

# FILM VILÁG

Ára: 20,- Ft

88/5

Fassbinder:  
Berlin,  
Alexanderplatz



Ivan Pamer: Inluc ngyv  
Jiri Mészáros: Szociális m  
A szociális g  
a 25. oldalán.



XXXI. évfolyam 5. szám

Megjelenik havonta

Főszerkesztő: **Létay Vera**

Kiadja a Pallas Lap-  
és Könyvkiadó Vállalat

Felelős kiadó: **Siklósi Norbert**  
vezérigazgató

# FILMVILÁG

Filmművészeti folyóirat

## A SZERKESZTŐSÉG MUNKATÁRSAI

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

## KÜLFÖLDI TUDÓSÍTÓK

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

Szerkesztőség: Budapest I., Bérc u. 19–21. A/1.  
H–1016. Tel.: 821-317. Kiadóhivatal: Budapest  
VII., Lenin krt. 9–11. Tel.: 22-1285. Levélcím:  
1906. Postafiók 223. Terjeszti a Magyar Posta. Előfi-  
zethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a  
Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és  
Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel  
út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon,  
valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzfor-  
galmi jelzőszámra. Előfizetési díj 1/4 évre 60,— Ft,  
fél évre 120,— Ft, egész évre 240,— Ft. Külföldön  
terjeszti a „Kultúra” Külkereskedelmi Vállalat,  
H–8392 Budapest, Postafiók: 149.

Révai Nyomda —88-597  
Budapest

Felelős vezető:  
Horváth Józsefné dr. igazgató

**HU ISSN 0428-3872**



Der Gedanke ... auf, dies alles mal unter dem Aspekt zu betrach



A szubjektív tényező  
(11. oldal)



Chytilová-forgatókönyv  
(29. oldal)



Sorsom a mozi  
(43. oldal)

## TARTALOM

**Márton László:** Az együttérés díszletei  
(*Berlin, Alexanderplatz*) ..... 2  
**Klaus Eder:** Miért az indulatok Franz Bi-  
berkopf miatt? (*Fassbinder-interjú,*  
*1980*) ..... 6  
**Györfly Miklós:** Forgatókönyvírók rész-  
vénytársasága (*Beszélgetés Michael Töte-*  
*berggel*) ..... 8  
**Papp Zsolt:** A szubjektív tényező (*Helge*  
*Sander és a nyugatnémet '68*) ..... 11

**Zalán Vince:** Péter és Pál (*Törvénytértés*  
*nélkül*) ..... 16  
**Schubert Gusztáv:** A vaskorszak végén  
(*Szorításban*) ..... 18  
**Koltai Ágnes:** Görbe folyosók (*Kiáltás*  
*és kiáltás*) ..... 20

## ÚJHULLÁMOK EURÓPÁBAN

**Ardai Zoltán:** A macska nyolc éve  
*A „csehszlovák új filmről”* ..... 22  
**Vera Chytilová—Boleslav Polívka:** Az  
udvari bolond és a királynő (*Részletek*  
*egy forgatókönyvből*) ..... 29

## FESZTIVÁL

**Fáber András:** Mit hoz a szél? (*Nan-*  
*tes*) ..... 36  
**Székely Gabriella:** Kairó kék bársonya  
(*Kairó*) ..... 38

**Barna Imre:** Nulla rosa est (*A rózsá-  
ve*) ..... 40

**Andrzej Wajda:** Sorsom a mozi (1) . 43  
**Kovács István:** Maradandóság és mulan-  
dóság (*Beszélgetés Andrzej Wajda-*  
*val*) ..... 49

**LÁTTUK MÉG . . .** (*A hónap film-*  
*jei*) ..... 52

**OLLÓZÓ** ..... 56

## KÖNYV

**Zalán Vince:** Mécszláng (*Szóts István for-*  
*gatókönyvéről*) ..... 63

## A CÍMLAPON

Hanna Schygulla és Günter Lamprecht —  
Rainer Werner Fassbinder: *Berlin, Ale-*  
*xanderplatz* című filmjében

# Az együttérzés díszletei

## Berlin, Alexanderplatz

„ . . . öklével fenyegeti a Sötét  
Hatalmat, érzi, hogy szemben áll  
vele valami, de látni nem képes . . . ”  
Alfred Döblin

A szobán forgó berlini tér, amely Döblin regényének szereplőit bűvös vonzaskörében tartja, Fassbinder filmjében alig látható; csak futólag pillanthatjuk meg egy-egy jelentéktelen szögletét, azt is ritkán. Erdemes egy pillantást vetnünk rá (nem a mostani térre, hanem a hajdanira, amelyet elsöpört a történelem), mert nemcsak a regény színhelye, nemcsak a korabeli társadalom szimbóluma, hanem számunkra is kiindulópont, ha követni akarjuk Döblin írói és Fassbinder rendezői szándékait. A tér már hetven évvel ezelőtt, a kortársak számára is rejtélyes volt, talán éppen a közönségessége miatt, és a hely többértelmű szellemére Döblin nyomán az esszéíró Walter Benjamin is felfigyelt. „Mi az Alexanderplatz Berlinben?” — kérdezi. *A regény válsága* című tanulmányában — „*Két év (1927. — M.L.)* óta a legerőszakosabb változások színhelye, ahol kotró- és döngölőgépek állnak szünet nélkül munkában, a talaj ütéseitektől, autóbushordák és az U-Bahn szerelvények vágatásától remeg, ahol a nagyváros zsigerei, a hátsó udvarok a György-templom körül pórébben tárulnak föl, mint bárhol másutt, és ahol a Marsiliustrasse (ide szorultak az egyik bércaszármáyába az idegenrendészet fogalmazói) vagy a Kaiserstrasse (itt járták szokott útjukat estéknként a kurvák) környékének érintetlen utcalabirintusa mindennél nyugodalmasabban őrizte meg a kilencvenes évek városát. Ipar nincs, a kereskedelem dominál, kispolgárság. Meg a szociológia negatívja: a csibészek, akik a munkanélküliek soraiból kapják az utánpótlást. Közéjük tartozik Biberkopf is.” (*Köszeg Ferenc fordítása*) Fassbinder filmjében nem láthatunk rá a nagyvárosra, legalábbis kívülről nem; a szereplők, Benjamin szavaival élve, „négy fal között nyomorultak”: a csaknem húszórás (!) filmnek legalább négyö-

töd része műtermi díszletek között van fölvéve; szobabelsőket látunk, lépcsőházakat, kocsákat, egyleti termeket, földalatti-állomást, vizeldét, irodákat, egy-egy teleobjektívvel felvett utcaszéplet (amely szintén kulisszának hat), a nagyvárosi élet belső és legbelső színhelyeit. (Távoli felvételek úgyszólván csak a városon kívül, az erdőben vagy a tegeli fegyház előtt játszódó jelenetekben vannak.) A négy fal közötti pokol mélységeit részben a színészek, részben a fények játéka világítja meg. A félhomály városát mutatja Fassbinder, olyan várost, amelyben az éjszaka háromszor olyan hosszú, mint a nappal; sötétjét a villogó neonok nem annyira megvilágítják, mint inkább felzaklatják; és a nappalok szennyes, gyér fényét keskeny ablakok, sűrű függönyök szűrik baljós félhomállyá. A jelenetek tereit kalickák, rácsok, oszlopok, lecsüngő szövetek, szék- és asztallábak tagolják (a háttérben zajlik a lassan és megrendítően kibontakozó tragédia, az előtér ketreceiben hol madarak, hol emberek, végül angyalok szökdecselnek), hogy aztán a végző szűrő következzen, Xaver Schwarzenberger kamerájának „csillagszűrője”, amely keresztirányban csillogtatja „be” a fényeket, és az ékszerreklámok elcsépelet eszköze itt mélyebb és átfogóbb jelentést nyer. A látvány szerves részeként az érzelmek állandó jelenlétére utal; melodramatikusan hatásával — akárcsak a megszakítás nélküli aláfestő zene — áttetsző fátylat von közénk és a tragédia közé, ahogy a régi mesterek is odafestették a Kereszthalál mellé a mindennapi élet jeleneteit, ordítózó kofát és pisilő kisgyermeket.

Ezek a keresztirányú becsillogások minden jelenetből ránk köszönnek, hangsúlyossá tesznek szereplőket és tárgyakat, a hangsúlyokat pedig egyenrangúvá teszik. Keresztirányban csillognak a

lámpák és a sörtőcsák, Reinhold szeme, valahányszor visszanéz Franzra (nagyon sokszor visszanéz), a bordélynegyed kopasz nimfáinak mellbimbója, Franz tükörfényesre puolt fekete cipője, a női arcokon, arccsókákon és pofikákon lecsurgó könnyek, a Babilóniai Szajha kikiáltójának flitterei, a verejtékes bőr és a száj szélén lefutó vércsík. A fények játéka adja a film duktusát a nagyvárosi élet lázas nyüzsgése helyett.

## A csirkefogók érzelmeinek iskolája

Fassbinder, akinek filmje tizennégy részes, egyhuzamban levetítve majdnem húsz óráig tart, mesterien élt a ritka lehetőséggel: megközelítőleg azonos terjedelemben vinni filmre egy nagy lélegzetű regény teljes világát. (A gyakorlott olvasó húsz óra — persze összesen húsz óra — alatt éppen végigolvassa Döblin regényét.) A film a Döblin regény *rendkívül pontos* adaptációja, jelenetről jelenetre, párbeszédről párbeszédre (Fassbinder még a tájszólásban rejlő szcenikai lehetőségeknek is tudatában volt, és figyelemre méltó, milyen jól beszélnek a színészek a berlini dialektust), kivéve a befejező részt, amelyről külön fogunk beszélni. E pontosság miatt a film máris több adaptációnál, hiszen annak többnyire radikálisan le kell egyszerűsíteni az epikus cselekményt (Fassbinder is így tett például a *Bolwieserben*), hogy a rendező kiemelhesse az őt érdeklő drámai és képi elemeket; Fassbindernek itt viszont szemlátomást az volt a szándéka, hogy a cselekmény teljes gazdagságát megőrizze, sőt Döblin írói módszerét is érzékeltesse. Az eltérések (amelyek legnagyobb része kihagyás) egészen jelentéktelenek; részint a műfaji különbségekből adódnak, részint abból, hogy Döblin, az expresszionista montázstechnikával élve, rengeteg szöveget és szövegtörmelékét épített be a könyvbe; továbbá abból, hogy függetlenül az expresszionista stílustól, kissé túlírta könyvét (Fassbinder szerint „hosszasan kerülgeti a témát . . . igazi témáját”), míg a film, furcsa módon ökonomikusnak mondható: számottevő rövidítése (néhány „lazább” jelenetet leszámítva) durva csonkítás lett volna.

Így aztán olyan óriásfilm jött létre, amely egyszerre árnyalt és erőteljes; híven követi a regényt, ugyanakkor egészen másról szól, anélkül, hogy ezt a másságot a szokásos (és korántsem elítélendő) rendezői önkény okozná. A különbség „csak” annyi, hogy Fassbinder készen kapta Döblintől a figurákat és a történelemtől a húszas évek Berlinjét; részben ezért mondhatott le a szerzői distancia hangsúlyozásáról, részben azért, mert a film mint közege sokkal kézzelfoghatóbb, mégis nagyobb távolságtartást sugall, mint az írott szó. Ami az író számára töre-

dezzet, kavargó jelen idő volt, az a rendező számára összefüggő stilizációs lehetőség; ami az író számára eposzi hőmpolygés medre, amelynek a kispolgári környezet egyszerre ironikus aláfestése és éltető közege; ami az író számára „a csirkefogók Erzelmeinek Iskolája” volt (Benjamin kifejezése), az a rendező számára a közvetlen érzelmi azonosulás iskolája (Fasbinder hőseitől különben is távol áll, hogy csirkefogók legyenek). Amit Benjamin a szerző és a hősök viszonyáról mond, inkább a filmre illik: a szerző „először szánalmasan lemezteleníti őket az olvasó előtt, másrészt megtanítja az olvasót arra, hogy gyöngédséggel tekintsen ezekre a lemeztelenített, középszerű lényekre, sőt, hogy végső soron megszeresse őket”.

## Támolygó mozgalmasság

Alfred Döblin ötvenéves, amikor a *Berlin, Alexanderplatz*-ot írja. Hosszú élete során több mint negyven könyvet ír, köztük regénytrilógiát, elbeszéléseket, színműveket, esettanulmányokat és esszéket. Hetedik regénye, amelyről ezek a sorok szólnak, és amelyet még tíz másik regény fog követni, néhány év alatt világsiker lesz, a többi meglehetősen érdektelenség fogadja. A *Berlin, Alexanderplatz* esetében szerencsésen találkozott a tárgy, az írásmód és a megírás időpontja, a regény a weimari Németország

válságából (és -ről) szól, még mielőtt a krízis igazi mélységei megnyíltak volna. Másképpen szólva: a népszerű (sőt népszerű) problémakörnek tragikus mélységet adott a szerző ezoterikus szemlélete, amelyben szinkretikus egységet alkotnak zsidó és keresztény elemek az upanisádok világlélek-tanításával. Döblin irányának, akárcsak a többi expresszionistáénak, a technika bővölete és az új apokaliptiszis szédülete ad némi támolygó mozgalmasságot (Franz Biberkopf, kiszabadulván a börtönből, úgy érzi, rászakadnak a háztetők — érzését a kamera visszavisszatérő forgása teszi hitelessé a filmben), ám ehhez a *hangulathoz*, ami már az első világháború előtti expresszionista lírában is közhely, Döblinnél a megváltás szigorúan végiggondolt *eszméje* kapcsolódik.

Könnyen lehet, hogy a fentiek után a cselekmény, illetve annak rövid összefoglalása csalódást fog okozni, maga Fasbinder azt mondja Biberkopf életútjáról: „kis történetek néha hihetetlenül durva egymásutánja, melyek akár a legpiszkosabb bulvárlap legpiszkosabb oldalaira is beillenének”. És: „Egy ilyen kérdésre, amely a *Berlin, Alexanderplatz* történetére vonatkozik, bizony azt kellene válaszolnom, hogy az nem megy valami megszűre.” Mégsem kerülhetjük meg, ha túl akarunk lépni rajta.

A történet kezdetén Franz Biberkopf hajdani szállítómunkást kiengedik a te-

geli börtönből, ahol négy évet ült gyilkosságért (agyonütötte Idát, a szeretőjét). Némi ingadozás után elhatározza, hogy tisztességesen fog élni (Biberkopf eme szándéka gyakran szóba kerül mindkét műben: Döblinnél azért hiúsul meg, mert a pusztán jó szándék nem óv meg a bűntől a bűnösök uralta világban, Fassbindernél pedig azért, mert a félreismeret szenvedélyek bosszút állnak). Először árusítással próbálkozik: utazik csokornyakkendőben, náci újságban, pornófűzetekben, cipőfűzőben, de hol a kommunisták verik meg, hol új élettársa, Lina csap botrányt (Elisabeth Trissenaar játssza, jellegzetes ordenáré bájjal), mégis úgy látszik. Franznak sikerül Lina mellett magára találnia. „Itt kapja” — mondja Döblin —, „Franz Biberkopf, aki csupa jó szándék, az első ütést. Becsapják.” Újdonsült barátjának, az alamuszi Lüdersnek elbeszéli egy futó kalandját, amelyből akár szerelem is válhatna, mire Lüders (akit a rendezőként is jelentős Hark Bohm alakít) a kisszerű, jellemtelen ember hirtelen támadt pimaszságával megzsarolja és kifosztja az asszonyt, mégpedig úgy, mintha az akciót Franzcal közösen tervezték volna ki. (A filmben a jelenetnek furcsa erotikus feszültsége van: Bohm afféle szex-

„Utazik csokornyakkendőben, náci újságban, pornófűzetekben, cipőfűzőben” (Hanna Schygulla és Günter Lamprecht)



nyomoroncot játszik, akinek az okoz örömet, ha elronthatja másét.)

Franz összeomlik, elrejtőzik barátai elől, akiknek egyike lekapcsolja Linát; iszik és a világ csalárdságáról beszél. (Ez Fassbindernek két erős jelenetre ad alkalmat. Az egyikben szállásadója, egy korszakállás, resignált férfi térdel Franz előtt a teleokádott szobában, kezében a felmosóronggyal és vödörrel, s mondja, hogy ennél mocskosabb dolgok is vannak a világon; a másikban Franz „tisztelendő atyámnak” szólít egy szenesembert, és győnni akar neki, de az keresztülnéz rajta.) Ezután ismerkedik meg Reinholddal, aki a regényben sátáni jelenség: katonaköpenyes, dadogó, félszegnek látszó fiatalember, csak limonádét és kávét iszik, de mindeme tulajdonságok inkább kiemelik, mint leplezik démoni gonoszságát. Egyvalaki nem veszi észre Reinhold gonoszságát: Franz; ő azt hiszi, fölényben van vele szemben, pedig kezdettől fogva ki van szolgáltatva neki; bámulja Reinhold sikereit a nőknél, átveszi tőle kirúgott szeretőit, azzal, hogy majd ő is kirúgja őket, de már az elsőtől is nehéz szívvel válik meg, a másodikat pedig megtartja, és elhatározza, hogy jó útra téríti Reinholdot.

Prédikációi falra hányt borsónak bizonyulnak, ellenben Reinhold belerántja őt egy betörésbe. Mire Franz rájön, mibe keveredett, már késő. Menekülés közben, az éjszakai országúton Reinhold kilöki őt a száguldó autóból. De Franz nem hal meg, csak jobb karját veszíti el. Amikor fölépül, nemcsak megbocsát Reinholdnak, nemcsak hallgat a bűnéről, hanem még jobban vonzódik hozzá. Maga kéri, hogy csatlakozhasson Pums bandájához, és fél karral is hasznossá tudja tenni magát. (A sorra következő betörésleírások a regény legizgalmasabb lapjai közé tartoznak. Fassbinder a közös betörésnek egyetlen epizódot szánt, ez a vonal nem érdekelt; Jutzi Piel 1931-es *Berlin, Alexanderplatz*-filmje viszont jóformán csak ezekből a betörésekből áll.) Amikor Franz rátalál nagy szerelmére, Micire, aki boldoggá teszi és ellensúlyozni tudja csonkasága tudatát, ismét Reinhold elismerésére vágyik; az pedig rájön, hogy itt az alkalom Biberkopf eltaposására. („Ennek a fickónak össze kell törni a csontját. Ennek nem elég, hogy odavan a fél karja.”) Elhatározza, hogy elveszi tőle Micit. Elcsalja a lányt Freinwaldeba, ahol az erdőben megpróbálja elcsábítani. A lány ellenáll, Reinhold elmondja, hogy ő tette Franzot nyomorékká, Mici sikoltozni kezd, Reinhold megfojtja, majd hidegvérrel gondoskodik róla, hogy a gyanú a mit sem sejtő Franzra terelődjék. Miután Franz rájön, kit-mit vettett, és hogyan, meg akar halni; egy razzijában lövöldözni kezd (ez kimaradt a filmből), beszállítják a buchi elmeógyógyintézetbe, ahol némán fekszik, és mesterségesen táplálják. Élet és halál között lebegve éri a megvilágoso-

dás: méltán szenved, mert nem ismerte az élet törvényeit, holott ismerhette volna őket. Ami ezután történik, mellékes. Ahogy Döblin mondja: Franz meghal, és egy másik ember kel életre helyette. Kibengedik az elmeógyógyintézetből. Közben Reinholdra rábizonyul bűnössége, de csak emberölésért ítélik el, mert Franz nem vall rá a tárgyaláson, amelynek „befejztével nyomban segédportási állást ajánlanak Biberkopfnak egy középnagy-ságú gyárban. Elfogadja. Most már nincs is több közölnivalónk Biberkopf életéről.” Mindez persze nem a tartalom, csak a cselekmény összefoglalása.

## Jób és Ábrahám

A regény tele van újságcikkkel, hirdetésekkel, falragaszokkal, Biblia- és Talmud-részletekkel, slágerekkel, fizikai törvényekkel, bonctani leírásokkal, versrészletekkel, bűnügyi és vágóhídi statisztikákkal, közlekedési útmutatókkal stb., ezek közül a film narrációja meglepően sokat vesz át, sőt, éppen ez a narráció ad a filmnek eposzi távlatokat: például Ida agyonverése, amelyet összesen tizenhat-szor láthatunk a filmben, konvencionális „visszautasítás” volna, ha a narrátor hangja első alkalommal nem „magyarázná” a történetet: „Ami egy másodperccel korábban történt Ida mellkasával, az a merevség és a rugalmasság, és az ütközés és az ellenállás törvényeivel függ össze. E törvények ismerete nélkül egyáltalában nem érthető. A következő képleteket kell segítségül hívunk. (Ezalatt Franz fojtogatja, majd egy hatalmas csapással leteríti Idát, akit egyébként Barbara Valentin játszik.) Newton első törvényét, amely így hangzik: minden test nyugalomban marad, amíg egy külső erő ezt az állapotát meg nem változtatja — ez Ida bordáira vonatkozik —, Newton második mozgástörvényét: a mozgásmennyiség változása arányos a hatóerővel és vele azonos irányú — a hatóerő Franz, illetőleg az ő karja és ökle, tartalmával együtt. — (Ida szájából dől a vér.) Az erő nagyságát a következő képlet fejezi ki (a képlet bevágva, világozkék alapon):

$$f = c \lim \frac{\Delta}{\Delta t} = \frac{c}{\Delta t}$$

Az erő hatására keletkezett gyorsulást, tehát a nyugalmi állapot megzavarásának mértékét a következő képlet fejezi ki (az első képlet alatt megjelenik a második:

$$\Delta v = \frac{1}{c} f \Delta t$$

Eszerint várható, és valóban be is következik: a habverő spiráldrótja összelapul, a fanyél maga csapódik be. A másik oldalon, a tehetetlenség és az ellenállás oldalán: bordatörés, 7–8. borda, bal hátsó vállvonal. Az ironikusnak induló kommentár véresen komollyá válik, a tudományos okadatolás Erinyseket idéz.

A regényt a leírással összefonódó szimbólumrendszer teszi igazán jelentős művé, és Fassbinder rendezői kvalitásainak egyik fényes bizonyossága, hogy ezeket a szimbólumokat maradéktalanul be tudta építeni filmjébe. A regény szimbólumai látszólag közvetlenül a Bibliához kapcsolódnak, valójában (mint Döblin *A természetfölötti Én* című tanulmányában kifejti, amelyet a regénnyel egy időben írt) az ő-Én kísérletei az elidegenült világ megismerésére, s mint ilyenek, Fassbindernek saját művészi dilemmái kifejezésére adnak alkalmat.

A regényen végigvonul (a filmben közvetlenül egyszer jelenik meg) a vágóhíd motívuma: Döblin így világít rá, leplezetlen didaxissal, hogy az öntudatlan ember a bűn zsákmánya; ezzel állítja szembe, Kierkegaard gondolatmenetétől nem függetlenül, Ábrahám tudatos áldozatvállalását. A vágóhídakkal szembesült ember Jób, aki képtelen Ábrahám tetteire, nem tud segíteni magán, és nem tud válaszolni a Sátán kérdésére sem: „Ki tud rajtad segíteni, ha magad sem akarsz?” Fassbinderrel a vágóhíd „belül van” a hősök tudatában, ezért ő Jób és Ábrahám között csak fokozati különbséget lát, és az ő hőse — Döblinével ellentétben — eljut a megváltásig, akkor is, ha az efféle negatív megváltás. A regénybeli Hang kijelentése („Isten és Sátán, angyal és ember mind segíteni akar rajtad, de te nem akarsz; Isten szeretetből, a Sátán azért, hogy később megkaparintson, az angyalok és emberek azért, mert Istennek és Sátánnak segítőtársai”) a filmben három másik szimbólum ellenpontozza: a *világ hiúsága* (amellyel a történet kezdődik; a támoogó Franz Biberkopfnak egy rös hajú, lángoló tekintetű zsidó elbeszéli a világcsláló Stefan Zannowich tündöklését és bukását), a *Sötét Hatalom* (amely a történet során egyre közelebb férközik Franzhoz, majd az epilógusban — „Rainer Werner Fassbinder álma Franz Biberkopf álmaról” — hatalmába keríti) és a *Babilóni Szajha* (őt magát nem látjuk, de birodalma, a fényesen kivilágított, meztelen testekkel zsúfolt szürreális bordélyutca és kopasz kikiáltója vissza-visszatér: a Szajha Döblinnél a modern élet-szomjúság gyűjtőmedencéje, voltaképpen a nagyvárosi lét és a modern kollektív téboly megtestesítője; Fassbinderrel nincsenek közvetlen társadalmi vonatkozásai, és mindenekelőtt nem szenved vérséget a Sötét Hatalomtól, képi és dramaturgiai perspektívát jelöl, amelyet az angyalok is csak elkerülni tudnak). Végezetül: a filmben, Jób és Ábrahám legfelső fokozataként, a Megváltó is megjelenik, és pedig Reinhold alakjában (akit a regény kapcsán egy irodalomtörténész „Horst Wessel-figurának” nevez), vérző fején töviskoszorú; és a kegyelem felmutatásának gesztusát aprólékos drámai



„A nappalok szennyese, gyér fényét keskeny ablakok, sűrű függönyök szűrik baljós félhomályá”  
(Hanna Schygulla)

(ha úgy tetszik, világszínházi) folyamat előzi meg és teszi hitelessé.

Fassbinder másik nagy rendezői erénye, amely más filmjeiben is megmutatkozik, de talán itt a legmarkánsabbban: a *drámaiság*, amin nemcsak drámai feszültség értendő, hanem a jellemelek, a szituációk, sőt a beállítások drámai megkomponáltsága is. Ha kell, a hétköznapi tárgyakat is drámai szereplővé tudja tenni; a film egyik emlékezetes jelenetében Franz mélyenszántó társalgást folytat három korsó sörrel és egy pohár köménypálinkával, híven utánozva a visszafelelő italok húsító-kesernyész, illetve tüzes-harapós hangját, miközben felhörpinti őket; ami nem egyszerűen jópofa ötlet (mert akkor komikus hatást keltene, ám ellenkezőleg, megrendítő), hanem a figura sokrétűségéről és képzelőerejének gazdagságáról tanúskodik, vagyis közvetve arról, hogy Franz nem öntudatlan áldozat, hanem pontosan tudja, mi történik vele, és az igazi hősök nagyvonalúságával vállalja sorsát. Fassbinder filmje szcenikailag színházi előadásra emlékeztet (félreértések elkerülése végett: a film-

re vett színházi előadásokból éppen a színház feszültsége hiányzik), amit a rendező csakis úgy érhetett el, hogy a szokásosnál sokkal inkább hagyatkozott a színészek munkájára. Ilyen elmélyült szerepfeldolgozást a legszuggesztívebb rendező is csak régtől összeszokott szereplőgárdával érhet el.

## A romlás angyalai

A színészi munka terhének legnagyobb része a Franzot alakító Günter Lamprechtre hárul. Lamprecht nem mutatja meg rögtön a figura személyiségének minden oldalát. Eleinte nagyjából olyan, amilyenek Döblin megírta (ami szintén nagy teljesítmény): jovialis, kövérkés, könnyen befolyásolható kisember, aki olyanokban is megbizik, akikben nem kellene, és akinek szelíd lelkét beárnykolja a hirtelen felindulásból elkövetett emberölés emléke, ami miatt nem fél semmitől, csak a saját erejétől; ez teszi kiszolgáltatottá. Előttünk áll a jól ismert Fassbinder-hős, akiről ezúttal kiderül, hogy ijesztőbb mélységek fölött egyensúlyoz és tágabb magasságokba tekint. Játékába éppúgy belefér a felhőtlen idill szerelmével, Micivel (hogy aztán, néhány jelenettel később „megmutassa” Reinholdnak, és féltékenységből az elbújtatott Reinhold szeme láttára — szeretkezés helyett — véresre verje), mint az a háttor-

zongató pillanat, amelyben Franz fölkeresi Reinholdot (aki a legcsekélyebb megbánást sem tanúsítja), megmutatja neki (és a nézőknek) a csonkját, majd koccintanak, miközben Reinhold, a szokásosnál is jobban dadogva, arról beszél, hogy a nyomorékokat ki kellene végezni. Lamprecht alakítása azt sugallja, hogy Franz, minden együgyűsége ellenére *többet tud*, mint Reinhold, aki — nem úgy, mint ő — képtelen türelmedni szenvedéseiben, ezért már-már szétszaggatják és valószínűtlen gaztettekbe sodorják démonikus szenvedélyei. Mégis Reinhold az, aki dominál. Franz érzelmileg függ tőle. A regénytől eltérően Reinhold gesztusai is vágyról tanúskodnak, csakhogy őt nem lehet szeretni. Pontosabban: ő nem képes elfogadni a szeretetet, ő szerelmet gerjeszt, és megbünteti azt, aki szereti. Sorra kirúgja nőit, és szadomazochista kegyetlenséggel, testileg-lelkileg összezúzza Franzot (gonoszsága egyébként valószínűsíti, hogy juttat néhány női szereplőt, így Helen Vitát és Annamari Düringert), és e tömérdek szenvedésért egyetlen dolgot ad cserébe: egy röpket mosolyt a törvényeszéki tárgyaláson, ítélethirdetés után.

A két női főszereplő, Franz hajdani szerelme, Eva (akit Hanna Schygulla alakít) és a történet második felében felbukkanó Mici (Barbara Sukowa) egymásnak szinte alteregói; Fassbinder többi filmjében osztoznak a romlást hozó szőke angyal szerepkörén, itt megduplázzák a szerepet. Fassbinder a négy ember viszonyát szimmetrikussá alakítja: Mici és Eva között legalább olyan erős az erotikus vonzódás, mint Reinhold és Franz viszonyában, továbbá: mindkét nő szereti Franzot (ez az egyik háromszög: Eva és Mici megbeszéli, hogy Eva fogadjon gyereket Franztól, miközben lélekben Mici lenne az anya; a fogantatás meg is történik, a szülés elmarad), és mindkét férfi magának akarja Micit (ez a másik, komor és pusztító háromszög, amely a messziről fölvetett, hömpölygő alkonyi köddel aláfestett, ünnepélyesen lassú gyilkossági jelenetbe torkollik). Mintha Mici azt készülne beteljesíteni, amit Eva elmulasztott; ezért, hogy elvesztése tragikus és visszavonhatatlan; ezért, hogy vele Eva is elvész. A tragédiát csak elmélyíti, hogy Franz, az örület határán, *boldog*, amikor megtudja, mi történt: Mici nem hagyta el (mint hitte), csupán elszakították tőle.

Itt a filmnek tulajdonképpen vége is van, következik a tizennegyedik rész, az epilógus: Franz örülete és gyógyulása; angyalok ítékezése tettei fölött; a film szereplőinek visszatérése az angyali és a démoni karban; túlvilági bokszmeccs Reinholddal (aki persze kiütéssel győz), keresztre feszítés kinagyított Bosch-képpel a háttérben; a helyszínek tudatalattból kiemelt kontaminációja (a kocsmá kijáratát börtönrácsok zárják le, a söntéspult mögött fegyőrök állnak; a vágóhídon

Pums bandája embereket akaszt hentes-kampóra, fegyverszerű meztelen testek vonaglanak egy kupacban, középütt Franz); megjelenik a Halál, körszakálla van, sárral mázolja be Franz arcát (ősi beavatási rítus); a film elején látott zsidó elmondja, hogy morfiummal öngyilkos lett (közben magát Fassbindert látjuk, amint benéz egy ablakon), lekaszt a nyakából egy keresztet, és Platón *Lakomáját* idézi; a túlvilági Berlin egyetlen hatalmas temető, síremlékekkel, kápolnákkal, gyertyafényekkel, trogloditákkal és angyalokkal; a föld alól kiemelkedik Mici, majd ismét eltűnik.

A látomások gazdagsága és fausti tudatossága feledteti az epilógus dramaturgiai megoldatlanságát (kimaradtak Franz megőrülésének közvetlen motívumai, Eva abortusza és a kocsmai lövöldözés; zavaróan egybemosódik Reinhold törvényszéki tárgyalása és Franz ügyének túlvilági tárgyalása) és az olykor kissé erőltetettnek ható képzettársításokat. Aki az első tizenhárom részből nem jött rá, most annak is egyértelművé válik: Fassbinder küzdelmét látjuk saját démonaival; saját emberi kudarcának és művészi diadalának nagyszabású színjátékát rendezte meg. Franz és Reinhold, akikben ezek szerint, a film személyességének megfelelően kettős önarcképet rajzolt, egyszerre küzdenek „az erősebb lét” közelségével és nagyon is földi kínjaikkal (Franz élő holtteste fölött orvosok, régebbi és újabb iskolák hívei vitatkoznak a gyógyítás és a fegyelmelés eszközeiről; Reinhold szerelmes lesz, életében először, ám ifjú cellatársa, akit szeret, éppen szabadulás előtt áll, őt pedig tíz évre ítélik.) Nehéz eldöntenünk, mi okozza vesztüket: az-e, hogy szükségük van egymásra, vagy az, hogy nincsenek eléggé egymásra utalva; az-e, hogy beeláttak a személyiség sötét útvesztőjébe, vagy az, hogy nem látták eléggé, s hogy azt sem tudták elviselni, amit láttak. Akárhogy van is, akármilyen legyen is nézői válaszuk a Fassbinder sugallta kérdésre, ezúttal a szó mélyebb értelmében lehettünk nézők: eleven részeként az együttérzés stilizált kulisszáinak.

Berlin, Alexanderplatz — NSZK tévéfilmsorozat (13 rész és epilógus), 1979—80. Rendezte és Alfred Döblin azonos című regénye nyomán írta: Rainer Werner Fassbinder. Képz.: Xaver Schwarzenberg. Zene: Peer Raben. Szereplők: Günter Lapecht (Franz), Gottfried John (Reinhold), Ilana Schygulla (Eva), Barbara Sukowa (Mieze), Karin Baal (Minna), Annemarie Düringer (Cilly), Elisabeth Trissenaar (Lina), Barbara Valentin (Ida), Helen Vita (Fränze), Roger Fritz (Herbert), Ivan Desny (Pums). Gyártó: Bavaria Atelier GmbH — WDR — RAJ;

MÁRTON LÁSZLÓ

# Miért az indulatok Franz Biberkopf miatt?

## Beszélgetés Rainer Werner Fassbinderrel, 1980

— *Vártad, hogy ilyen heves indulatokat és vitákat fog kiváltani a Berlin, Alexanderplatz?*

— Azt természetesen nem vártam, ami bekövetkezett. A vitát a Springer-sajtóban szították, és terelték pontosan meghatározott irányba. Szinte olyan hecckampánnyal ért ez föl, amilyenhez fogható én ebben az országban talán még nem éltem át. Eltekintve attól, hogy nem számítottam rá, kicsit szomorúnak találok, hogy a néző alig tudta megvívni a konfliktusát a filmmel, úgy, ahogyan én elképzeltem, helyette ezt a másik konfliktust kellett megvívnia, amelyet a többi médium teremtett — vagyis nem tudta megvívni konfliktusát a filmmel, hanem a film ellen kellett hadakoznia. Mindig tisztában voltam vele, hogy ez nem olyan egyszerűen fogyasztható tévéfilm, amelyet úgy lehet élvezni, mint az amerikai sorozatokat, de az volt a célom, hogy a közönség vele mérkőzzék, ne ellene.

— *Nem járul ehhez hozzá, hogy a filmet végül is nagyon hosszú időn át játsszák, tizenegy részre felosztva?*

— Meg kellene vizsgálni, képes-e banni a néző egy ilyesfajta sorozattal, amelyben nem zárt egység mindegyik rész, ahol ténylegesen szükség van arra, ami az előző részben történt, ahhoz, hogy banni tudjon azzal, ami most folyik — képes-e megtanulni ezt, vajon rejlik-e ebben valami lehetőség. Végére is nagyon nehéz egy tizenöt és fél órás filmet egyvégtében bemutatni. Ez nem megy. Játshatták volna talán inkább két- vagy háromórás részletekben, ez mindenképpen jobb lett volna.

— *Tizenkét vagy tizenhárommillió márkába került a film, ami egy tizenöt órás filmhez képest tulajdonképpen nem sok.*

— Nagyon olcsó, és jobb tudomásuk ellenére manipuláltak itt a számokkal a

Springer-sajtóban, és mások talán csatlakoztak hozzájuk, mikor az összköltségről, a tizenhárommillióról beszélve azt nem mondták meg, hogy a percenkénti költség jóval alacsonyabb, mint amennyibe különben közönséges tévéprodukciók kerülnek. Ha valaki le akar járni valakit, megtalálja a módját, ez nyilvánvaló.

— *Egymásodik probléma: a film sötétsége a képernyőn. Honnan származik a képernyőnek ez az elmerülése a feketében?*

— Ez így nem egészen igaz. Az első részben van egy jelenet, amely nagyon sötét és ilyenek is kell lennie. Ez az a jelenet, mikor a két zsidó föltámogatja Franzot. Ennek ilyenek is kell lennie, hogy tényleg csak kezeket vagy arcéleket lehessen látni. De ehhez a német tévé néző egyszerűen nincs hozzászokva. Mivel egy sajátos esztétikához, egy televízió-esztétikához szokott, amely úgyszólván a *Híradó* folytatása — tehát, hogy minden világos, gyors és így tovább. Ez a film pedig e tekintetben tökéletesen ellentmond a néző beidegződéseinek. Itt is ugyanolyan sokáig kellett volna odanéznünk, mint ahogy a festmények előtt, ha például egy Rembrandtot nézünk, ahol is szintén nagyon sokáig kell néznie az embernek, míg meg nem látja a kontúrokat, Rembrandt ezt is akarta. Ehhez a tévé nézőnek egyszerűen nincs türelme. Elkezdték piszkálni a készüléket, megpróbálták világosabbra állítani a képet, vagy mit tudom én, de ez most nem ment. S ezt megint csak arra használták föl, hogy azt mondassák: slamosan dolgoztunk . . . Aki csak egy kicsit is ért a filmcsináláshoz, tudja, hogy minél sötétebbre csinál valamit az ember, tehát minél inkább olyan fényrel dolgozik, mint mi az *Alexanderplatzban*, annál több fényre van szüksége, és annál komplikáltabb az eljárás. Másfelől viszont csodálkozom, hogy Hitchcock



filmjeinél, aki szintén dolgozik így, a néző elfogadja ezt, tudniillik, hogy a szereplők arcát nem lehet felismerni, csak épp az élük van meg. Tévéfilmként nézték az enyémet, és nem úgy, ahogy én helyesnek tartom, tudniillik úgy, hogy a televízió számára olyan esztétikai eszközökkel kell dolgozni, mint a mozi számára.

— *Azi hiszem, itt a lényeg. Nem fogom a dolgot teljesen a nézőre, mert a televízió-nak kisebb a kontraszterjedelme, mint a mozinak.*

— Technikailag valami kevés veszendőbe megy a televíziónál, ez nem vitás. De mint mondtam, elsősorban arról van szó, hogy a nézőt megtanították egy ilyen tévéfilm-esztétikára, amiről persze a néző maga nem tehet, de ha újra meg újra ezt kapja, akkor ezt egyszerűen megszokja. Ezek a tévéfilmek, amelyek általában éppen a *Híradó* után következnek, esztétikájukban és formájukban és elbeszélés-módjukban nem egyebek, mint a *Híradó* folytatásai, úgyhogy minden más, amihez nincsenek hozzászokva, először felbosszantja, megijeszti az embereket.

— *Van ebben a filmben egy történeti színtér, az Alexanderplatz: ez nem kerül elő a filmben. A te filmed belső terekbe helyeződik át. Miért?*

— Két lehetőség adódott, mivel az Alexanderplatz nincs többé! Rekonstruálni, újrafelépíteni — ez mindenképpen kulissza lett volna, és azt, ami az Alexanderplatz ténylegesen volt, dokumentárisan szinte lehetetlen lett volna helyreállítani — vagy, s ez tetszett jó lehetőségnek, érzékeltetni az Alexanderplatzot azokkal a emberekkel, akik különben az Alexanderplatzon vagy más berlini utcákon élnek. Érzékeltetni azzal, hogyan bújnak el, hogyan keresnek oltalmat ez ellen az egyszerűen túl gyorsan megnőtt nagyváros ellen. Én úgy gondolom, hogy a tér, bár nem látható, nagyon is jelenvaló. El tudnám képzelni a *Berlin, Alexanderplatz* egy fordított megfilmesítését, ahol is a párizsi Place Pigalleon játszódna, vagy a New York-i 42-ik utcán, mert ezek még olyan helyek, mint amilyen az Alexanderplatz a húszas években volt. Csakhogy Németországban nincsen ilyen központi tér, ahol mindenki találkozik, s a lakosság teljes szociológiai struktúrájának megkapjuk a keresztmetszetét. Ilyen hely Németországban nincs többé.

— *Tulajdonképpen mi az pontosan, ami érdekelt Franz Biberkopf figurájában?*

— Egyre nehezebb lesz megmondanom, mi vonzott ebben a figurában. Eleinte egészen egyszerű volt. Akkor mindig azt mondtam, ez pedig egy olyan ember, aki megpróbál oktanul soká hinni az evilági

jóban, abban a rendszerben, amelyben él. Nem ilyen egyszerű a dolog, de végső soron, ha le akarjuk egyszerűsíteni, mégiscsak ez a közös nevezője: hogy én megejtőnek érzek egy olyan alakot, aki jobb tudomása ellenére hisz benne — talán attól a vágytól is indítva, hogy ha így látja, így is lesz —, hogy az emberek lehetnek jók. Csak azért engedhettem meg magának, hogy így forgolódjon a világban, ilyen anarchikusan, mert hát nem munkásként élt, hanem csak a munka világának a peremén. Ez olyan regény, amely a munka normális világának a peremén játszódik, de ez által, úgy gondolom, nagyon sokat mond el a munka világáról is. Ha olyan emberekről mesélek, akik munkanélküliek, elmondok valamit a munkásokról is. Ha Hermann Peter Piwitt azt írhatja a *Konkret*-ban, hogy Döblin a „munkás hangutánzója” — akkor lehet más filmeket is csinálni, ennek nem állja útját semmi.

— *Azi hiszem, éppen te nem panaszkodhatsz a filmedet ért kritikák miatt.*

— Nem is panaszkodom. Csak azzal van bajom, hogy olyan emberek részéről is értek kritikák, akiknek a politikai eszméihez az enyémet bizonyosan közelebbiek, mint a Springer-sajtó uraiéi. A szorosabban vett filmkritika, amely egészet látott a filmben, annak is látta valóban, ami. És igazán nem lehet azzal a szemrehányással sem illetni a filmet, hogy nagyon eltávolodik Döblintől. Egyszerűen és világosan az én Döblin-olvasatom megfilmesítése, és ez mindenképpen közelebb van Döblinhez, mint az a kísérlet, hogy objektívan filmesítsék meg. Az biztosan steril eredményt hozna.

— *A film természetesen szubjektív. Azi hiszem, varázsa döntő részben onnan származik, hogy te magadat is beleviszed, s magad mai szövetségi-köztársasági tapasztalataiddal.*

— Ami valószínűleg nagyon sok embert egyelőre csak aggaszt, attól azt remélem, hogy érzékenyebbé is teszi őket az iránt, ami a német történelem része. És erre nagy szükség van. Mert ha ezt a német történelmet már megint úgy elfojtják, akkor megint elkezdődik az a moraj a föld alatt. Mert a Harmadik Birodalommal nincs minden elintézve. A Harmadik Birodalom véleményem szerint nem valami üzemi balesete a történelemnek, hanem a német történelem meglehetősen jól előrelátható, logikus fejleménye, és a '45 utáni demokráciát nagyon sok olyan módszerrel működtették nevelés, autoritás tekintetében, amelyekkel már a Harmadik Birodalomban is dolgoztak.

Rainer Werner Fassbinder és Günter Laprecht a *Berlin, Alexanderplatz* forgatásán



KLAUS EDER

Györfly Miklós fordítása

# Forgatókönyv- írók részvény- társasága Beszélgetés Michael Töteberggel

— Töteberg úr, ön most Fassbinder hagyatékának gondozója és kiadója. Mivel foglalkozott azelőtt? Hogyan került a filmművészet és Fassbinder közelébe?

— Tíz éven át lektora voltam a *Verlag der Autoren*-nek. Ez nem annyira kiadó a szó megszokott értelmében, hanem inkább ügynökség, érdekvédő társaság. Színdarabok, hangjátékok, forgatókönyvek jogait képviseli. A szerzők nevében megkötöti a szerződéseket a színházakkal, rádió- és televízióállomásokkal, filmproducerekkel. Én itt filmügyekben voltam illetékes. A *Verlag der Autoren* kötötte meg például a forgatókönyv-szerződéseket a *Berlin, Alexanderplatz*, vagy *Az ég Berlin felett* elkészítésére. Nem tévesztendő össze a *Filmverlag der Autoren*-el, amely hasonló gondolatból született ugyan, de elsősorban produkciós vállalat volt, majd mindinkább forgalmazó lett. Nem tudta megőrizni eredeti szakszervezeti jellegét, mert igen hamar pénzre, anyagi támogatókra volt szüksége. A *Verlag der Autoren* húsz éve alapították, tulajdonképpen a diákmozgalmak eredményeként. A szerzők beleszólási jogának képviselőjére, védelmére hozták létre. Vagy százán fogtak össze, hogy ezentúl közösen szerződjenek a produkciós vállalatokkal, közösen kialakított feltételek szerint. A tagok behozzák a kiadóba a darabjukat vagy forgatókönyvüket, és a kiadó megpróbálja eladni őket. A tag így tulajdonképpen részvényessé válik, ha eladják a művét, megkapja érte a szerződésben megállapított honoráriumot, és ezenkívül részesedik a társaság nyereségéből. Minden évben tartunk társasági gyűlést, ahol az üzletvezetés ismerteti a mérleget. Ami a honoráriumokat illeti, azelőtt úgy volt, hogy a produkciós vállalat általános szerződést kötött a szerzővel, és aztán csinálhatta a filmmel, amit akart, eladhatta akárkinek, sugározhatta akárhányszor, a szerzőnek többé nem járt semmi.

1968–69 körül a *Verlag der Autoren* sikraszállt azért, hogy a szerződéseket csak pontosan meghatározott, korlátozott felhasználási körre kössék. Így lehet, hogy a szerző eleinte csak kevesebbet kap, de nem csúszik ki kezéből végleg a mű, és ha sikere van, tovább diktálhat feltételeket. Például a *Berlin, Alexanderplatz* esetében először csak úgy szerződünk a WDR-rel, hogy az NSZK területére és két évre kapják meg a sugárzási jogot. Mikor évek múlva megismételték a sorozatot, új szerződést kellett kötni. Vagy ha például most az Önök televíziója is bemutatja majd a filmet, a jogokat külön meg kell szereznie tőlünk.

— Bemutatták a Berlin, Alexanderplatzot más országok televíziói is?

— Igen. Például Olaszországban, Finnországban, Argentínában, öt-hat országban. Tudni kell persze ehhez, hogy ez nem valami barátságos film, nem habkönnyű szórakozás. Érdekes összehasonlítás adódott Fassbinder filmje és Edgar Reitz később készült, szintén tizenégy részes, *Heimat* (Szülőföld) című tévéfilmsorozata között, amelyről talán nem túlzás azt állítani, hogy a Fassbinderének a hatása alatt született. Ezt már húsz ország televíziója megvette, mert derűsebb, barátságosabb, míg a *Berlin, Alexanderplatz* komor film, mélyen behatol a lakásba, nehéz kiűzni onnan a nyomait. Így soha nem lesz olyan népszerű, mint Reitz *Szülőföldje*, nem beszélve az önkönnél is annyira kedvelt *Klinikáról*. Viszont Amerikában például moziban is nagy sikerrel játszották a *Berlin, Alexanderplatz*ot. Sőt, ott videón is meg lehet már vásárolni, egész kazettacsomag alakjában.

— A Szövetségi Köztársaságban nem kapható a videóváltozat?

— Nem. Az első sugárzás idején óriási hecckampányt indítottak a film ellen. A *Bild-Zeitung*, a *Springer-sajtó*. Alig le-

hetett keresztülvinni, hogy befejeződhessen a sorozat. Abban már korábban engedni kellett, hogy ne nyolckor, hanem kilenckor kezdődjön az egyes részek vetítése. Fassbinder szexszennyesének kitepergetését látták benne sokan. Miután New Yorkban nagy mozisiker lett a film, évekkal később, megismételték a sorozatot, de csak a harmadik, regionális programban. Különben az ismétlés egy ilyen nagy költséggel előállított produkciónál magától értetődik. A Bajor Televízió a mai napig nem ismételte meg.

— Hogyan lett ön Fassbinder hagyatékának kezelője?

— Fassbinder halála után egyszerűen kellett valaki, aki törődik ezzel a hagyatékkal. Ő annak idején nagy bizalommal volt a kiadónk iránt. Teljhatalommal ruházott fel bennünket a szerződések megkötésében. Eleinte színdarabokat is írt, ezeket is mi képviseltük. Sok harcot vívtunk meg közösen, például a *Der Müll, die Stadt und der Tod* (A szemét, a város és a halál) című hírhedt darabjának a bemutatásáért, kiadásáért is, miután a Suhrkamp Verlag visszalépett. Ha például megnézi ezt a kis könyvecskét, amely a Fischernél jelent meg (Rainer Werner Fassbinder: *Filme befreien den Kopf*—

— A filmek felszabadítják a fejet, összeállította Michael Töteberg), és amely Fassbinder esszéit és jegyzeteit tartalmazza, láthatja, a copyright itt is a miénk. Egyszerűen kellett valaki, és mivel bizonyos fokig már Fassbinder életében én voltam sok írásának, kéziratának lektora, gondviselője, a feladat szinte magától háramlott rám.

— És mi mindent talált a hagyatékában?

— Hát először is és legfőképp, ami ott volt szanaszéjjel, egymás hegyén-hátán a szobában, a lakásban, ahol meghalt. Fassbinder soha nem volt az ember, aki rendben tartotta volna maga körül a személyes holmiját. Meglepo volt mégis, hogy mi mindent tett félre, őrzött meg és hurcolt folyton magával sűrű lakásváltoztatásai során. A legkülönfélébb dolgok kerültek elő, rengeteg doboz a *Berlin Alexanderplatz* produkciós bizonylataival, vadidegenek küldeményei: filmötlek, forgatókönyvek, levelek. Nemrég akadt a kezembe például Bertolucci egy levele, amelyet Cannes-ban intézett neki az *In einem Jahr mit dreizehn Monaten* (Amikor tizenhárom hónapos volt egy év) hangminősége. Találtam kész forgatókönyveket is, soha meg nem valósult filmekét, például Gerhard Zwerenz *Die Erde is unbewohnbar, wie der Mond* (A Föld lakhatatlan, mint a Hold) című regényéből, amely az antiszemitának bélyegzett frankfurti darabnak is alapanyaga volt (*A szemét, a város és a halál*). Pittigrilli *Kokain* című regényéből is írt forgatókönyvet, több változatban is. Johann Mario Simmel egyik regényéből is írt

egyedül írta? Egyet, ezt aztán Peter Zadek rendezte meg később a Bavariánál, rettenetes film lett belőle.

—Ezt a rengeteg forgatókönyvet mind egyedül írta?

— Munkássága utolsó harmadáig elvben igen. De a gyakorlatban a többiekkel beszélgetve. Fassbinder soha nem tudott egymagában félrevonulni, és így dolgozni egy könyvön. Csak úgy tudott írni, hogy mindig csomó ember volt körülötte, és gyakorlatilag ezek is részt vettek a mun-

kában. Az egész korai filmek, az *antitheater* idejéből valók, egyértelműen kollektív alkotások. A színészek úgyszólván maguk írták maguknak a szerepüket, és ki-ki később is hozta mindig a maga történeteit, és ma már nem mindig lehet megállapítani, mit tett bele a színész a filmbe, és mit írt meg előre Fassbinder. A *Rio das Mortes* szinte teljes egészében tartalmazza Günter Kaufmann életrajzát, és ezt ő is dolgozta ki. Az irodalmi alanyaggal is így bánt. Csak azt emelte ki belőle, ami kellett neki, és azt sokszor egészen más kontextusba helyezte, a maga képére formálta. Nála az írás nemcsak és nem elsősorban írói munka volt, hanem a valóság elsajátításának módja. A forgatókönyvet szinte Fassbinder élete rakta össze, az

a mód, ahogyan élt és társaival érintkezett. Később, a *Maria Braun házasságától* már voltak szerződötetett forgatókönyvírói, Peter Märthesheimer és Pia Frölich, Märthesheimert már régóta ismerte a WDR-től, aztán a Bavariától, onnan vette maga mellé. Az alapötlet azonban továbbra is mindig Fassbindertől származott, kivéve a *Lili Marleent*. Pár oldalas kézirat foglalta össze a készítendő könyv alapvonalait, ezt dolgozták ki aztán a szerzők. Persze sokszor azelőtt se volt több a forgatókönyv, mint egy ilyen vázlat, Fassbindernek nem volt türelme írásban részletesen kidolgozni a filmet, még ha a fejében kész is volt már. Ugyanakkor a szerzőtársak kész forgatókönyveit néha felborította. A *Maria Braun* és a *Veroni-*

Annemarie Düringer  
— Berlin, Alexanderplatz



ka Voss vége például más a forgatókönyvben, mint ahogy Fassbinder végül leforgatta. Érdekeség különben, most jut csak eszembe, hogy a *Berlin, Alexanderplatz*nak van egy játékfilmes forgatókönyve is, azaz Fassbinder akart csinálni a tévéfilmsorozat mellett, tehát nem azt lerövidítve, egy külön játékfilmet is Döblin regényéből, más felfogásban, más színészekkel, és a forgatókönyvet is elkészítette hozzá, de nem írásban, hanem kazettán. Magnószalagra mondta, amint különben a tévéfilmsorozatot is. Pokoli tempóban dolgozott egész életében, és akkorra már eléggé tönkre volt menve, és ezt hallani lehet a hangján, elég megrázó élmény hallgatni ezen a kazettán, hogy kínlódik, és hogy hajszolja magát. Két és fél napokat dolgozott egyfolytában, akkor aludt huszonnégy órát, és kezdte előlről.

— Mit fognak kiadni ebből a hagyatékából?

— Az esszék, jegyzetek és a Fassbinderrel készült interjúk két kötete után most nyolc kötetben a filmek következnek, de egyelőre nem az előkerült vázlatok, hevenyészett forgatókönyvek alap-

ján, hanem az elkészült filmek protokolljai, tehát a dialógusok és hozzá a képek leírása, a filmből vett fényképekkel. Azt remélem, hogy ezeknek a köteteknek az alapján jobban kitetszik, mennyire összetartoznak ezek a látszólag olyan heterogén filmek. Hogy kirajzolódik az a ház a falaival, ablakaival, amelynek építészeül fogta fel magát Fassbinder. Három-négy film lesz egy kötetben, filmenként ötven fotóval. Az első már megjelent, idén következik a második. A nyolckötetnyi mozifilmet ugyanilyen kiadásban követik majd a tévéfilmek.

— A színdarabokat mind kiadták?

— Igen. Több kiadásban is megjelentek már.

— Játsszoták ezeket azóta más színházak is, vagy elválaszthatatlanul kötődnek egyelőre Fassbinder egykori társulatahoz, színészeihez?

— Játsszoták, hogyne. Most is játsszák egy korai experimentális darabját Nyugat-Berlinben, és rövidesen bemutatnak egy másikat Hamburgban, egy nagy állami színházban, persze a stúdiószínpadon. A *Die bitteren Tränen von Petra Kant* (Petra Kant keserű könnyei), amely szabályos színdarab, és a belőle készült filmen is meglátszik ez, vagy hetvenötösor bemutatják már a világ különböző pontjain. Buenos Airesben valóságos színházi

szenzáció volt. Két éve Frankfurtban Volker Spengler csupa férfival játszatta el az eredetiben nőkre írt darabot, amely azonban így is jól működött, annál inkább, mert a női szerepek már annak idején Fassbinder férfikörének viszonyait ábrázolták áttételesen. Különösebben új interpretációs lehetőségek persze végül is nincsenek ezekben a darabokban.

— Említette, hogy Az ég Berlin felett forgatókönyvének jogait is az önök kiadója képviselte. Személyes kapcsolatban áll így Wim Wendersszel is?

— Igen, de ez csak hivatalos kapcsolat. Ami egyébként *Az ég Berlin felett* forgatókönyvét illeti, ez a forgatás kezdete előtt szintén csupán néhány kéziratlap volt, és a WDR emiatt csak akkor fizetett honoráriumot a forgatókönyvért, mikor kész volt a film, mert így már nem lehetett vitatni, hogy volt-e egyáltalán forgatókönyv. Wenders is tag tehát a kiadói társaságunkban, amint Peter Handke is a színdarabjaival. Az ő régi keletű barátságuk tulajdonképpen itt, a kiadónál alakult ki.

— Az NSZK-filmhét megnyitóján én is láttam *Az ég Berlin felett*-et. Eltekintve attól, hogy az elég erőszakos, harsány tolmacsolás és a francia feliratok szükségképp sokat rontottak ennek a halk, bensőséges filmnek a hatásán, mégis az a benyomásom alakult ki, hogy a belső monológok és párbeszédok, amelyeket nyilván, felismerhetően Handke írt, túlságosan fellengzősek. Mi erről a véleménye?

— Wenders itt nem tűrt semmi ellenvetést. Pedig nagyon sokan, már Cannesban is, ezt kifogásolták, ezt tartották a film gyenge pontjának. Wenders eredetileg csak annyit tudott, hogy Berlinről akar filmet csinálni és angyalokról, és hogy ennek a filmnek másnak kell lennie, mint eddigi filmjeinek, költőinek, szépnek, emberségesnek. Fölkereste Salzburgban Handkét, aki éppen elkészült egy könyvével, hullafáradt volt, és azt mondta, forgatókönyvet nem ír, legföljebb szövegeket, monológokat, dialógusokat minden cselekménybeli kötöttség nélkül. Így aztán, miközben készült a film Berlinben, hetente érkezett postán Handkétól egy boríték, benne ezekkel a szövegekkel, amelyek végül is amolyan kísérezetként illeszkednek a filmhez.

— Szerepel a filmben egy öregember, aki ugyan ember még, de már mintha túl is lenne a földi léten, szinte mitikus figura. Ez nem Handke teremtménye?

— De igen. Ó Homérosz. Wenders akart eredetileg egy arkangyalt, ebből lett végül Homérosz. Handke írásztala fölé volt tűzve Rembrandt egy képének reprodukciója, amely Homéroszt ábrázolja. A képnek csak az egyik fele maradt fenn, Homéroszt látni rajta, amint beszél valakihez, vagy néz valakire, de hogy ki-re, az nincs meg. Így született meg a filmbeli Homérosz, aki van még, él még, de már nincs kihez szólania. A költő ősképet

Hanna Shygulla és Günter Lamprecht  
— Berlin, Alexanderplatz



jelenti, amely még él a világon, de már alig. A németek számára többet mond, mert egy legendás öreg színész játssza, aki annyi idős, mint a mozi: Curt Bois. Nagy baloldali volt, Brecht-nél is játszott, tőle jött át Nyugatra, ahol emiatt sok kellemtelenség is érte.

— Végezetül azt kérdezném meg, mit emelne ki Fassbinder és Wenders filmjein kívül az NSZK-filmhét filmjei, vagy az itt nem szerepelt művek közül. Egyáltalán, milyen ez az itteni válogatás, kik és milyen szempontok szerint állították össze?

— Erre az utóbbi kérdésére nem tudok felelni, nyilván egy zsűri, én nem voltam tagja. Különben sem képviselem itt hivatalosan a német filmet, engem a Goethe Institut delegált a Berlin, Alexanderplatz bemutatójára. Ami a filmhéten szereplő filmeket illeti, én személy szerint nagyon szeretem Margareth von Trotta Rosa Luxemburgját. Nem tudom, tudja-e, hogy Fassbindernek ez volt az utolsó filmterve, egy Rosa Luxemburg-film, Märthesheimer már meg is írta a forgatókönyvét, Fassbindernek pedig fennmaradtak jegyzetei hozzá. Hanna Schygulla játszott volna Rosa Luxemburgot. Margarethe von Trotta természetesen nem Märthesheimer forgatókönyvét filmesítette meg, neki saját koncepciója volt a témáról, és azt valósította meg. Én azért is szeretem ezt a filmet, mert ilyesfajta politikai filmet ma már nemigen csinál más nálunk, és mert Barbara Sukowa nemcsak jó, hanem okos színésznő is, és ez kamatozik a filmvászonon. Azonkívül én kedvelem Hark Bohm A kis államügyészét is, eleven komédia, közel a valósághoz. A televízióban talán inkább érvényesülne, mint a moziban. Üdítő a realizmusa az elmúlt évek sok belterjes filmje után, amelyek tele voltak filmidézetekkel, filmmítoszokkal. Másfelől meg az egészen lapos commercializmus öntött el mindent az utóbbi időben. A hetvenes évek nagy nekirbulása már régesrég a múlté. Fassbinder halott, Wenders, ha épp Berlinben csinál is filmet, az nem a német film része, hanem az egy Wenders-film. Werner Herzog folyton valahol az Amazonas táján kalandozik, Volker Schlöndorff Amerikában van, és irodalmi műveket filmesít meg, és a többiek, akik egykor családias együttést alkottak, részben Fassbinder körül, Schroeter, Syberberg, Trotta, ma már ezek is mind külön utakon járnak, és legfőljebb repülőtereken találkoznak. Föllépett közben egy újabb generáció is, köztük néhány markáns tehetség, de ez már nem a fiatal német film, ez egyszerűen a mai német film, amelyre egyelőre árnyékot borít a hetvenes évek nagy filmjeinek emléke.

— Töteberg úr, köszönöm a beszélgetést.

GYÖRFFY MIKLÓS

# A szubjektív tényező

## Helke Sander és a nyugatnémet '68

A hetvenes évek végén két hétig laktam Frankfurtban egy lakóközösségben. Sok kisgyerek, házas szülők, sok átjáró barát. Azon igyekeztek, hogy az együttes élet ésszerűségét és kölcsönösségét kamatoztassák. Éjszaka nyúló politikai viták, hajnalig tartó csoportos pszichoterápiák. Amikor aztán (kissé megfáradtan) elismerésemet fejeztem ki a házigazdának, ki történetesen görög-német volt, ezekért az életformakísérletéért, nagyot legyintett, és nem kevés nosztalgiával mondta: „Ha a nyugat-berlini kommunámat láttad volna! 1968-ban! Az volt a nagy kísérlet!”

Nos — a mulasztás pótolható. 1968 húszéves évfordulóján film — A szubjektív tényező — a hazai mozikban a nyugatnémet diákmozgalomról!

### Harcok és hétköznapok

A rendező — Helke Sander — közel az ötvenhez. 1966 óta készített filmeket; bőségesen kivette részét a diákmozgalomból, sőt, főszereplője volt a nőemancipációs-feminista szörny „leágazásának”. Róla is szól hát a film. A főszerepet játszó Angelika Rommel — Helke Sander alteregója — maga is benne volt ezidőtájt az első nő-felszabadítási tanácsban. Egyszerű és eredeti az ötlet: 1980-at írnak, Anni nagyfia hazaviszi a Parlamenten kívüli ellenállás 1966–69 című képesalbumot, elkezdik lapozgatni, és megelevenedik a múlt. Harcaiban — és hétköznapjaiban. És az eredetiség: 1966–69 nyugatnémet diákprotesztje tribünös utcai harcainak archív képei közé beúsznak az eszméletkereső, társkereső, forradalomakaró kommunák intim hétköznapjai. Ez a játékfilm — kitűnően épül össze a dokumentumfelvételekkel; és ez az, amit még sose láthattunk német filmen. Élet a kommunában. Az ideológiával kitapétá-

zott szobabelsők, az intenzív interakciók, a társas erőmerítések és elméleti helyzetértelmezések mindennapisága felől látjuk a nagy külszíni tablótakat. Fesztelen, fanyar, didergető látószög, csendes nosztalgiával, csipetnyi öniróniával.

Kint 67 június. Farah Diba világszép mosolya, sah férje oldalán. Nyugat-Berlin. Kint tömeggyűlések dobogása, lázas szónoklatok. Bent a napi munka. Csurog a profán hangulat. Gépelés, sokszorosítás, terjesztés, ragasztások. A plakátokon: A tudomány embertelensége. Az USA-imperializmus igazi arca. A vietnami háború. Filmvetítések, diaképek. Az amerikai katonák igazi arca. Bent veitlen ágy, pokróc, poszter és poszter (nagy Lenin-fotó, Lenin telefonál), dörgő gömbfejes villanyírógépek. Ülünk a földön, fejünkben a helyzet, körben szét-szórt jegyzetek, újságok, könyvek, kivágások, abbamaradt sörök, csikkítőmege hamutartók. Egy ölelés, közben a mosogatóban csótány mászik, de hát ki ér rá. Ki ér rá a háztartásra, az érzelmi háztartásra. A helyzet. A tizenharmadik szobából Rolling Stones szól, és tompán a hang, az erősödő dübörgés, a tömeg hangja, szólító, elsöprő, elnyelő tömeggyűlések, kint. Ott a helyünk. Tárgyalni az NDK-val! Harmadik világ! A kémiai ipar a háború szolgálatában! Stopot az USA-imperializmusnak! Aztán — vissza. Megint a kommuna, hétköznapok. Órló viták, helyzetértelmezések, vég nélkül. A közvéleményt kell felrázni. Átpolitizálni, demokratizálni. Harca a jogsértő Springer lapkiadó ellen. (Lenin a falon, telefonál.) Rudi Dutschke a tribünön. A Vörös Rudi beszél. (Figyeljük, mit mond!) A fogalmakat be kell engedni a nyilvánosságba. Hogy elvegezzék a felvilágosítást és elvezessenek a polarációhoz. A tömeg ösztönösségére kell építeni. A direkt akciókra. Vietnam-kongresszus, 68 február. Ho-ho Ho-Si-Minh! Ho-ho Ho-Si-

*Minh! Amis—go! Go—home! Go—home!* A tömegkommunikáció hazudik — csak az utcák maradtak nekünk! Húsz ezer diák Nyugat-Berlin utcáin. Vörös zászlók és DNFF- (emlékszik még valaki erre a névre?) lobogók. Egymásnak feszülő tízezrek és rendőrhadoszlopok.

Rudi Dutschke beszél. Fel kell rázni a szenvedélytelenné lett, apolitikus világot, amely elvesztette önreflexióit.

## Mi is történt?

Német Szövetségi Köztársaság, hatvanas évek. A Szociáldemokrata Pártból — azt rendszerkonform pártnak ítélve — kiszakad egy baloldal, és hatalmasan meglódul az SDS, a Szocialista Német Diákszövetség akcionista politikája. Kína mellett. Az NDK mellett. A harmadik világ (Kuba, Algéria!) mellett. A vietnami háború ellen. Amerika ellen. Az antikommunizmus ellen. A neonácizmus ellen. Aztán — az oktatás iparosítása ellen. A kényszerelődiplomázás ellen. (A megnőtt speciális szakemberigény miatt csak az fejezhet-

„Egy ölelés, közben a mosogatóban csótány mászik...” (1968. február 5., Rudi Dutschke beszél a vietnami háború ellen tüntető diákoknak)



te be egyetemi tanulmányait, aki szakmai elővizsgát tett.) Az egyetemek demokratizálásáért — már 1965-től! „Bárki bármilyen témát bármikor előadhat!” (Mire a rektor — Nyugat-Berlinben —: majd a Holdon! Következnek az egyetembojottok, sztrájkok, tüntetések.) Harc az egyetemek politikai szintérré alakításáért. (Mire a rektor, 1966-ban: „az egyetem falai között semmiféle politikai tevékenységet folytatni nem lehet!”) Következnek a tüntetések. A sarokba szorított nagypolitika önrontó, feszültségstító húzásai. Ide, a felforrított városba hívják meg Humphrey amerikai alelnököt. Nyugat-Berlinben létesítenek Amerika-házat. Nyugat-Berlinbe látogat — harmadik világ! — a perzsa sah és felesége. Egy diákot lelőnek, meghal. És 68 tavaszára elszabadul a „pokol”. Tankönyvetések, egyetemmegszállások, lapkiadó-feldúlások, állandósuló tömeges összetűzések a rendőrséggel. 68 nyarán több helyen égne az áruházak, a szupermarketek — az apolitikussá tevő fogyasztás melegágyai! És 68 nyarán mondja el híres beszédét, *öt pontját*, Jürgen Habermas, a frankfurti egyetemen — nagy kár, hogy ebből semmi nincs a filmben —, a *látszatforradalom gyermekeiről*. Jogosnak tartja a tiltakozást a *földöntúlivá és befolyásolhatatlanná* lett politika ellen. Az állampolgári figyelmet a privatizálásba szorító tömegkommunikáció ellen. Kiemeli az *újfajta*

*érzékenység* keletkezését, amely a pszichikai elnyomás és a manipulációs dreszszúra elviselhetetlenségét hozza. De ezzel — vége. A diákmozgalom helyzetértelmezési bizonyíthatóan hamisak; belőlük cselekvési útmutatásokat nem lehet levezetni; a hibás helyzetértékelésből adódó végzetes stratégia — mindenáron polarizáció! — minden demokratizálásra törő társadalmi erőt meggyengít; a diákmozgalom a vágyfantázia rabja, a jelképes cselekvésben — egyetemelfoglalás, kitűzött vörös zászló — forradalmi rendszerátalakítást lát. Tessék a klinikára menni! Tessék pszichiátert keresni! — Habermast kifütyülték, Habermas távozott. 69 után a diákmozgalom megfeneklett. Következtek a „leágazások” — a terrorizmus, a feminizmus, az állampolgári kezdeményezések, aztán a spontik és az ökológiai mozgalom, idővel a zöld párt és az alternatívok *új társadalmi mozgalma*. Az *újfajta érzékenység* mozgalmai — csupán olyasmi, amivel a hagyományos munkásmozgalom már semmit nem tudott kezdeni; igaz, az újfajta mozgalmárok már el is kerültek a hagyományos munkásosztályt. És itt még egyetlen háttérmozzanat: az NSZK-ban a hatvanas években példátlanul megnőtt a felsőoktatásban résztvevők létszáma, éppen úgy, mint Franciaországban vagy az USA-ban. Campus-jellegű egyetemi városok sora jött létre, tíz-harminc ezres diáktömegeket tömörítve. Ide tolódott át e társadalmak hagyományos tőkés-bérmunkás konfliktuspotenciálja, jól láthatóan pozitív, progresszív kihatással; szakmailag ők alapozták meg a hetvenes évektől nekilöködülő modernizációt — és ők jelezték nyomban e modernizáció elviselhetetlenségének emberi küszöbszintjeit, radikálisan átalakítva egy társadalmi-politikai klímát. De — vissza a filmhez.

Vörös Rudi beszél.

## Rudi

Nézem a diákvezér kedves, mosolygós arcát, oldalra fésült haját. Olyan jó szándékúan egyszerű. Semmis. Csak a szemében, néha, a fehér izzás (a végtelen káosz tiszta tudata?), amikor ezrekhez szól. Kinyitom a Medvetáncot (86/4—87/1.), benne a *trendvonalas* Jánossy Ferenc emlékezik. Szabadon idézem. 67-ben — mondja —, előadtam Nyugat-Berlinben. Az értékelmélet témára csak baloldaliak jöttek. Meggyőződtem, ha tizenkét baloldali van együtt, akkor huszonnégy nézet van, mert mindegyiknek van kettő. Ők elutasították a reformot, és közben a forradalomnak nem volt talaja. Dutschkét idehaza én hoztam össze Lukáccsal. Ez még a nagy mozgás előtt volt. Rudi és társai, feleségeik, Ecuadorba akartak menni, forradalmat csinálni. Lukács hat órán át rettentő türelmesen magyarázta nekik, hogy mindenkinek otthon van a



„Dutschkét idehaza én hoztam össze Lukácsal”  
(1968. május 15. Frankfurt, tüntetés a szükségállapot-törvényjavaslat ellen)

feladata. Hát — Dutschke vissza is ment Studentenbewegungot csinálni — folytatja Jánossy. Még a végén Lukácsot lehet felelőssé tenni az egészért. — Dutschke? Már 63-ban könyvvel járt a hóna alatt. Aztán egyszer négyen eljöttek Budapestre, tél volt, beültek a szobába, bundában, hogy itt maradnak egy hétig. A matracokon elalszanak. Ez *kint* az egy *körhöz* tartozóknál egészen természetes volt. Én pedig azt magyaráztam, a szemináriumon is, hogy a kapitalizmusból a szocializmusba van reformista út. És ez egészen természetes.

Nézem Rudit. A filmen. Barna, simavonalú arcát. Oldalt hulló haját. Kereset-

lenség, nyugalom, belső eltökéltség. *Ott-hon* csinál forradalmat. (68. április 11-én rálőttek; ezután kimaradt a vezetésből. 1977-ben úgy nyilatkozott, hogy meg kell egyezni a szociáldemokratákkal. Dániában oktatott, írt egy könyvet — érdekes módon a leninizmusról és a kelet-európai szocializmusok sajátosságairól, 79-ben meghalt.)

### Anni

Nézem Annit. A filmen. Anni — aki tehát a rendezőnő korai alteregója — magát nézi. A tükörben. Nézi, hogyan áll neki a vietnami lányok kimenő—kimonója. Nézi a vietnami lány fényképét. A nyugatnémet egyetemista lány 1967-ben látnivalóan a vietnami lányhoz akar hasonlítani. Amit talán kommentálni illene. Annnyit biztosan tudok, hogy a nyugatnémet recenzensek most azt írják: Anninak nin-

cenek vállalható mintái, előképei. Sem a német történelemben, sem a kortárs fogyasztói kultúrában. Ennyi. Ezért a vietnami lány. Hősnőnk magát nézi, aztán maga elé néz — aztán a barátját nézi. Hosszan, már-már nyomasztóan. (A kamera kényelmesen, bőven, puhán kering a belső tereken. Puritán, funkcionista belső környezet. Szék, ágy, telefon. Lenin a falon. Lenin telefonál.) Magukat kereső női arcok, rövidre vágott párbeszéd. Hajak. Kik vagyunk? Mi a nő ereje, gyengesége? Mi a mi világunk? (Beúszó konyha, lepusztult funkcionalitás. Plakátmagányban hűlő főzőplatin. Főtt étel nincs. Alma van, August Bebel van, üres hűtőszekrény van, két lány egymás felé fordul megértés-keresése van. Autizmus? Csendes önelégültség?) Gyűlésre készülnek. Témák. *Mi a nő?* Mi a gyerek? Mi a szerelem? Az orgazmus? A férfiak? *Százan jöttek el a gyűlésünkre*, mondja

Anni boldogan, *csak nők!* Siker! A *nőknek a saját felszabadításukért kell harcolniuk!* Fehér falak, fekete sziluettek. Nők. Viszik az ágyneműt. Helyet a kongresszusra érkezetteknek. Mezítláb csoszogó lelkesedés. Gyerekek szaladgálnak, ének csendül, avanti popolo, hurcolják a könyveket. *Elnék a kommunában.* (Aztán megint az utcák. Brutális rendőr-attak, embert aszfaltba csapó vízágyú.) Megint — *otthon.* Ülnek az ágy szélén, megverten és csuromvizesen. Jön be a harmadik, negyedik társ. Csontig ázva, sántítva, megverve. (Schwere Krawalle in Berlin — hozza az újság, Dél-amerikai harcos-társak érkeznek. Újságírók. Fekete bőrű fiú kéredzkedik be, kis motyóval. Egy nő-társ az NSZK-ból jött át, gyerekkel. Nézi a tévét, a diákat. Egy vietnami kisfiú beszél. Szabadság, közösség. A kommuna együtt, gyereket nevel. Anninak új fiúja van. (Csak Lenin a falon, a változatlan. Folyvást telefonál.)

### Anni — emancipációban

Hősnőnk, nem kevés töprengés után, ki mondja: a nők elnyomott társadalmi osztályt alkotnak. (Osztályt! Érzem és halom, mennyire nincsenek ennek ma konnotációi — nálunk. De ott és akkor! Amikor az *osztály* és az *osztályok* mibenléte állt a viták gyújtópontjában!) A fiúk persze elképednek. Hanyatt vágják magukat, legurulnak a székről, a nevetéstől. Hogy a nők — osztály?! Ezzel nem fognak azonosulni az elvtársak — mondják. Anni: mindent újra át kell gondolni. A *mi álláspontunkról.*

Anni beszél az SDS kongresszusán. Nem értik meg az álláspontját. Így aztán megindul az újféle harc. *Új nőmozgalom!* *Woman power!* Eljött az ideje, hogy megszabaduljunk a polgári péniszektől! Minden diktatúra — diktatúra, mondja elkeseredve Anni. Miért jobb a munkásosztály diktatúrája, mint a többi diktatúra? Minden diktatúra — uralom, valami vagy valaki felett. Gyere már az ágyba — mondja kedvesen Anni újabb fiúja —, majd reggel elmagyarázom. Anni végül is enged. Diktatúra, bármerre fordulunk.

### Ami következett: a harc os feminizmus

Igen, így történt — mondja Frigga Haug neves nyugat-berlini szociológusnő a *New Left Review* hasábjain írt kimerítő tanulmányában (The Women's Movement in West Germany, 1986. 155. sz., január—február). 1968 szeptemberét írták. A mozgalom fáradóban volt. Túl a szükségállapot-törvény elleni nagy bonni tüntetésen, a májusi és júniusi barikádokon és egyetem—elfoglalásokon. Szeptembertől mérséklődtek a tüntetések, bár Franciaországból megérkezett Vörös Dany — Cohn Bendit. És ekkor jött az



„Mi a nő? Mi a gyerek? Mi a szerelem?”  
(1967. június 2., a tüntetésen megbeszített Benno Ohnesorg)

újabb hullám, az újabb fordulat. 1968 szeptemberében — írja Frigga Haug — az SDS-ben *Helke Sander* mondott beszédet.

Igen, ő. *A szubjektív tényező rendezője.*

Annyit mondott — rövidre fogva —, hogy a gazdasági és társadalmi alávetésnek megfelel a szexuális alávetés. S amikor a férfi elvtársak ezen nevetni kezdtek, Helke Sander és társai — válaszul — paradiocsomokkal dobálták meg őket. (A beszéd töredékeiből még hoz a film.) Ekkor terjed el a mondás és a gyakorlat, jelezve, hogy új idők járnak: aki kétszer lefekszik ugyanazzal a férfival, az a tőkés rendszer uszályába kerül.

Különleges idők. Tőlünk — akkor is, most is — csillagévnyi távolságban. Vagy mégse? Ulrike Meinhof, a később terroristaakciók miatt lertartóztatott, kiemelkedő tehetségűnek tartott és börtönben meghalt újságírónő írta még akkor, 1968 szeptemberében: a paradiocsomok és a tojások dobálása nagyon is megfelel egy

olyan nyilvánosságnak, amelyet más oldalról a tények agyonhallgatása jellemez. Az SDS frankfurti egyetemén repülő paradiocsomok nem szimbolikusak. A férfiak összepiszkolt zakójáról a koszt továbbra is a nők fogják eltávolítani; nők milliói fulladoznak nap mint nap attól, amit le kell nyelniük; szedhetnek fogamzásgátlót ez ellen, Contergant, ha éppen pechjük van; verhetik a gyerekeket, üthetik főzőkanállal a férjüket, becsukva ehhez az ablakot, ha elég jólneveltek, hogy senki ne hallja, amit mindenki úgyszólván tud. A férfi szaktárstól tett ottani javaslat, miszerint ha a nők ennyire elégedetlenek, hát tagadják meg a férfikkal a nemi érintkezést, csak megerősítette, amit Helke Sander mondott: a férfiak az egész konfliktust le akarják fojtani a privátszférába. Csak hát ezek a nők már nem játszószák tovább az egyetértést, amikor a gyerekeknél egész terhe az ő vállukon nyugszik; elégük van abból, hogy a gyerekeknél rájuk háruló terhe, a kieső idő miatt alulképzettek, vagy semmilyen képzettségük nincs; és azt gondolják, hogy a gyerekeknél és a házon kívüli munka ilyenfajta összeegyeztethetlensége nem az ő csődjük, hanem a társadalomé, amely ezt előidéz. Mivel pedig a férfiak ebbe a témába nem bocsátkoztak bele — ezért kapták a képükbe a paradi-





csomokat. A nők ezzel kinyilvánították, hogy be vannak zárva egy privátszférába, és ebben a bezárásban a férfiak mint a kapitalista társadalom funkcionáriusai működnek közre: elnyomják a nőket, még ha ezt szubjektíve nem is akarják. — Eddig szólt Ulrike Meinhof. Talán nincs is mindenben csillagévtávolságra tőlünk, amit szóvá tett.

Maradjunk a németeknél. Kissé már elszakadva a filmtől, a feminista mozgalom történeténél. Részben azért, hogy tájékozódjunk, részben, hogy *egy mozgalom idővel beért társadalmi eredményességéről szóljunk*. Abból a tapasztalatból kiindulva — és ez itt nálunk, 1988-ban, a feminizmustól függetlenül sem érdektelen talán —, hogy a *mozgalmak* mindig gyermekdeden, megmosolyognivalóan vagy feldühítően, kuszán és intoleránsan indulnak. Dehát *ezért mozgalmak*. Hogy a szokatlant, a *másféleséget* hozzák. Olyan másféleséget, amely aztán egyszerűen *hozzájárul* egy társadalom gazdagodásához, egyensúlyához, önismeretéhez. Hozhatnánk most a zöld példát, az ökológiai mozgalmat, amely miként a feminizmus, korábban kinevezett és intoleráns volt. 86-ra már köztudott, hogy a nyugat-német környezetvédő technika — a világszínvonal. Olcsóságban és tökéletességben mindenkit megelőz. Egyértelmű a

képlet: köszönhetően az ökológiai nyomás korai megindulásának. Itt is kiderült; a mozgalmak átfordulnak — gazdasági hatékonyságba, társadalmi konszenzusba.

Tehát a németek.

Sajátos idők jöttek — meséli Frigga Haug. A mozgalom gyerekkora. Frankfurtban megalakult a *Weiberat*. (A névhez tudnunk kell, hogy a német nyelvhasználatban a *Weib* az a nő, aki a megvetés vagy a nemi vágy tárgya.) A név tehát kihívás volt. Nos, ők alkották az első lesbikus csoportokat az NSZK-ban. Szórták a röplapjaikat: „Vágd le!” „Szabadítsuk meg a szocialista sztárokat burzsoá falloszuktól!” Ragasztották a plakátokat, amin *levágva*. (Ezekből az eseményekből még idéz egy keveset a film.) Nyugat-Berlin, 1968 karácsonya. A Kurfürstendammon folynak a nyilvános melltartó-égetések. Tiltakozás: ez a társadalom a nőt a szex tárgyává fokozza le. Aztán az akcióbizottságok elhatározták, hogy a feminista mozgalom tagjainak farmert és Mao-zubbonyt készíttetnek. Egyenruhát a nőknek. A cél világos volt. Meg kell akadályozni, hogy a férfiak a divatosság szempontjai alapján válasszanak közülünk. És ezzel örökös versenyre kényszerítsék őket. Ekkor történt — meséli a nyugatnémet szociológusnő —, hogy a sötét-hajú és mindig elegáns Helke Sander sárga sálak beszerzését javasolta. Ekkor kitört a botrány. Egy szőke és teltkarcsú elvtársnő ezzel nagyon nem akart egyetérteni. Neki nagyon rosszul áll a sárga sál, mondta és különben is. Vegyük észre magunkat. Az egyforma zubbonyba bújva sokkal jobban kijön a köztünk levő különbség, mint amikor normális ruhákban járunk. Mert hát — nem éppen az szorul rá a divatra, aki kevéssé szép és arányos? Aki meg jó nő, annak úgysem kell a divat.

Így bonyolódtak az ellentmondások, írja Frigga Haug. Nehéz idők jöttek — a férfiakra. Egymást érték az akciók. Lányok feleségüket verő férfiakat fogtak el, és megkötözve végighurcolták őket a Kurfürstendammon. Persze, többen úgy látták, hogy ezek az akciók nem teszik mindenki előtt nyilvánvalóvá a férfiak általi elnyomás és a kapitalizmus általi elnyomás összefüggését. *1970-ben Helke Sander — Nyugat-Berlinben — kilépett a mozgalmából*.

A gyerekkor elmúlt. És most? A nyolcvanas évek NSZK-jában manapság minden egyetemen van nőszeminárium; van két elméleti folyóirat, amelyek speciálisan nőkérdéssel foglalkozik — időközben Helke Sander alapított egy, a *Nők és a film* című folyóiratot —, és megjelent számos szociológiai-pszichológiai alapmunka. A nőkérdésről, a nők társadalmi-emberi helyzetéről. Az NSZK-ban ma feminista pszichiátriai tanácsadók sora tevékenykedik. Minden nagyobb városban van menhely, ahová a férj megverte feleségek menekülhetnek, és — legkeve-

## NSZK FILMHÉT

1988 márciusában Budapesten, a Németországi Szövetségi Köztársaság filmhétének műsorán Wim Wenders: *Az ég Berlin felett*, Margarethe von Trotta: *Rosa Luxemburg*, Helke Sander: *A szubjektív tényező*, Helmut Herbst: *Egy német forradalom*, Heidi Ulmke: *Rács és fűrés*, Hark Bohm: *A kis államügyész* című filmje szerepelt, valamint Rainer Werner Fassbinder *Berlin, Alexanderplatz* című, 14 részes tévésorozata, továbbá válogatás a német kísérleti filmekből, A nyitófil, *Az ég Berlin felett* clemzésére következő számunkban visszatérünk.

sebb — jogászokat fogadhatnak, érdekük védelmében. Zöld párti nők vannak a parlamentben, s a töredékidőben foglalkoztatott *háziasszony*? Aki férje oldalán háztartást visz, gyereket nevel? Nos, időközben megnőtt a szabadideje, tele van politikai ambíciókkal és ezt ki is nyilvánítja — nos, ez a *háziasszony mint ilyen*, a mai nyugatnémet politikai színpad állandó, radikális aktora. Rakéták ellen, repülőter-bővítés ellen, atomhulladék-tározó ellen, újabb autópályák ellen, adminisztratív politikacsinalás ellen — éppen csak *így* artikulálják magukat. Mint *nők*, és mint *háziasszonyok*. Ulrike Meinhof várrakozása — perverz módon éppen az általa gyűlölt társadalmi rend féktelen termelékenysége következményeként — „bejött”. A nyugatnémet nő ma gyereket nevel, továbbképezi magát, jó részüknek heti kétszer négy óránál nem kell többet dolgoznia: és politikai mozgalmat csinál. (Statistikák: 1966 és 83 között harmincon felül negyven százalékra emelkedett a női foglalkoztatás; a foglalkoztatott nők fele fehér galléros; a nem dolgozó nőkefele szakképesített; az összes foglalkoztatott nő több, mint egyharmada részmunka-idős. Két tanulság: több lett a szakképzettség, és több lett a szabadidő. Még az elmúlt évek racionalizálásai „színezik” is ezt a képet.

Mindezt *magunknak*, mozgalom nélküli társadalmunknak, hétköznapiainknak figyelmébe idézzük. Ezért részleteztük a *A szubjektív tényező* ürügyén. A film tanulsága túlmutat a filmen: a diákmozgalmak tanulsága túlmutat 68-on: a mozgalmak tanulsága túlmutat a mozgalmakon. Abban az értelemben, hogy ami az első pillantásra örültség és engedetlenség, az — hamarosan az esedékes társadalomjavítások és újítások előidézőjévé válhat. Nem azt mondjuk elötte, hogy a tegnap örültjei mindenkor a holnap hősei: hanem csak annyit, hogy — mozgalmak nélkül, engedetlenségek nélkül, másságok akarása nélkül nem adódnak társadalmi megújulások és megerősödések.

Alighanem ilyesmiben rejlik *A szubjektív tényező* — a 68-as diákmozgalmak — legfontosabb tanulsága.

# Péter és Pál

## Törvénytörés nélkül

**G**ulyás Gyula és Gulyás János különös alakjai a magyar filmművészetnek. Amikor a magyar „új hullám” tetőzött, a hatvanas évek második felében, akkor ők a magyar amatőrfilmezés jelentős egyéniségei voltak. Amikor — mint a „mezei hadak” tagjai — csatlakozhattak volna hozzá, addigra a magyar film csillaga leáldozóban volt: az 1972-73-as évek konzervatív, retrográd megnyilvánulásai filmművészetünket

sem hagyták érintetlenül. Így a Gulyás-testvéreknek is újabb évekre volt szükségük, hogy ismét teljes erőbedobással dolgozhassanak. A sportnyelvi kifejezés, az erőbedobás helyénvalósága akkor lesz nyilvánvaló, ha — mondjuk — 1976-tól számba vesszük ismertebb munkáikat: *Kísérleti iskola* (1976–77), *Vannak változások* (1977–78), *Pofonok völgye, avagy Papp Lacit nem lehet legyőzni* (1979), *Azért a víz az úr* (1978–80), *Do-*

*maházi hegyek között* (1978–79), *Ne sápadj!* (1981), *Én is jártam Isonzónál* (1982–86), és végül legfrissebb alkotásuk, a *Törvénytörés nélkül* (1982–88). Hatalmas munkabírásról, konok szorgalomról tanúskodik filmjeiknek már a mennyisége is. Am ha nemcsak a filmek számára (méterhosszára) ügyelünk, hanem arra is — és végül ez a döntő —, hogy mit mutatnak, mit jelentenek képsoraik, akkor sem kell csalatkoznunk: a múlt és a jelen mindennapjait kevesen faggatják filmművészetünkben oly következetességgel, az emberekbe szorult történelem lüktető feszültségeit és drámai kitöréseit oly megvilágosító felfedeztetéssel, mint Gulyás Gyula és Gulyás János.

Az idei filmszemlén filmjük, a *Törvénytörés nélkül* kapta a társadalmi zsűritől a dokumentumkategória fődíját. Ez volna eddigi tevékenységük megkoronázása? Lehet, a díj mindenképpen megérdemelt. Mégis, talán a díj fényében világlik ki munkásságuk egyik sajátossága. Gulyásék, szorgalmuk, filmjeik értékei ellenére nem lettek nevezetes rendezők, nem készült velük nevezetes interjú, a napilapok vagy a televízió nem adott hírt nevezetes fesztiválsikereikről. Sőt, évek ide, évek oda, valamiképpen nem integrálódtak úgy a magyar filmművészetbe, mint a nagy többség. Rendezői magatar-

„Minden az akkori jogszabályok figyelembevételével történt”

Gulyás Gyula felvétel



tásuk, gondolkodásuk, témaválasztásuk rendszerint eltért attól, ami a magyar film mindenkori „profilját” jelentette. Afféle „mellékes” filmeket forgattak, amelyeknek szereplői tanyasi parasztok, gyerekek, öreganyókák, szerző-mozgó emberek stb. Összefoglalóan szólva: a köznép. Ám a filmek igazolták őket: interpretációjukban az ismeretlen emberek, az ismeretlen léhelyzetek, a történelem homályban maradt zugai egyben foglaltai ma (közös) életünknek is, a képsorokból kiderül, hogy az ismeretlen ember kortársunk, hogy az ismeretlen léhelyzettel mi is naponta küszködünk, hogy a történelem elfedett zugaiiban gyakran leljük meg mai szenvedéseink, cselekvéseink okát. Amatőrizmus? Talán, igen. Mindenesetre a legeslegjobb értelemben. Gulyásék talán valóban megőriztek valamit az egykori amatőrfilmes tevékenységükből: a viszonylagos függetlenséget, a furcsa, divattól eltérő, ám mégis következetes témaválasztást, az emberi sorsokhoz, a mindennapi léthez való ragaszkodást, s a konkrét mindenkori tiszteletét. Jól észrevehetően nem törekedtek önálló filmnyelv megteremtésére, felvételtechnikájukat nem kompozíciós elv vezérli, kerülni igyekeznek mindenféle profizmust.

Mindez meghatározólag hat filmjeik — így a *Törvénytörés nélkül* — karakterére. Mindenekelőtt aképpen, hogy a műalkotást teremtő racionalitás nem működik bennük olyan erősen, mint például Gazdag Gyula vagy Dárday—Szalai (Gazdagétól is eltérő) dokumentumfilmjeiben. Míg ez utóbbiak műveiben a részek egymáshoz való viszonya, a szerkezet döntő szerepet vállal az alkotói gondolat megformálásában, kifejezésre juttatásában, addig Gulyásék többnyire az egyes képsorok gyúanyagát hagyják érvényesülni. Képletesen szólva: ha feltételesen körívrnek képzeljük el a filmalkotást, akkor Gazdag vagy Dárday és Szalai — igaz, más-más módon — felfedve a körív és az általa határolt terület struktúráját, belső dinamikáját, a rendezői elképzelés szerinti „mű”-rendbe szedik a képsorokat, Gulyásék viszont a körívet oly módon rajzolják meg, hogy annak minden pontján (a képsorokban) felszabadítják a középpont felé tartó „sugárzást”. Ennek az a következménye, hogy filmjeikben a racionalitásról, a fogalmi dikción az érzelmekre tevődik át a hangsúly, hogy Gazdag, vagy Dárday—Szalai műveitől eltérően sokkal több bennük a „strukturális” esetlegesség. A felületes szemlélő úgy vélhetné, hogy filmjeik nincsenek „átgondolva”. Persze ez nem igaz, pusztán arról van szó, hogy azt tartják: a filmbefogadás mechanizmusában a konkrétumoknak, az „eseteknek” erőteljesebb a hatása, talán mozgósítóbb is, mint az elgondolkodtató történeteké, az összefüggéseket vizsgáló művészi elemzéseké. (Itt persze éles határvonalat húzni nem lehet, hangsúlyokról van szó.)

Gulyás Gyula és Gulyás János filmjeinek ez a fajta karakterisztikája persze sok mindenre magyarázatul szolgál, nem csupán „formai” kérdés. Mostani filmjük, a *Törvénytörés nélkül*, amelynek középpontjában a Rákosi-korszak Hortobágyon létesített lágereinek élete áll, tulajdonképpen dokumentuminterjúk sora, az egykor deportáltak vallomásain alapzik. Az ő szavaik nyomán bomlik ki előtünk e lágerek története, poklok poklát megjárta lakóinak, túlélőinek megannyi szenvedése, attól kezdve, hogy lakásukba éjnek éjén becsöngetett az Államvédelmi Hatóság egészen a táborok feloszlatásáig, pontosabban a deportáltak gyakran vidámnak egyáltalán nem mondható viselkedéséig a társadalomba. A táborok története kölcsönzi tehát a kronológiát, amelyhez kötődnek a nagy körültekintéssel csoportosított események: a kegyetlen munka s a még kegyetlenebb őrség, a cselemők éhhalála s a jeltelen gödörbe elhantolt öngyilkosok, az ütlegeléses rafinált sadizmusok, az éhezés nyomorai s a mindennapi megaláztatás — és a szolidaritás ritka percei. És megszólal benne egy vallási téboly állapotában szenvedő, egykori „főütlegelő” is. Az elbeszélések nyomán 1945 utáni történelmünk egyik — sokáig titkolt, szinte rejtvegetett — legsötétebb időszakáról, legembertelenebb éveiről kapunk híradást. Méghozzá szokatlan nyíltsággal, szokatlan őszinteséggel. Bátor film? Kétségtelen: Gulyásék szókimondása szinte példa nélküli. A szavakat (ha nem is ezeket) más, ötvenes évekkel foglalkozó filmek is kimondták. Pontosabban: csak a szavakat mondták ki. S a közönség olykor tapsolt is, mint egy jó vicc után, melyet a *színpadon* mondtak el. A *Törvénytörés nélkül* nyílt, leleplező (sic!) szavait nem lehet megtapcsolni. Mert hatásuk megrendítő. A Horthy-időkből hozott törvény alapján deportáltak egyike, 1945-ös párttag, akit a deportálás utáni években visszavettek a pártba és többször kitüntettek, hirtelen kifakad: „Ez nem a párt politikája volt, ez a Hortobágy . . . A párt irányvonalától való ellentét politikája volt . . . Hát én kérem, voltam a fasiszták internáló táborában hosszú évekig. Semmivel sem volt rosszabb a fasiszták internáló táborában, mint ez a kocsi internáló tábor. Semmivel sem volt különb.” A film talán legmegröbb történetű házaspárja megjárta a náci haláltáborokat, hazatértük után néhány évvel őket is deportálták a Hortobágyra. „A Legfelsőbb Ügyészségnek megírtam Budapestre — mondja a férj —, hogy mi történt, és hogy jogtalanságnak látom az egészet. Itt a válasz, ezt írták, hogy minden az akkori jogszabályok figyelembevételével történt, minden szabályos volt . . .” Azaz, törvénytörés nem történt. Majd így folytatja: „Most olyan lelkiállapotban vagyok, hogy bennem forr minden. De mégis, nincs semmi bosszú a szívemben.” Szinte rímelt erre

egy másik, volt deportált vallomása, aki, miután a vetítőteremben lepergetett filmen újra láthatta édesapja és önmaga megkínzóját, így beszél: „Ha emberek akarunk maradni, akkor nem szabad csak gyűlöletet táplálni minden iránt, a múlt iránt, és azok iránt az emberek iránt, akik hajlandók megbánni bűnüket.” Kevés film született idehaza, amelyben az emberi megbocsátás ilyen hiteselem magasztosulna föl, amelyben ilyen őszintén nyilatkozna meg a vágy: szakadjon már meg végre-valahára a megtorlások és a viszont-megtorlások ördögi köre.

Sok mindenről esik szó ebben a filmben, mégsem ez a döntő, bár alig túlbecsülhető tény. Hanem az, *ahogyan* mindezeket a volt-deportáltak egész emberi mivoltukban megrendülve elmondják. Az elbűtykösödött kezek, az ajtóba szorított lábak, az eltörölt könnyek, az elcsukló hangok, a semmibe merengő tekintetek — s a megőrzött emberiség filmje a *Törvénytörés nélkül*. Ezek ivódnak a néző érzékeibe, egy-egy talán kitörőhatetlenül. Ezek a néma percek, olykor csak pillanatok képezik a film igazi szövetét, ezekből áll össze a nézőben az *egész*, a kor és az ember-lét igazi drámája. *Törvénytörés nélkül* nem vállalkozik arra, hogy egzakton elmagyarázta a kitelepítések, a deportálások, az internálások magyarországi világában, jóllehet a filmben megszóltatott későbbi miniszterelnök, Hegedüs András, aki ez időben a pártközponban dolgozott, szolgál egyfajta elemző magyarázattal. Ennek elkészítése a történeteszek, politológusok feladata (lenne), tananyagok része kell(ene) hogy legyen. A *Törvénytörés nélkül* alkotói Gulyás Gyula és Gulyás János rendezői magatartásuknak, sajátos módszereiknek megfelelően, a nagy összefüggések vizsgálatára helyett az ember felé fordították kamerájukat, minden bizonytalanságból a meggyőződésből kiindulva, hogy mindenkor igazi mércéje az ember-lét állapota. Nem teoretikusan, de konkrétan. Ezért is választották volna talán filmjük mottójául Kosztolányi Dezső sorait: „És figyelje meg, tanácsnok úr — mondja valaki az *Édes Annában* —, hogy minden szélhámos az emberiséget szereti . . . Embereket akasztanak és gyilkolnak, de szeretik az emberiséget . . . Nincs ennél kényelmesebb valami. Végre sem mire se kötelez . . . Az emberiség nem kér enni, ruhát se kér, hanem tisztas távolban marad, a háttérben, dicsfényvel fennkölt homlokán. Csak Péter és Pál van. Emberek vannak. Nincs emberiség.”

ZALÁN VINCE

*Törvénytörés nélkül* I-II. — magyar dokumentumfilm, 1982-88. Rendezte: Gulyás Gyula és Gulyás János. Kép: Gulyás János. Vágó: Tóth Péter Pál. Gyártó: Objektív Filmstúdió Vállalat — Balázs Béla Stúdió.

# A vaskorszak végén

## Szorításban

**T**egnap győzelmi jelentésekkel kezdődik, az ipari tájak pusztulásának képeivel folytatódik az Ózdi Kohászati Üzemekről készített másfél órás riportfilm. Ezek a komor tájképek magukért beszélnek (Almási Tamás rendező mégsem biz rájuk eleget). A gyárat övező zord falak, a fogházszerűen komor iroda-épületek, az elhanyagolt, sáros udvarok, a fojtó füstben, gázban, szikraesőben elvesző roskatag üzemsarnokok nem hagynak kétséget afelől, hogy a hajdani dicsőség oda már. Ugyan ki érezhetné ma láttukra azt, ami kezdetben, az első tervek mámorában még hihetőnek tűnt föl, hogy „az egész emberi világ itt készül”.

Almási olyan témát választott, amely a közelmúlt történelmét és a jelen paraszti társadalmát alaposan, olykor zseniálisan feltáró magyar dokumentumfilmmezésből fölöttébb hiányzik. Filmjének főszereplői egy állami tulajdonú, válságágazathoz tartozó nagyüzem munkásai, vagyis a gazdasági krízis forgószelének legközepebe került emberek. Drámájuk már javában zajlik, amikor 1987 áprilisában Almási és stábja megkezdte a forgatást. Az Ózdi Kohászati Üzemek hengerművi tartósorát meg akarják szüntetni, ez az intézkedés azzal fenyeget, hogy 111 munkást kell kordedvezménnyel nyugdíjba küldeni, áthelyezni, vagy, ha ez nem megy, elbocsátani. Folyik a huzavona, megmarad-e az üzemszervezés vagy sem. A munkásokat hónapokig bizonytalanságban tartják. Végül közlik velük, hogy a tartósor leáll. Két hét gondolkodási időt kapnak, ha nem fogadják el a nekik ajánlott új állást, mehetnek, amerre nekik tetszik. Esetük példaértékű: a tavalyi átszervezés a vállalat 3400 dolgozójának életébe szólt bele.

„A felsőbb vezetés olimposzi ködbe vész”

A munkások közül többen is megszólalnak a filmben, de a kamera csak három „tipikus” sorsot hoz közelbe. Egy idősebb hengerészét, aki kordedvezménnyel nyugdíjba mehet, egy középkorúét, aki nem tud, nem is akar elszakadni szülővárosától, ezért Ózdon remél munkát találni, és egy fiatalét, aki jobb híján az ország másik végén, más szakmában, családjától távol kénytelen elhelyezkedni. Míg az idős és a középkorú munkás csak kommentálja (munkahelyi és otthoni háttér előtt) a gyárban történeteket, a fiatal munkás sorsának néhány stációja életképekben („A felvétel”, „A leszámolás”, „Búcsú az otthonról”) meg is elevenedik.

Ezeztől a jelenetektől ugyan semmi sem válik világosabbá, minden pontosan úgy zajlik, ahogyan az ilyenkor szokásos. De hát mi illene jobban az ózdi munkásokért szóló rekviem végére, mint a munkahegyét, családját odahagyó hengerész búcsúja?

Hanem mivégre az elégikus hang? Kétségtelen, hogy ezek az emberek ártatlanul bűnhődnek. Nem azért veszítik el állásukat, mert lusták vagy becsületesek, hanem mert egy náluk nagyobb erő, az átalakulóban lévő gazdaság mozgása ösztönözi megszokott életkereteiket. A filmben megszólalók éppenséggel túlságosan szorgalmasak és becsületesek. Egy régivágású (korántsem a sztahanovizmus szemfényvesztésében, hanem a paraszti szokásrendben gyökerező) munkamorált őriznek. Ennek a feltétlen szorgalomnak a pusztulása még akkor is fájdalmas, ha tudjuk, hogy egy természetéből kifordult gazdasági szerkezetben a serényebb munka gyakran, így az ózdi tartósor esetében is, éppenséggel a veszteséget növeli. Az elbocsátott munkásokért szóló rekviem azt sugallja, hogy a haladásért túl nagy árat kell fizetni, hiszen az elavult termelési szerkezethez való ragaszkodás makulátlan erkölcsiséggel párosulhat: a fejlődés nemcsak teremt, és nemcsak akadályokat takarít el, de értékeket is rombol.

A haladásért valóban fizetni kell. Csakhogy az ózdiak nem a haladás árát fizetik meg, hanem, busás felárral, egy kapkodó, s ha mégis, úgy rövid távban gondolkodó modernizációját. Életüket nem a kikerülhetetlen végzet szabja meg, ami fölött jobbára csak keseregni lehet,



hanem az esendő politika. És ilyenformán az elbocsátott munkások sorsa nem elégikus (még ha ők, és a szuggesztivitásuk hatása alatt álló rendező annak érzik is), hanem drámai.

Ózd drámai színhely, csatatér, ahol három szereplő (állam, vállalat és a munkás) három, ellentétes érdek ütközik meg egymással. Fabricio del Dongo elveszítetten kóborol a waterlooi csata *peremén*, tetheti, neki ott nincs szerepe, az ózdi munkások azonban a maguk csatájának szenvedő alanyai, magánemberi drámájuk értelmezhetetlen a „termelési dráma” ismerete nélkül. Ezért mellőzheti Stendhal a waterlooi ütközet hűséges és részletes leírását, és ezért nem mentesülhet Almási az alól, hogy elfogulatlan és precíz krónikása legyen annak, ami az ózdi vasműben 1987 tavaszán és nyarán lezajlott.

A munkások passzív szereplők ezen a csatatéren. Hathatós érdekképviselőt híján a rezonőr szerepére kényszerülnek, néha ironikusan, többnyire azonban szorongva kommentálják a fejük fölött vívott harc eseményeit. Már ha egyáltalán tudomásukra jut, hogy mi is történik az ügyükben. A film nagy, jószérivel egyetlen érdeme, hogy jelzi, a tartósorért (a modernizációért) a harcot az érintettek kizárásával, tudtukon kívül (egymás előtt is alakoskodva) vívta meg az állam és a vállalat.

Sajnálatos, hogy ezenközben feledésbe (?) megy, hogy a „termelési drámában” a munkások a maradáspártiak, az elavulthoz ragaszkodók. A rendező, aki szemmel láthatóan az ő oldalukon áll, imígyen akár akarja, akár nem, filmjével a modernizáció ellen voksol. Tegyük hozzá: ha az ellenkező oldalon állna, ha a szerkezetátalakítás mai gyakorlatára szavazna, akkor a munkások sorsa iránti érzéketlenségben kellene őt elmarasztalnunk. Nem azzal hibázik, hogy rossz oldalra áll a haladás és a maradás párharcában, hanem azzal, hogy nem érzékeli ennek a dilemmának a hamis voltát.

Ahhoz, hogy kiderülhessen, választani itt nem az elavult és a korszerű gazdasági struktúra között kell és lehet, hanem a tényleges és a látszólagos modernizáció között, ismernünk kellene a dráma legerősebb és kezdeményezésre egyedül képes szereplőjének a szándékait is. A felsőbb vezető azonban olimposzi ködbe vész. Végre valahára feltűnik ugyan egy miniszterhelyettes: fekete Volvója ajtaját egy idősebb, öltönyös férfi rohan — munkaköri kényszerűségéből? önszorgalomból? — kinyitni. Almási jó riporteri érzékkel most „rajta van” az apró, de fölöttebb árulkodó eseményen, hogy aztán arról már lemaradjon (figyelmetlensége folytán vagy mert eltanácsolták tőle?), amikor a főhatósági vélemény egy értekezleten a vállalatvezetés elé tárul (mindössze egy érdektelen részletet hallunk belőle). Jobbára a „másik oldal” (a vezérigazgató, a gyár szakszervezetise) vélemé-

nye alapján ismerjük meg a felsőbbes cselekedeteit. És bármennyire elfogultak is a kommentátorok, egy lényegbevágó tény azért a tudomásunkra jut. „Oda-fönt” igencsak egyoldalúan értelmezik a kohászokban 1986 májusában megkezdett szerkezetváltást. (A veszteséges profilok leépítéséért cserébe akkor a kormányzat elengedte a három „nagy” — a Dunai Vasmű, a Lenin Kohászati Művek és az Ózdi Kohászati Üzemek — összesen 17 milliárd forintnyi adósságát. Azóta mindhárom vállalatnál jelentős „karcsúsítás” kezdődött el, aminek következtében a „veszteségtermelés” a két borsodi nagyvállalatnál megállt, a Dunai Vasmű pedig immár nyereséges.) Az állam, mi-

„Passzív szereplők ezen a csatatéren”

Felvégi Andrea felvétele



közben szorgalmazza a veszteséges üzemszervezet bezárását, nem ad (hagy) pénzt a piacképes termékek gyártásának fejlesztésére (beindítására még kevésbé). Ez azonban nem szerkezetváltás, hanem csak leépítés.

Kizárólag ennek a körülménynek a fényében érthetjük meg a film legellentmondásosabb szereplőjének, a vezérigazgatónak a helyzetét. (Ehhez képest Almási az ő portréjánál is felhasználta életképekben a munkások szemszögéből, tisztán érzelmi alapon jellemzi, és megítélésében még csak nem is következetes: hol a kohászok „nagy barátjának” látjuk, aki a majálison nem restell együtt mulatni velük, hol a hivatali gépkocsijában megközelíthetetlennek tűnő „vezérnek”. Vagy ez ironia volna? De akkor miért szól a harang a film végén érte is?)

Meglehet, hogy a vezérigazgató, akár csak a munkások, titkon azt szeretné a legjobban, ha minden maradna a régi-  
ben.

De ezt végül is annak alapján kell megítelnünk, amit tesz. Márpedig ő elébe ment felettesei akaratának és megkezdte a veszteséges üzemszervezet felszámolását. Akkor viszont miért lesz egyik napról a másikra kegyvesztett, miért nyugdíjazták idő előtt, (sorsáról ugyanúgy titokban döntenek, mint a munkásokéről)? Alighanem azért, mert komolyan vette az egyezséget, és a leépítésért cserébe a piacképes termelés fejlesztését sürgette. És ez — legyen bár tudatos vagy ösztönös, őszinte vagy taktikus választás — a modernizáció egyedüli járható útja.

Nem lehetséges ugyanis kibontakozás ott, ahol a változás keservesebb a maradásnál, ahol az élet a hosszú távon hasznos cselekedeteket itt és most bünteti. Fordulat csakis akkor következhet be, ha kiépülne az átállást segítő jogok, képzési formák és segélyek átgondolt rendszere. Ha általuk az elavult munkahelyek megszüntetése a munkások számára nem a katasztrófa, hanem az új élet kezdete lehetne. „Nem arra tart e szenvedély.” A halmozottan hátrányos helyzetű borsodi térségben különösen nem. Nincs rá pénz?

A munkanélküli-segély, az átképzés szervezete, az új munkahelyek létesítésére szolgáló foglalkoztatási alap nem (megspórolható vagy idővel lerázható) tehertétel, ha az volna, emberiességi okokból akkor is vállalni kellene, hanem egy új típusú, mozgékony, a szüntelen alkalmazkodásra berendezkedő gazdaság szerves része, a folytonos megújulás nélkülözhetetlen eszköze, s mint ilyen, végső soron jövedelmező befektetés. Nem az érthető nosztalgiával felelgetett, 20-30 év alatt megszokott munkahelyek megszűnése az ózdi kohászokat fenyegető igazi veszedelem, hanem ennek az adaptációs infrastruktúrának a hiánya. Az az eshetőség, hogy munkanélküliség ugyan lesz, de „takarékosági” (és ideológiai) okokból, munkanélküli-segély nem.

Menjünk vagy maradjunk? Nem lehet kétséges: a vaskorszaknak vége. Csak éppen az „erős kéz”, a „megszóritás” bővköréből nem tudunk kijutni, vaskorszaki módszerekkel készülődünk a „nagy ugráshoz”. Mintha bizony kibontakozás, megélnékülés nélkül lehetne egyensúly, stabilitás. A stagnálás árát már megadtuk, félő, hogy a haladás is aránytalanul magas vámot fog reánk kivetni. Jó volna, ha a *Szorításban* ígért folytatása már pontosan megmutatná, mi és hol is szorít.

SCHUBERT GUSZTÁV

Szorításban — magyar dokumentumfilm, 1987. Rendezte: Almási Tamás. Dramaturg: Kondor Zsuzsa. Kép: Vékás Péter, Balogh Gábor, Sas Tamás. Zene: Slamovits István. Gyártó: Budapest Filmstúdió Vállalat.

# Görbe folyosók

## Kiáltás és kiáltás

**R**opognak, törnek a csontok, zúzódnak a koponyák, lehanyaglanak a testek; fájdalmasan rognak össze, végső, artikulátlan kiáltással ajkukon. Ilyen drámaian „szép” — a vonaglás, az összetörés minden pillanatát, mozzanatát artistikusan megmutató — halált eddig csak Huszárik Zoltán „filmversében”, az *Elégia*-ban láthattunk: csorgó, szétfrecscsenő vért, betört koponyát, felzokogó lovakat. A vágóhíd — amely Huszárik Zoltán filmjében az erkölcsaitól és szép-érzékétől megfosztott világ feltartóztat-hatatlan romlásának végső színhelye, amolyan modern pokol, ahol nem a gyehenna tüze, hanem a magát civilizáltnak hitt ember pusztít, saját kezével — Kézdi-

Kovács Zsolt új művében, a *Kiáltás és kiáltás*-ban politikai szimbólummá nőtt. A szomorú szemű, a gépies gyilkolást a zsigerekben előre megérző állatok jelképek a filmben. Látványuk többször visszatér, mintegy vészjósló jelként, figyelmeztetve egy még gépiesebb és cinikusabb ölésre. De lehet-e artistikus egy ilyen halál?

A *Kiáltás és kiáltás* Hernádi Gyula regényéből készült (a legenda szerint Jancsó Miklós szeretett volna filmet forgatni belőle annak idején), pontosabban csupán történetét, pusztá vázát vette kölcsön a rendező. A film — remélhetőleg — nem rántja magával a regényt, ezt a szándékosan „túlírt”, hol barokkosan burjánzó, hol ingerlően száraz mondatokban fogal-

mazó prózát. Hernádi regénye, melyet, ha lehetséges, ne mai, hanem tegnapi szemünkkel, lelkünkkel, tudatunkkal olvasunk, keveset fog be időből és térből. Mozzanatok, töredékeket ábrázol, annyit mutat be a világból, amennyit hősei láthatnak: agitkákat, transzparenszeket, Rákosi- és Sztálin-képeket, elsuhanó Po-bedákat. Egy korszak rekvizitumait, amelyek némák és közönyösek mindaddig, amíg „G . . .”, a jelentéktelen, vagy inkább hangsúlyozottan csúnya vágóhídi munkás „csíkos ruhájában vastagon, engedetten ment a fal tövében”. Amint „G . . .” kilépett a regényben valószínűleg keskenynek nevezett utcára, s a magához hasonlóan elárvult, végzetesen bezárkózott emberek mellett felfedezte „az asszonyt”, egyre többször ütközött azokba a tárgyakra, jelszavakra, emberekbe, amelyekről nem tudta, milyen rejtelmes módon igazgatják sorsát.

A regény valamikor 1951 és 1953 között játszódik, s ahogy az idő, úgy a szereplők sincsenek megnevezve. „G . . .” és „az asszony”; a névtelenség homályából egyetlen pillanatra sem bukkannak fel, még a végzetesen boldog szerelem és a brutális, véres megtorlás perceiben sem. Nincs nevük és személyiségük, csak tétova érzéseik vannak, melyek nyersen és zabolátlanul törnek fel. „G . . .” és „az asszony” magába a szerelembe szerelmesek, a pusztá tényért, hogy végre valami az övék, kizárólag az övék, bármit kocká-  
ra tennének. Kockára is tesznek, s „G . . .” aki azt hiszi, hogy ha mást nem is, de a bensőségességet, a személyiséget

„Csíkos ruhájában vastagon,  
engedetten ment a fal tövében”  
(Középen: Jerzy Trela)





„Külön világba vonult el:  
a rideg unalomból a bensőséges magányba”  
(Jerzy Trela és Varga Mária)

(Demeter Miklós felvételei)

meghagyják neki, nagy árat fizet ezért a tévedésért: ép elméjét. Nincs megnevezve az a három férfi sem, aki oly kitartóan üldözi „G . . .”-t, nem azért, hogy még sántánibbak legyenek; szerepük érdekes személytelenség, amely mélyebbre hatolt, súlyosabban rombolt, jobban beivódott, mint a Szabad Nép-félőrák történelmi leckéi, vagy a Rákosit éltető feliratok. Hernádi Gyula regényének legnagyobb erénye a kimondatlanság. A *Kiáltás és kiáltás* tobzódik a leírásokban, a fakó jelzőkben, a dús képekben, a cizellált mondatokban, a tűnékeny apróságok felmutatásában. Nem „a társadalom”, „a politika” vagy „az ötvenes évek”, hanem a hideg csend és a súlyos félelem a regény főszereplője, annak a kornak a tudata és érzése, amelyben olyan természetes dologgé is ütni tudtak, mint a szerelem.

A regény hűvössége és távolságtartása ellenére is erőteljesen kötődik egy időszakhoz, s azért, mert oly érzékletesen ír le egy utcát, egy körüti villamost vagy egy Duna-parti vasárnap délutánt, még nem biztos, hogy könnyen adja meg magát a megfilmesítésnek. Kézdi-Kovács Zsolt (aki maga írta át a regényt filmmé) ott követi híven a prózát, ahol az a leírások burkába rejti a lényegét, s ott másítja meg, ahol az csupán sejtet. A rendező mintha ebben a fordított logikában vélte volna megtalálni az adaptálás kulcsát.

A film szerkezete és stílusa természetesen megmagyarázza a rendező változtatásait: „G . . .”-ből Gerencsér Károly, „az asszony”-ból Hász Ferencné lett, s a sejtetett, de meg nem nevezett időből át-

kerültünk 1958-ba. A *Kiáltás és kiáltás*-nak így lett politikai pikantériája. Jelzett, de meg nem fogalmazott vádjá.

A film ugyanis arról szól, hogy 1958-ban két volt államvédelmis tiszt (egy harmadik felbujtására) a szó szoros értelmében hülyére ver egy férfit pusztán azért, mert az őszintén, tüntető boldogsággal szeretni merete a szép Hásznét. Hásznét nem más, mint Tibor (a felbujtó) tulajdona, s ő, akár a zsákmányát elejtett vad, kíméletlen erőszakossággal csap le vetélytársára.

„G . . .” és „az asszony” egy külön világba vonult el: a rideg unalomból a bensőséges magányba. Gerencsér Károly és Hász Ferencné a nagybetűs szerelmet élik át, turbékolva, összebújva a patakparton, pörögve a napraforgótáblában, szaladgálva az erdőben. Romantikusan boldogok, szökdécselnek, mint az őzikék, édeskednek, akár a rigók, mit sem érezve a rájuk leselkedő veszélyből. Pedig az ott ólálkodik, s háromszor veri le — mint a mesében — Gerencsérén a szép Hásznét elcsábítását. A harmadik verés végzetes: a férfi súlyos koponyasérülést szenved, s élete hátralevő részét elborult elmével a bolondokházában tölti.

A regény itt fejeződik be. „G . . . felnevezett az ápolóra. Tekintetében egymás ellen rendeződtek a görbe, barna, egészen rövid folyosók” — írta Hernádi Gyula. A film tovább szövi a mesét. Hásznét, a kis naiv falusi lány, aki azt sem tudta, milyen is az élet, büszkén, asszonyosan telten kipattan egy Skoda Feliciából, karján egy gyermek, s elindul a zárt intézet ápoló kertjében Gerencsérhez. Tibor, a gyengéd férj és apa kedvesen utánaszól . . . Egy réveteg tekintetű nyomorék, és egy büszke anya: ennyi maradt abból a mesés szerelemből, amit büntetlenül szétverhetett két államvédelmis tiszt.

Hernádi prózája nyersanyag volt a rendező számára, amit egy politikai képesbeszédhez használt fel, egy olyan törté-

nethez, amely egy túlsordulóan lírai szerelem mögé rejti 1956-ot és az azt követő — differenciáltan máig sem ábrázolt — úgynevezett konszolidációs időszakot. Még ezt a direkt politikai hangot is elnyomja azonban a film mértéktelen lírája. Nem véletlen, hogy „G . . .” a regényben csúnya, majdnem visszataszító („arca mintás volt, fején elesett, üres nádszálak-ként feküdtek a rendszertelenül hátrahúzott hajszálak, szemének duzzadt héja alatt barna foltok nőttek, szomorú volt a tekintete, s mert kötőhártyagyulladás sokszor felizgatta, gyakran sírt”), s, hogy „az asszony”-ról is csupán annyi derül ki, ő a legjobb nő a gyárban. A filmbéli Gerencsér (a lengyel Jerzy Trela alakítja) a sokat tapasztalt férfiak markáns, komoly vonásait viseli, Hásznét pedig (Varga Mária játssza) üde, kicsattanó, maga a megtestesült jóság és tisztaság. Túlrájzolt a két figura, és túlfinomított a szerelem, hogy méltó ellentéte lehessen a brutális, kegyetlen ütlegetésnek.

S ha a felvezető képsorból, a vágóhídra terelt és letaglózott állatok látványából nem értenék, a kecses özek mozgását utánzó Varga Mária és a tehetetlen elzuhanó állatok módjára összeomló Jerzy Trela megmutatja nekünk, hogyan vitték, taszították, rúgták az embereket a valóságosnál is véresebb mézszárszékbe.

Ömlik a vágóhídon a vér, kegyetlenül verik Gerencsért, összeesik, belerúgnak, előlről, hátulról, megtapossák, ám ez sem elég, a végén hatalmasat ütnék a fejére. Halljuk a recsenést, az ütések alatt meghajló koponya roppanását, de már rég nem a veréstől viszolygunk, hanem jól adagolt, artisztikus látványától. Émelyítően sok, akárcsak a ragyogóan tiszta nyári ég, az áttetsző patak, a viruló napraforgó, a zöldellő rét, a fehér blúzocska és a babos szoknya.

Ölelkeznek és ölnék a filmben — mindkettőt kiszámítottan esztétikusan. Látványuk elfedi a valódi pusztulást, a tényleges halált (amit meg sem próbál ábrázolni a film), de még a pusztá politikát is, amire pedig oly kétségesen célozgat a rendező. A szép női test, a lágyan egymásba kulcsolódó karok és a szerteséjjel freccsenő vér végtére is hálásabb téma és hatásosabb látvány, mint a politika alakváltozásai, de hát a *Kiáltás és kiáltás* megicskak a politikáról kívánna szólni.

---

KOLTAI ÁGNES

---

*Kiáltás és kiáltás* — magyar, 1987. Rendezte és Hernádi Gyula regényéből írta: Kézdi-Kovács Zsolt. Kép: Kende János. Zene: Selmeczy György. Hang: Kardos Péter. Vágó: Kármentő Éva. Szereplők: Varga Mária (Mária), Jerzy Trela (Gerencsér Károly), Andorai Péter (Tibor), Monori Lili (Károly szeretője). Gyártó: Budapest Filmstúdió Vállalat.

## A macska nyolc éve

A „csehszlovák új filmről”

**H**ogy a *nouvelle vague* indulását tárgyaló tanulmányok többsége említést is alig tesz az akkori idők nagypolitikai fejleményeiről, ennél mi sem magától értetődőbb. Mi sem *indokoltabb* viszont annál, hogy a szintén akkortájt felvirágzó „lengyel filmiskola”, vagy a későbbi „csehszlovák új film” keletkezéstörténetét talán még sohasem taglalták az SZKP 1956-os kongresszusának megidézése nélkül. Sőt, ha a „csehszlovák új filmről” — az utóbbi negyven év legkiemelkedőbb kelet-európai filmvonalatáról — van szó, a szokásos kongresszusi kitérő még kiegészítésre is szorul. Csehszlovákia egykori politikai olvadása ugyanis rendkívül lassan és egyenetlenül zajlott: Sztálin roppant Moldova-parti szobra 1963-ig vigyázta a prágaiakat, s a hivatalos zsdánovizmus gyakorlata még ekkorra sem vedlett át másfajta (egyezkedő típusú) kultúrpolitikává. Hogy fellazult egyáltalán, azt sokáig csakis irodalmi és színházi események jelezték világosan.

### A szobor és a folyó

Az ötvenes évek második felében, amikor *A negyvenegyedik*, a *Csatorna* és a *Hannibál tanár úr* után egyre több kelet-európai film szerzett újfajta *európai* hírnevet, Csehszlovákiát e műnemben *Jiří Trnka* bábfilmjei reprezentálták mindekelőtt - miként már korábban is. Az ő

figurái voltak ezidőtájt a legigazibb csehszlovák mozialakok: bábok, de őszintén és érdekesen azok. Illő még megemlítenünk Karel Zeman fél-animációs filmjét, az *Ördögi találmányt*, amely a Verne-könyvekből ismert ódon metszetek világát oldja ki dermedtségéből. A helyi játékfilmzés korabeli legjelesebbjei — Martin Fric (a legidősebb), Otakar Vávra, Jiří Weiss, Jiří Krejčík, s a kettesben dolgozó Jan Kadár és Elmar Klos — képesnek bizonyultak ugyan némi megújodásra, de az eredmény egyelőre nem volt több, mint hogy a szocialista verziójú „papa mozija” becsületesebbé vált. (Ezt főként Krejčík *Magasabb elv* című filmje mutatta, 1959-ben.) Iskolateremtő műveket persze nem annyira tőlük, a mesterektől, mint inkább a harmincasok generációjától lehetett várni, ám Karel Kachyňa, Vojtech Jasný, František Vlácil vagy



Milos Forman: Fekete Péter (Ladislav Jakim — balra)



az 1927-ben született Zbynek Brynych akkori művei szintúgy alig frissítették a levegőt. Csak a *Vágyak szárnyán* (Jasny, 1958) és a *Fehér galamb* (Vlácil, 1959) szenvelgő, de átható lírizmusa engedte sejteni, hogy a csehszlovák film szélcsendje nem üres csend, hogy fojtottan érlel valamit. A rendezők természetesen ennél többet sejtettek, sőt tudták, mennyire mesterséges ez a szélcsend. 1960 körül nem azért nem létezett huszonéves rendezőnemzedék Barrandovban, mint ha a fiatal filmesek valamiféle ifjúkori rezignáció fátyolosságával vágytak volna az önálló rendezésre, hanem éppen azért, mert ők kívánták a legszenvedélyesebben bizonyítani, hogy elevebb szemléletű filmeknek jött el az ideje. Ilyen időről hivatalosan szó sem lehetett. Csakhogy a pallérozódásra utasított, kiéhezett fiatalok 1962-ben már rajként tolongtak a stúdiók környékén. Két elégedetlen nemzedék és hozzá még egy új raj: három egymásra torlódott korosztály, mégpedig gyűlölködő belviszályok nélkül, egymást egyre előrébb tapodva — hogyan lehetett volna már megfékezni őket? Feltámadt a szél és megáradtak a vizek.

## Autonómia

A művészi értékű filmek áradata 1962–63 után példátlan méreteket öltött Csehszlovákiában. E vészes filmözönt csak forgalmazási megszorításokkal — és betiltásokkal — lehetett gátak közé szorítani. Igaz, ha az itteni művészeti élet egésze nem vetett volna erős hullámokat 1963-ban, a barrandovi és pozsonyi filmgyártási rendszer átszervezésére sem kerülhetett volna sor, legalábbis művészetbarát szellemben nem. (1963-ban zajlott le például a híres prágai Kafka-konferencia is, sajátos összecsengésben azzal, hogy az Antonín Novotný vezette állam ez évben kezdte meg a sztálinizmus áldozatainak sokáig halogatott rehabilitációját.) Az önálló művészeti tanácsokkal működő új filmprodukción csoportok 1968 tavasza előtt nem tudtak igazi autonómiát kivívni, ám harcállásban tudtak maradni. A csehszlovák filmgyártás (amelynek előző virágkora a harmincas években volt) 1966-ra hasonló világsodává nőtt, mint korábban az olasz. Az üzleti siker sem volt csekély, és ez nem csupán a két Oscar-díjas cseh filmnek köszönhető. Barrandovban még a blóddli-színezetű komédiák művelői is ihletetten dolgoztak; a *Limonádé Joe* (Oldřich Lipsky, 1964), vagy a *Ki ölte meg Jessyt?* (Václav Vorlíček, 1966) ötletmámora a mai nézőt is magával ragadja. De mindebben mégiscsak az volt a legbámulatosabb, ahogyan húsz-huszonötven a csehszlovák rendező-



Jirí Menzel: Szeszélyes nyár  
(Vlastimil Brodský, Rudolf Hrušínský,  
František Reháč)

seregből organikusan változatos filmművészetet (nem egyszerűen egy sor jelentős film-művet) teremtettek, holott ez eleve ellentmondott a felső politikai irányvonalnak. Egymás filmjeitől sarkallt, egymással jórészt összedolgozó vagy egymást megsegítő alkotókról van szó, akik igen szoros munkakapcsolatot tartottak operatőrjeikkel, egy viszonylag kis létszámú színészgárdával — és az irodalommal. A korszak legjobb cseh írói, alig néhány kivétellel, forgatókönyvírókként is működtek. Mások, mint Jan Procházka (Kachyňa mellett), vagy Ester Krumbachová (Věra Chytilová mellett) épp forgatókönyveikkel váltak jelentős írókká, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek vagy Antonín Máša forgatókönyvírókból váltak jelentős rendezőkké. Jan Krfík társszerzője volt egyes, általa fotográfált filmeknek, Jirí Menzel pedig — az „új hullám” egyik legnagyobb rendezője — színészként is gyakran felbukkant, nemcsak a maga műveiben, hanem Kadár és Klos, Ewald Schorm meg Máša egy-egy rendezésében, illetve Hynek Bocan filmjeiben. Akárcsak Olaszországban, itt is születtek nevezetes „rendezői antológiák”: a *Gyöngöcskék a mélyben* című epizódfilmet Jaromil Jireš, Chytilová, Jan Neměc, Menzel és Schorm rendezték Hrabal novellái alapján, a szintén 1965-ös *Büntény a leányiskolában* Menzel, Ladislav Rychman és Ivo Novák készítette, Skvorecký-írásuk nyomán.

## Normák bukása

A „szocreal” hittani célzatú stilizációja már 1961-ben is végnapjait élte (Věra Chytilová felzúdulást keltő munkája, a *Mennyezet* már „plein airben” — átkozott francia szellemben — merészelt prágai utcaképeket mutogatni), de csak

1962-ben döntötte sírba Jasny szatírafantáziája, az *Amikor jön a macska*, éppen a maga másfajta, végleges stilizációjának erejével. Ez a „színről színre” láttató film szegte meg először azt a tartós normát, amely szerint a felszabadult játékoságnak csak animációs művekben van helye, hacsak a rendező nem a tőkésvilágot kívánja ostorozni. (Megjegyzésre érdemes, hogy Jasny forgatókönyvíró-társa, Jirí Brdečka — akiben a *Limonádé Joe* társszerzőjét is tisztelhetjük — Trnka munkatársaként vált ismertté még a negyvenes években.) Jasnyval és Brdečkával egy időben a szlovák Stefan Uher is meghirdette a stilizáció forradalmát *A Nap a hálóban* (vagy: *Napfény a csapdában*) című művével, ám ez a szürrealis-parabolisztikus filmpoéma egy ideig dobozban maradt.

Az az áramlat, amelyet „utólagos cseh iskolának” nevezhetünk, ugyancsak 1962-ben indult el, Kadár és Klos jóvoltából. A *halál neve Engelchen*, témáját és jellegét tekintve akár 1956-ban is készülhetett volna: hogy nem így történt, annak főként külsődleges okai vannak. A második világháborús időszak 1948 utáni, áldrámái, akadémikus mozi-feldolgozásait azonban most csakugyan megrázó művek sora követte. Nem „háborús filmek”, hanem történelmi, egyszersmind lélektani víziók, amelyek — a sort megnyitó művek stílrealizmusa után — egyszerű elegyeit keverték ki a formabontóan lírai és komoran drámái elemeknek s olykor (el-

térően a „lengyel iskola” tónusaitól) a derűnek és az iszonyatnak. Tegyük hozzá, hogy ez a belső vonulat — Brynych: *Transzport a Paradicsomból* (1963); *Az ötödik lovas a félelem* (1964); Kadár és Klos: *Üzlet a korzón* (1965); Kachyňa: *Éljen a köztársaság!* (1965), *Szekérrel Bécsbe* (1966) stb. — nem vált el élesen a fiatalok képviselte „új hullámtól”. Matematikailag sem — az „új hullámos” Jan Nemec első filmje, akárcsak később Menzélé, a német megszállás idején játszódik -, és filmnyelvi tekintetben sem, legalábbis ami Kachyňa és Brynych 1963 utáni stílusát illeti. Egyébként a középnemzedék minden tagja forgatott „mai történeteket” is; ezek közül különösen *A vádlott*, Kadár és Klos hevesen politizáló 1964-es filmje keltett nagy feltűnést.

## Fekete Péter elindul

Utólag már világosan látni, hogy az 1957 és 1962 közötti cseh film sem volt egészen híján a nemzeti eredetiségnek. Zeman trükkökben tobzódó játékkedve és Vlácil hideg könnyei — mintha valaki embercsontok fölött mélázna a lassú esőben — olyan „helyi színeket” jelentettek, amelyek irodalmi megfelelőit *együttesen* megtaláljuk már Karel Čapek novellisztikájában, éppúgy, mint az újabb cseh irodalomban: még Milan Kundera oly száraz prózájában is. A „csehszlovák új film” megőrizte ezeket a hangulati-szemléleti komponenseket, de nyilvánvalóbban társtotta őket Hasek, illetve a német nyelvű Kafka szellemével. (Miként a kortárs irodalom is tette: Hrabal, Skvorecký, a drámaíró Václav Hável, később Páral és mások.) Ennél azonban több történt. Maradjunk csupán a filmnél: a *Fekete Péter* (Miloš Forman, 1964), az *Egyszösz szerelme* (Forman, 1965), az *Intim megvilágításban* (Ivan Passer, 1965), a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Menzel, 1966), *Az ünnepségről és a vendégekről* (Nemec, 1966), a *Százszorszépék* (Chytilová, 1966) és a *Tűz van, babám!* (Forman, 1967), hogy csak a legfőbbeket említsük az „új hullám” remeklései közül, nem csupán az irodalmi hagyományok filmi felvirágoztatásával hoztak újat. Először is egyéni szemléletű filmek műveiről van szó. Másodsor: akadt valami, amit ezek a filmek egyszerre, nemzedékként láttak meg környezetükben, s amit addig mintha kódok takartak volna el. Ez a valami — a mindennapi élet újfajta, „szocialista” bizarrsága — nemcsak Csehszlovákiában várt felfedezésre, ám a cseh kultúrát talán mindig is inkább jellemezte a furcsaságok és abszurdítások iránti érzék,

mint mondjuk a lengyelt vagy a magyart (Gombrowicz, Mrozek, Lem vagy Örkény életműve ellenére). Mindezt egyszerre támasztja alá, hogy az „új cseh film” reveláló erővel hatott az értelmiség jórésére mindkét szomszédos országban.

Hogy az élet mindenkor és mindenütt furcsa, az régtől tudható. (Menzel művésze eleinte éppen múltbéli históriákon át, titkosan kapcsolódott a jelenhez.) Más dolog viszont tudni azt, hogy nem tűnt el — sőt nem is tűnhet el — minden múltban született furcsaság a KGST kohótűzében,

bár itt sok minden kicsinnyé zsugorodott. Hogy a szocializmus gyakorlata a groteszk típusú képtelenségek új mutációit hívta életre, az megintcsak köztudott volt már a hatvanas évtized előtt is. Ám, hogy ezek egy része roppant tartós immunitásra tett szert, s még újabbakat is kiválaszt magából, azt ismét csak más dolog tudni. Ezeket a felismeréseket először a cseh filmművészet közvetítette messzehatóan. De legyünk pontosabbak. A heroikus-romantikus szocializmuskép szívós ködfoltjait nem csupán *cseh* művészek ritkí-



Vera Chytilová: *Százszorszépék*  
(Ivana Karbanová, Jitka Ceshová)

tották akkoriban. Náluk vált viszont először igazi, szophoklészi súlyú mondani-valóvá az, hogy „a szocializmust építő” társadalom eljutott a maga tragikomikus világállapotába. A cseh moziban tűntek fel először — a jelenkorra valló filmhősökként — kisfiúsan tevékenykedő vagy ténfergő atyák, s itt indult el Fekete Péter, mint a Közért zsenge ügynöke egy gyanús vásárló nyomában. Talán a *Fekete Péter* volt az első kelet-európai film, amely egy effajta apró, komikus jelenettel kalandizgalmat tudott kelteni: megsejtetve, hogy Közért-alkalmazottak mindennapjait figyelvén korunk valamely titkához férhetünk közelebb. A néző persze amúgy maga is Közért-dolgozó, tűzoltó és így tovább: „nem kell művész-mozitnéznie, hogy ismerje az életet”. Hogy azonban ez ennyire egyszerű volna, azt tagadnunk kell. Még egy olyan nyilvánvaló jelenség is, mint a fényreflex (mondjuk: vörös fényreflex zöld faleveleken), szinte észrevétlen maradt, míg csak múlt századi festők ábrázolásra nem érdemesítették.

Forman és a többiek jelentkezése óta több mint húsz év telt el, s immár csak kevesek hiszik azt, hogy az ő fura hétköznapi élményeiknek — életüknek-haláluknak — nincs köze nagy összefüggésekhez (és nagy összefüggéstelenségekhez — tehetjük hozzá). Igaz, ez még nem maga a boldogság. Pusztán csak rágszálódni régi felismeréseken kétségkívül örömtelen és fárasztó dolog. Talán fáradtabb lett a „filmszem” is, már nemigen próbál rádobbenteni minket valami olyasmire, amit nézünk-nézünk, de nem látunk a mai világban. Ha elfordítjuk tekintetünket „a pusztulás képeitől” (az akciófilmek fantazmáitól), többnyire a triviális *pusztulgatás* untilag ismert (sokszor „csehes”) jeleneteibe ütközünk, természetesen nemcsak a moziban. A hatvanas évek legjobb cseh filmjei azonban ma is elevenek, hiszen még a legmélabúsabbak is szinte expedíciós kedvvel készültek (mérő komorságból öntött mű csak egy akadt köztük), s ami ugyanilyen fontos: mindannyiszor a személyesség hitelével.

## A rejtőzködő ördög

Mire Miloš Forman, egykori televíziós segédrendező elkészíthette első játékfilmjét, már „harminckét éve elszellett”. (Ebből nyolc a filmfőiskolai diploma után). A *Fekete Péter* mégsem vall semmilyen alkotói keserűsége vagy görcsös igyekezetre. Hasonlóan a korábbi Forman-művekhez — ahhoz a két, 1962-es dokumentumfilmhez, amely összevontan, *Verseny* címen vált ismertté — ez is majdhogynem vidám hangvételű film; egyfajta ifjonti tekintet leleplező erejéről tanúskodik. De ilyen a rendezői tekintet még az



Miloš Forman: Tűz van, babám!

*Egy szösi szerelmében* is: meghatódás nélkül kedves és gonoszság nélkül kegyetlen. A hagyományos drámai szerkezet feloldása és a szabad kamerakezelés olyannyira odaillő szerepet játszik a formani mulatságban, hogy az eredeti *cinéma vérité* alig is jut eszünkbe, miközben ezeket a — fekete-fehér — filmeket nézzük. Törmelék-eseményekből, megismételhetetlen gesztusokból és hangsúlyokból szövődő jelenetek sorjáznak előttünk, amelyekben soha semmi nem teljesül drámai történéssé. Forman és operatőrei — a *Fekete Péter*ben Jan Nemeček, egyébként Miroslav Ondříček — a mindennapi naturában bujkáló szürreáliákra

figyeltek fel elsősorban, s főként a *hoszszan kitarított* jelenetek révén értek el különleges hatást. E képsorok hősei nincsenek híján remény-adó emberi vonásoknak, s viszonyaikban erősen érezni még bizonyos éltető hagyományokat. Az idősebb szereplőkből általában nem hiányzik némi ódon színezetű, bumfordi korlátoltság sem, de tévedés volna a formani komikum legfőbb forrását ebben megjelölni. A szereplők *együttese* komikus itt: *mind abban a hiszemben vannak*, hogy épkézláb mivoltuk szerint élhetnek, holott ez nem áll módjukban. Azt hiszik például, hogy a bálók még bálók, mint rég, holott már ki tudja mik. Ők meg csak bámulnak egymásra, köszörülik a torkukat, izzadnak, fontoskodnak, vagy a vállukat vonogatják. Nem ismerik fel maguk között a rontást, csak saját zavarukat érzik, ki-ki a maga módján. Sokan maguk is akaratlan művelőivé válnak a törpítő va-

rázslatnak, amelyben még a hagyományerősítő törekvések is bornírtságokként jelennek meg. Fekete Péter csigavérrel szemlélődik — titkon azt várja, hogy ráébredjen a feltételezett igazi élet „forszára” —, míg végül már mukkanni sincs kedve (így aztán apjának is torkán akad már a szó). Andula, az *Egy szözi* . . . cipőgyári hősnője viszont örökös mesélgetéssel (a leányszálláson éjjel elstutogott válótlanságokkal) próbál túljutni egy képtelenül ostoba kifejtető magán-forradalom emlékéen. — Mindez bájos és nyomasztó egyszerre. A mai nézőnek méginkább az, mint az akkoriaknak vagy épp Formannak lehetett: mi az utóbbi húsz év veszteségeit is érezzük a *Fekete Péter* és a *Szözi* láttán. Első színes filmje forgatásakor Forman mintha már tartott volna a jövőtől: a *Tűz van, babám!* színeiben gogoli szatíra-méreg izzik fel, s a bálmotívum itt a film egész szerkezetét átfogó metaforává nő.

E bál résztvevői már kevésbé bájosak: inkább lopnivaló holminak örülnek, mint egymásnak. A dialógusok ezúttal önmagukban is sokat mondanak, a cselekmény modellszerűbb, mint korábban, ám a színészi játék változatlanul mikrorealista. A bálbizottsági tagok arcán például lenyűgöző változatait figyelhetjük meg a gondterhelt mimikának. Egyre butábban festenek ezek az arcok, mintha a bizottság azon fáradozna rendületlenül, hogy egy elővigyázatosságból vízzel telített medence mélyén kellemes táborúzz lobjon. (Utóbb persze mindenki odébbszorul innét, s melegszik, ahogy éppen tud: égő tetőgerendák és házfalak lángjainál.) „Tűzoltóbál” — ez Forman óta olyanfajta fogalom, mint Csehov óta a „hatos számú kórterem”.

## Magányos pólusok

Az „új rajban” éppen a kamasz-zseniként emlegetett (Formannál hat évvel fiatalabb) Jiří Menzelé volt a legbölcsebb film-tekintet, ugyanakkor ő készítette el minden idők egyik legoptimistább nagy filmjét. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* Hrabal azonos című prózaremekének egyenértékű adaptációja. Ez természetesen úgy lehetséges, hogy a kisregény és a film felülmúlják egymást: értékeik nagyrészt különbözőek (a műnemi különbségtől függetlenül is). Az a sajátos életöröm, amely ebben a Hrabal-regényben sötét és érdes tónusokkal keveredve, mintegy áttörten jelenik meg, a filmet szinte teljesen átszellemiti: „igazmesévé” lényegíti. — Hrabal és Menzel vasúti történetében mintha Forman köznépi alakjait látnánk viszont egy korábbi közös állapotukban, amikor még nem rejtőzködő rontásokkal küszködtek, hanem a fasizmussal álltak szemben. Világuk épségének e szörnyű próbatételét

olyan könnyed, részben öntudatlan erővel állják ki, ami igen nagy energiatartalékokat sejtet. (Alighanem a rejtélyes formani poézist is innen származtathatjuk). Bár korántsem érdektelen ismeret, hogy a szóbanforgó energiák mily módon halmozódtak fel cseh földön évszázadok során, a néző mégis áldhatja Menzelt és Hrabalt, akik nem beszéltek erről filmjük szereplőit. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* olyanfajta „nemzeti film”, amelyben a történelmi film-monumentumok egyetlen vonása sem tűnik fel (sem a kommerszeké, sem a súlyosabbaké), s amely éppúgy nem egyszerűen „a csehekhez szól”, mint ahogyan a *Szegénylegé-*

*nyek* sem csupán a magyar kultúrát gazdagította. Tonicák forgalmista és társai persze láthatólag cseh-vidéki emberek. Napi munkájuk éppoly higgadtan folyik, mint akár svájci kollégáiké, de közben a vasúti irodában galambszárnyak csattognak, s a helyi bélyegzők lenyomatai nemcsak formapapírokra, hanem női fenekre is odakerülnek. A filmbeli életképek jelentősége azonban messze túlnő mindenféle néprajzi kereten, már pusztán azért is, hogy *megszállás-kori* zsnerek-ről van szó. Úgy látszik, a háborús megszállás itt senkinek sem ok arra, hogy feladja örömeit, rigolyáit és apró-cseprő ügyeit, nem is beszélve a komolyabb magánügyekről. Ebben viszont egyetértés, mégpedig segítőkész egyetértés van a környék lakói közt. (Végtére is nincs mindig alkalom hatékony ellenálló-akciókra,

Juraj Herz: A hullágetető  
(Rudolf Hrušínský)



ezek egyéb ügyek mellett is kitűnően elintézhető. Ellenben, ha az élet nem zajlana a maga módján, abból csak nagyon szomorú dolgok származhatnának, némely fiatalember például szűzen halna hősi halált.) A *Szigorúan ellenőrzött vonatok* komédia is, tragédia is, mégsem tragikomikus mű. A komikum itt nem eltörpíti a tragikumot, hanem felnő hozzá, úgy változtatja mássá. Tonická soha mulatságosabb látványt nem nyújtott, mint éppen akkor, amikor a *legnagyszerűbbnek* látjuk: a befejező képeken. Fura, röhhögő, görbe lény, egész figurája lobogni látszik a lőszerrobbanás szelében. A film összefoglaló pillanata ez, egyetlen mondatban nehéz értelmezni, de megteszi talán egy ideillő versidézet is. Egy román költő, Marin Sorescu írja: „A halál valamennyi kérdésre / Svejk ezt válaszolta / Csókold meg a seggemet”.

Menzel következő műve a Vladislav Vancura regényéből forgatott *Szeszélyes nyár* (1967). Filmnyelvi tekintetben közel áll a *Vonatokhoz*, máskülönbön viszont egyfajta ellenpontja ennek. Mindkét film legtöbb képe artisztikus fotográfiaaként önállóan is megállná a helyét (operatőr: Jaromír Sofr), a képsorok itt is, ott is zenei vágás-rendbe tagolódnak, s mindkét forgatásnál egyaránt érvényesült Menzel színházi tudása. Csakhogy a *Szeszélyes nyár* pasztózus színekben tündöklő, szomorú komédia, amelynek főhősei kamaszokként viselkedő javakorabeli urak. Nyári időföltéseik színterén (egy századeleji kisvárosban), a potenciális életművészek önérzetével mozognak, olykor kellemesen borongva helyzetük méltatlan voltán. Sajnos azonban bekövetkezik, amiről álmodoztak: egy tagadhatatlanul szép nő tűnik fel a közelükben. A nő nem valamely arszlán oldalán, hanem egy kótyagos kötéláncossal érkezik ide, de a kihívás így sem kevésbé súlyos. (Valaki lebegni képes a magasban — *it?*) A kötélánc-produkció másokat is felzaklat, s egy izgatott beavatkozás folytán az artista nemsokára sajgó porcikákkal nyomja az ágyat. Ilymódon (meg a nyár kegyelmes szeszélyéből) a szőke lány végül elérhetővé válik az egyik életművész számára, s ez már valóban csapással ér fel: a potencialitás ábrándjai elfoszlanak, csak a nyári vidék párázik tovább, közömbösen. Ez a filozofikus menzeli *retro* inkább Ivan Passer *Intim megvilágításban* című modernkori helyzetrajzával rokon, mint a *Vonatokkal*. Menzel finoman stilizál, Passer a formani műhely módszerét követi, de mindketten a rezignált megértés és az éleslátó humor keverékével ábrázolják ugyanazt: a békés kilátástalanság állapotát. Az *Intim megvilágításban* a Forman-filmeknél is sűrűbben halmozza a zseniálisan naturális, könnyedén mélyre-világító jeleneteket, ugyanakkor ezek érettebb egységbe szerveződnek itt. Passer, aki a hatvanas években mindvégig Forman egyik szerzőtársa volt, önálló



Jirí Menzel:  
*Szigorúan ellenőrzött vonatok*  
(Václav Neckár és Jitka Bendová)

rendezőként a *cinéma vérité*-jellegű komédia bölcs változatát teremtette meg.

Mint ahogyan a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* is egymagában jelölte ki a „csehszlovák új film” egyik szemléleti pólusát, a másik pólust is magányosan képviseli *A tékozló fiú*, Ewald Schorm 1966-os műve. Schorm már az 1964-es *Mindennapi bátorságban* is komornak mutatkozott, de *A tékozló fiúban* már düh sincs, csak csendessé teljesülő kétségbeesés. Utoljára ez az odavetett mondat hangzik el itt: „Azért én nem szeretlek”. Ezután a központi színhelyül szolgáló idegyógyintézet kivilágított, esti ablakait látjuk közeledni, végül már csak egyetlen ablakot, míg az ablakkereszt szétolvadni nem látszik az üres fényben. A tékozló fiú, aki már sohasem jut vissza innét „az épek világába”, nem más, mint a *Mindennapi bátorság* néhány évvel idősebb hőse. Azóta semmivel sem viseli könnyebben a becsületét fenyegető munkahelyi megalkuvásokat, sem pedig a rokonsági ebédek önelégült ceremóniáit: talán ilyen *alkat*. A tragikomikus egyensúly nem az ő esete. Nem „eszményei megőrzéséért”, hanem pusztá szellemi léteért küzd, és valóban ez a tét. Schorm egy személyiség-típus társadalmi elnyomatását regisztrálja iszonyattal, s általánosabban azt, hogy egész környező világa egyre reménytelenebbé csonkul (mint minden társadalom, amely pusztító deviancia-helyzetbe szorít természetes magatartásformákat). Ennyit azonban kevés mondanunk Schormról, korai filmjei ugyanis nem illusztráltak, még csak publicisztikus színezetük sincs. Súlyosan nyomasztó jellegük éppen abból fakad, hogy humortalanul is ugyanolyan bonyolult-komplex művek, mint bármelyik Menzel-film. Sötét teljességükben külsődlegesen, holmi honi fűszerként hatna csupán a humor. A szakmai világsikert aratott *Mindennapi bátorság* ziháló ritmikája, s *A tékozló fiú* film-

nyelvi puritanizmusa a „lengyel iskola” nagyjait idézi: Schorm hangja hazájában társtalan volt. A pozsonyi Koliba Stúdió egykori fiatal rendezőinek dühödten rap-szodiális hangvétele nem áll nagyon távol a *Mindennapi bátorság* stílusától, de az ő haragjuk boldogabb. A szlovák „új hullám” filmjeiben a társadalom kicsinyességével — és a történelem brutalitásával — anarchikus szenvedély áll szemben; Juraj Jakubisko vagy Elo Havetta filmhősei számára az élet nem elkeseredett küzdelem, hanem vad *tánc*. Ahogyan Jakubisko 1966-os *Krisztus-korújának* főszereplője vallja: „Szerelem, örület és halál”.

## Látomás és gondolat

A hatvanas évek csehszlovák film-kozmoszában nem egyféle tér létezett. Nem csupán a Forman-Passer-Schorm-vagy Menzel-filmek *meghatározott* tere. Olyanfajta metafizikai terek is kanyarogtak itt, nem kevésbé jelentősen, amelyekben a kor (és a múlt) realitásai fantasztikus alakzatokba vetődve jelentek meg: az álmok időtlenségével. A fantasztikum olykor betört a konkrét idejű térbe — így vált groteszk baletté az *Amikor jön a macska* —, máskor pedig a konkrét idejű tér nyílt meg vizionárius módon, mint a *Josef Kiliánban* (1963), Pavel Juracek és Josef Schmidt közösen rendezett filmjében. (Kilián nem más, mint Kafkának — pontosabban Josef K.-nak — kései alteregója. Neki sem jut jobb sors: nyoma vész a hatvanas évek hivatalfolyosóin.) Jan Němec első műve, *Az éjszaka gyémántjait*

(1964) még szintén a látomászerűvé bomló kokrét világ körén belül játszódik, ám *Az ünnepségről és a vendégekről* terített asztalai már az imaginárius tér határsávjában lebegnek (az erdős vidékekkel együtt, ahol az előkelő party szörnységbe fullad). E határokon táncikálnak — átmeleg visszaugrándozva — a *Szászországok* visongó hősnői is, akik aztán sziszegőre fogják hangjukat és mélyen bemelegsznek a titkos zónába. (Maga a földkerekség várja ott őket, óriási uzsonna formájában). S hivatkozhatunk még Zeman 1964-es *Bolondos históriájára* is. Zeman immán az „új hullámhoz” kapcsolódva folytatta, amit az ötvenes évek végén elkezdett; a *Bolondos história* már Juracek forgatókönyvéből készült.

Juracek az új hullám talán legmozgékonyabb egyénisége volt. Ő írta Schmidt *Hévtége az Ózon Szállóban* című, 1966-os világvége-filmjét, de társszerzője a Kundera nyomán készült *Senki nem fog nevetni*nek (Hynek Bocan, 1965), sőt, a *Szászországok*nek is. Önálló rendezésében, a *Minden fiatalemberben* (1965) a Passer-féle humort ötvözi káfkai pszichológiával. Juraceket akkoriban Neméccel egyenrangú tehetségként tartották számon (egyébként egyszerre végeztek a FAMU-n, Prága filmfőiskoláján), de az „1969-es politikai normalizációig” csak Neméc képességei forrtak ki igazán.

Mint ahogyan számos e századi cseh költő verseiből, Neméc filmjeiből is *hideg* poézis árad. A látszólag alomi irracionálissal előszóródó motívumok kristályos fénytörésű gondolati absztrakciókba rendeződnek bennük. Ezt a *Szászországok* esetében ugyanígy elmondhatjuk, de szembevetve a különbség is. Chytilová ezúttal a kaleidoszkopikus stílusjegység mesterének bizonyul; a *Szászországok* vibráló szürrealis ábrái sokféle más elemmel keverednek. (A *vécézőző* mamuska jelenete például — eredeti helyszín, önmagát játszó amatőrszereplő — beillene Forman bármelyik filmjébe.) Neméc viszont — minden alkalommal — az atmoszfératéremtés mestere. *Az ünnepségről és a vendégekről* a szó legközvetlenebb, érzéki értelmében is ijesztő burleszk, minden ízében. Az amatőr szereplőkkel eljátszott történet legfőbb mozzanata ugyanaz, mint *Az éjszaka gyémántjaiban* volt: az embervadászat. Ott — az Arnost Lustig írása alapján készült filmben — egy csapat kedélyes fasiszta öregember eredt két lágerszőkevény nyomába. Itt, *Az ünnepségről*... képsorain hőlyeket-urakat látunk kutyákkal felkerekedni, egyetlen úr üldözésére. (Ő korábban megelégette az ünnepség morbiditáit és távozott.) Hogy kifélék-mifélék ezek a megaláztat vendégek — akik ahelyett, hogy ottthagynák az ünnepeltet, buzgó eszközeivé válnak — azt nehéz pontosan meghatározni. Mindenesetre ami itt lezajlik, összecseng a *Tűz van, babám!* cselekményével is, nem csupán *Az*

*éjszaka gyémántjait* idézi fel. Fájdalom, Neméc első műveinek kópiái mára úgy felszívódtak, mint Josef Kilian; a filmklubokban csak *A szerelem mártírjaival* találkozhatunk (1967). Ez is kitűnő film egyébként, még a slágerkirály Karel Gott is lenyűgöző benne, amint falzertben ariázik egy kastély udvarán. A kosztümök századelejek, akárcsak Antonín Mása *Szálloda idegeneknek* című 1966-os művében. (Ez és *A szerelem mártírjai* igen szoros tematikai és hangulati rokonságban állnak egymással. Mása, mint forgatókönyvíró, Schormmal működött együtt a legsikeresebben, legjobb *rendezése* viszont éppen a *Szálloda*, ez a szecessziós burleszk-tragédia.)

Chytilová a *cinéma verité* nyomdokain kezdte: az *Egy zsák bolha* már 1962-ben előlegezte Forman játékfilmjeit (főként az *Egy szösz szerelmét*). Az 1963-as *Éva és Verában* aztán a szabad stílus mértani konstrukcióval társult, meglepően harmonikus módon. E mű két rendkívül különböző magatartás szembeállítására épül, legalábbis eleinte így hisszük. Az egyes jeleneteknek megvan azonban a maguk önálló élete is, s mindinkább átértelmezik a film alapszerkezetét: a kontrasztnál fontosabbá válik a párhuzam. Kitérő érdemel, hogy 1963-ban egy másik rendező is feltűnést keltett a dokumentarista stíluselemek koncipiált alkalmazásával: Jaromil Jireš volt az. *A Sikoly* a korabeli Prága nagyon is valóságosnak tűnő utcáin és házaiban játszódik, főszereplője viszont mintegy az ötvenes évek mozijából lépett át ide: becsületes szívű, takaros munkaruhában közlekedő tévészerelő, aki nemsokára apa lesz. Tekinteténél nincs tisztább tükör, márpedig a prágai embereket többnyire az ő szemével látjuk a filmben: ami itt görbének látszik, az csakugyan görbe. (*A Sikolyt* az *Amikor jön a macska* operatőre, Jaroslav Kučera fényképezte. Kučera 1964-es munkája *Az éjszaka gyémántjai* volt, aztán a *Gyöngyöcské a mélyben* következett, majd a *Szászországok*.)

De most már lássuk a *Szászországok*ket. Peter Hacks egyik szigorú megállapítása szerint „a *femme fatale* következmények nélküli mellékhatás a nő emberré válásában”. Így folytatja: „Minden látzatforradalom megmámosodik a botránytól, minden látzatemancipáció a kurvától.” Ha a *Szászországok* nevetéstől dülöngélő, csinos szörnyecskei kikanalálnának a filmből, s szemügyre vennék e tételt, újra csak sikítva kacagnának. Abban a világban ugyanis, amelynek ők a *femme fatale*-jai, már nem lehetséges igazi radikalizmus, így látzat-radikalizmus sem. Ebben az egyszerre tiritarka és szürke mozaikvilágban mi volna dicsőbb a *vállalt* infantilizmus botrányánál? Ehhez persze a férfiak infantilizmusa túlságosan tétova. Balek mind: az ő idejük nem eljött, hanem elmúlt. Don Giovanni formátuma itt eleve elképzelhetetlen; szerepe

félszűz fruskáknak jut. E nemesúr démonikus élete egyben életmű is volt: filozófiai érvényű társadalomkritika (főként a házasság intézményének gyakorlati kritikáján át). Lázadó immoralitásában a lovag egyenrangú társa volt a morális szemlélet nagy lázadónak. Mivel ember el nem bánhatott vele, úgy végezte, hogy egy este beállított hozzá valamely kőszobor, és pokolra taszította. A *Szászországok* hősré csirkéi ártatlanabbak, ugyanakor ártalmasabbak a nemes donnál — csak azétkaipirgálni tudják a világot — mégsem érkezik hozzájuk rémítő vendég (az olykori üresség-érzeten kívül). A *Szászországok* világa azonban nem oly buborékszerűen zárt, mint Neméc főművéé, ily módon még a világhatalmú állatkák sem ismerhetik ki. A befejező képsorokban bombák robbannak, egy enigmatikus felirat pedig a morális szemlélet jelenlétét nyomatékosítja. (Erre eddig egyetlen jelenet utalt, amelyben a lányok elnémulva figyeltek néhány nem rájuk figyelő, „furcsa” embert.) Chytilová jelzi: amit filmjében eddig előtárt, nem maga az emberi mindenség.

Valóban nem. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Barrandovba a hatvanas évek estéjén végül bekopogott a „csehszlovák új film” kövédege.

A „csehszlovák új film” természetellenesen meredek ívben hanyatlott le. Vélünk: ez 1968-ban történt. Nem: egymásfél évvel később, a „politikai normalizáció” szeszélyes menete szerint. Ezen folyamat leírása helyett azonban álljon itt inkább néhány filmcím: nevezetességek sora a csehszlovák filmművészet utolsó éveiből.

1968.: *Valamennyi honfitársam* (Jasny), *A paradicsomi fák gyümölcsei* (Chytilová), *A pap vége* (Schorm), *A hullágetető* (Herz), *Bűnügy a zenés kávéházban* (Menzel), *Oratórium Prágáért* (Neméc), *Szőkevények és nomádok* (Jakubisko); 1969.: *Egy különös úr* (Kachyna), *Tréfa* (Jireš), *Becsület és dicsőség* (Bocan), *Egy kezdő hóhér első ügye* (Juracek), *Ecce homo Homolka* (Papoušek), *Pacsirták a dróton* (Menzel), *Mulaság a fűvészkertben* (Havetta), *Madarak, árvák, bolondok* (Jakubisko). Így ment el a macska.



# AZ UDVARI BOLOND ÉS A KIRÁLYNŐ

RÉSZLETEK  
BOLESLAV  
POLÍVKA  
ÉS VERA  
CHYTILOVÁ  
FORGATÓ-  
KÖNYVÉBŐL

**V**era Chytilová mindig valami szokatlannal lepi meg nézőit, elég csak néhány címet említeni eddigi filmográfiájából: *Szászsorszépek*, *A paradicsomi fák gyümölcsei*, *Játék az almáért*, *Panelsztori*, *Egy faun megkésett délutánja* . . . Ahogy mondani szokta, kevés dologtól irtózik annyira, mint az unalomtól. Nem hajlandó sem unatkozni, sem untatni. Így aztán minden olyan téma, amely felvillanyozza, számára egyben provokáció is, hogy az adott ötlethez újszerű, öntörvényű formát találjon.

Ilyen impulzust jelentett Chytilovának a brünni „beszélő mim”, Boleslav Polívka (szerző, színész, rendező) és francia színésznő-felesége, Chantal Poulain különös, nagy sikerű színpadi produkciója: *Az udvari bolond és a királynő*. (Polívka vendégszínházi előadása a magyar közönség 1986-ban láthatta a Katona József Színházban, egyébként pedig Chytilová *Kalamajka*

című, Magyarországon rövidesen bemutatásra kerülő filmjének is ő a főszereplője.) Az említett előadásban szervesen ötvöződik a pantomim és a „normális” színjátszás; intelligens humorával, frapáns gegjeivel maradandó élmény. A tényrnyi — csak a legszükségesebb kellékekkel berendezett és minden technikát nélkülöző — színpadon elejétől végig csak ők ketten, „az udvari bolond és a királynő” vannak jelen. A néző kezdetben remekül szórakozik, hiszen szellemes mókázást lát és hall, de aztán felfedezheti a sokértelmű parabolát: példázatot a hatalom és a művészet közötti viszony csálóka mivoltáról; férfi és nő kapcsolatának változékonyságáról; életről, halálról . . .

Néző legyen a talpán, aki el tudja kép-

zelni, milyen lehet a film, amely ebből a darabból készült. Chytilová és Polívka invenciójukkal, merész fantáziájukkal és humorérékükkel a lehetetlent is megkísértették. Először is a forgatókönyvben megsokszorozták az eredeti „alapanyagot” úgy, hogy azt többdimenziós, reális és imaginatív játéktérrel bővítették. A meseszerű időtlenségben játszódó többszereplős cselekményt változtatják oly módon, hogy a két síkon mozó történet kontrasztjai többszörösen „megcsavarják” az alaptémát. Ez persze további összefüggésekkel, jelentőségekkel, gondolati mondanivalókkal gazdagítja a filmet. Ilyen például az idő sajátos relativitása, az ember és a természet viszonya, a képzelet hatalma, az általánosan elfogadott kon-

venciók káros és igazságtalan hatása, mindenekelőtt a bölcs balgaság dicsérete . . . Azt pedig, hogy a film látványvilága mennyire eredeti, merész és szuggesztív, talán hangsúlyozni sem szükséges.

Az *udvari bolond és a királynő* című filmet ez év elején mutatták be Csehszlovákiában. S mint Chytilová filmjei általában, ez is sok vitát kelt és valószínűleg senkit sem hagy hidegen. Vannak már lelkes dicsérői és elszánt bírálói: van, aki örül, hogy különös művészi élményben volt része, van, aki szerint a film túl artisztikus, cselekménye rejtjeles, nem eléggé áttekinthető . . . Álljon itt ízelítőül egy részlet a film forgatókönyvéből.

### 1. Kamra, lépcső, folyosó (nappal)

Az udvari bolond vaksi tükör előtt festi magát. Vastagon keni arcára a festéket. Közben félhangosan lamentál: — *Neveléseseznek, rútának, ütődöttnek kell lennem . . . hogy szeressenek . . .*

Magára húzza a tarka göncöt, rongyokból púpot dugdos a hátára. Kis szünetekkel folyamatosan nyavalyog, panaszkodik: — *Már nagyon régen volt, hogy engem szemelt ki a sors ide, udvari bolondnak . . . Nagyon régen . . .*

Bicegve-csoszogva elhagyja kamráját. Széles lépcsőn sántikál fölfelé: — *Régóta az a dolgom, hogy megalázkodjak. Hogy megnevettesek mindekit . . .* — Megtorpan, feszülten figyel; az emeletről hangos szóváltás hallatszik. — *Az a dolgom, hogy féljek . . .* — Habozva továbboson. — *Hogy vigyorgjak . . .* — A vastag fal keskeny, gótikus ablakán besütő, éles napfény megvilágítja a bolond szánalmasan torz alakját. — *Hogy dadogjak . . .*

Mozdulatlan páncélvértezetek mellett biceg végig a folyosón. Az egyik hirtelen megmozdul és csörömpölve-nyikorogva neki-szegzi a lándzsáját. A bolond ijedten hátrál. Artikulálatlanul felüvölt. Aztán megnyugszik, kiköp: — *Kuss, te átkozott!*

Dohogva behúzódik egy ablakrésbe. Panaszosan felsóhajt: — *Már régóta én vagyok itt az udvari bolond . . . És csak várok és várok . . .* — Hegyes orrú posztócipőbe bújtatott lábát keresztbe rakja, megtámasztja az állát. Észrevesz egy pókot, amint az ablak sarkában hálóját fonja. Odanyúl érte és a tenyerébe veszi. — *Ne félj, nem bántalak . . .* — nyugtatja az idegesen szaladgáló pókot.

Majd újra a fenti perpatvarra figyel. Egy férfihang németül ordítzik, egy női hang franciául rikácsol. A bolond egykedvűen megállapítja: — *Már megint veszekednek. Hát persze . . . Tudhatnám . . . Nem is csoda: a királynő francia, a király német . . . Inkább elmegyek . . .* — Feláll és indulna visszafelé, amikor a hisztérikus női hang: — *Bolond Bouffon!!*

A bolond megdermed, felnéz az ajtónálló páncélosra. Az csörömpölve utat enged. A bolond rávigyorog: — *Aki kapja, marja!* — Aztán szenvedő pofával az ajtóhoz biceg. Aggódva-gyűlölködve sziszegi: — *Na, ettől se várhatok ma semmi jót!* — és vigyázva lenyomja a magasra szerelt kilincset.

### 3. Trónterem (nappal)

Az udvari bolond alázatosan hajbókolva becsoszog a hatalmas ajtón. Szertartásosan a földig hajol és alulról pislogva igyekszik kifürkészni, mit várhat úrnőjétől. Amikor látja a királynő bosszús arcát, összegörnyed és fájósan feljajdul.

A királynő még mindig dühöng, de azért felfigyel bolondja fájdalmas fintorára. Élesen felcattan: — *Te fáradt vagy?*

A bolond megrémül a fenyegető hangtól; ijedten hebegi: — *Én soha, anyácskám, soha!*



Boleslav Polívka, Slach szerepében

A királynő felháborodva reagál: — *Nem szólítani anyácskámnak!*

A bolond ugyan továbbra is alázatosan görnyedezik, de mérsélen kijavítja: — *Ne szólíts!*

A királynő furcsamód megnyugodva utána mondja: — *Ne szólíts anyácskámnak!*

A bolond látja, hogy sikerült elterelnie figyelmét előbbi haragjáról. Sunyi mosollyal gúnyolódik, . . . félre: — *Nem tud csehül, nem tud csehül! . . .!* — aztán odakuporodik a trón tövébe.



A királynő hirtelen felsikolt: - *Megölni! Megölni!*

A bolond értetlenül ránéz, majd meglátja a saját karján felfelé mászkáló jó pajtást, a pókot. Markába fogja és mutatja a királynőnek: - *Hiszen ez senkit nem bánt!*

*De a királynő iszonyodva felugrik és tisztességtől sziszegi: - Si non, je vais te mettre en cage! Ketrebbe!*

A bolond néhány másodpercig farkasszemet néz a királynővel, aztán kijavítja: - *Tömlöcbe . . .* - Agyonnyomja a pókot, és efölötti bánatát elterelendő tovább gúnyolódik: - *Nem tud csehül, nem tud csehül . . . !*

A királynő arcul csapja. A bolond az arcára szorítja a tenyerét és az ajtóhoz sántikál. De a királynő hangja megállítja: - *Játsszál! Joue!*

A bolond dacosan habozva áll, majd lassan visszafordul. Biccege közelebb jön, halkán megszólal: - *Láttam valakit . . . egy embert . . .* - Amikor a királynő közelébe ér, akaratlanul lendít a karjával, hogy az ijedten visszahököl. - *Egy kaszást . . .* - Nagy lendülettel eljártssza, amit mond, - *füvet kaszálni . . .* - Aztán hirtelen leejti a karját: - *Nincs kaszám, nem tudok dolgozni . . . Je n'ai pas . . . Hogy mondják: kasza?*

A királynő vészjósló nyugalommal válaszol: *Une faux!*

A bolond merészen megismétli: - *Je n'ai pas une faux . . . Nincs kaszám. Nem tudok dolgozni.*

Még egy pofont kap. A királynő kevélyen felül a trónra. A bolond rezignáltan lekuporodik a földre. Az asszony megböki a lábával: - *Joue! Játsszál! Szórakoztass! Si non . . .* - Újra beherúg.

A bolond ekkor mindkét kezével egy pillangó röptét utánozza, amely letelepszik a királynő lábára és ott marad mozdulatlanul. - *Az élet, amellyel olyan nagyra vagyunk, asszonyom, csupán félreértés . . . Jelentéktelen intermezzo a két nemlét között . . .* - A királynő halk, elégedett nevetése további játékra buzdítja a bolondot.

A bolond most pantomimmal utánozza a madarak röptét, a legkisebttől egészen a sasig, melyet egész testével, hatalmas „szárnycsapásokkal” ad elő. Hívogatja a királynőt, magával akarja vinni, és a királynő enged a csábításnak, feláll a trónszék-re és hagyja, hogy a „sas” elragadja, elvigye a vállán. A bolond végigkereng vele a hatalmas termen; mindkettőjüket hatalmába kerítette a egyszerű játék varázsa, amelyet hirtelen megtör a király felháborodott kiáltása: - *Botrány!*

És az udvaroncok és udvarhölgyek, akik ott állnak a király körül az ajtóban, visszhangszerűen ismétlik: - *Botrány! . . . Botrány!*

A bolond kővé mered, a királynő suhogó bíborselyem köntösében lesiklik a „sas” válláról a földre. Arcán még a játék pírja, de máris elvörösödik haragjában, tekintete gyűlölködve villámlik, hogy megszegényítették - és arcul csapja a bolondját . . .

Belekarol királyi férjébe és harsonaszótól kísérve kivonul a trónteremből.

A bolond fájdalmas fintorral nyomkodja arcát, amikor kint-ről megszólal egy egészen más hang: - *Hol vagy?! . . . Van itt valaki?*

#### 4. Várudvar (nappal)

Slach, a várkastély gondnoka, kivörösödött fél arcát dörzsölve (kopott kordbársony-nadrágban, kigombolt ingben) kilép a várkastély kapuján az udvarra. Barátja, a hadirokkant Václav, hatalmas csődör hátán ül és a nagyothallók emelt hangján zsörtölődik: - *Hol vagy már megint, te szerencsétlen! Az ember kiordítja a tüdejét . . .* - Észreveszi Slach vörös arcát. - *Mi van veled, hogy úgy ég a pofád?*

Slach panaszosan dohog: - *Éppen ott, ahol fáj a fogam! Alaposan meglegyintett . . . !*

Václav értetlenül körülnéz: - *Kicsoda?* - De aztán látja a várkastély sötét bejáratát, Slachot, és észbekap: - *Ja . . . ? Már megint?*

Slach észrevette barátja tekintetében a bizalmatlanságot; sértődötten kérdi: - *Nem hiszed?*

Václav megrázza a fejét és békülékenyen mondja: - *Már mi-*

*ért ne hinném? Mi hasznom lenne abból, ha nem hinnék neked? Én aztán tudom, milyen az, ha az embernek nem hisznek . . . Visszahoztam a lovadat . . . Franta kérdezteti, mikor hozod el neki a fát.*

Slach közben lesegítette Václavot a lóról és a kocsi elé fogja az egykedvű csődört. - *Elhozzuk, ugye Ferry, hogy elhozzuk neki?*

Václav nehézkesen mászik fel nyomorék lábával a kocsira. - *Azt üzeni, jó lesz sietni! Nemsokára megjönnek a vendégek.*

Slach méltatlankodik: - *Miért nem szólt hamarabb! Már megint ez a rohanás! Az elszietett munka felemészíti az ember erejét, ugye Ferry?* - Jókora nyaláb szalmát dob a kocsisiderékba.

Václav gondosan szétteregeti a szalmát: - *Valami német . . .*

Slach felfigyel: - *Kicsoda? Micsoda? . . . Ki német?* Václav türelmesen magyaráz: - *Hát a vadász . . . A vendég. De alítólag tud csehül* - teszi hozzá békülékenyen.

Slach megőrül, megpaskolja a ló farát: - *Látod, Ferry! Német és tud csehül. Vagy itt született, vagy itt akar meghalni.*

Václav rezignáltan megjegyzi: - *Biztos tudja, mit akar. Nem ő lesz az első, de nem is az utolsó . . .*

Slach a kocsi oldalához erősíti a gyeplőt és bemászik öreg ba-



Chantal Poulain - a királynő szerepében

rátja mellé a kocsisiderékba. Mind a ketten kényelmesen hanyatt fekszenek. - *Ma kocsin, holnap kocsi mellett, holnapután kocsi alatt . . . !* - morfondírozik Slach. - *Irány a kocsmá, Ferry!* - kiált rá a lóra, és az engedelmesen nekilődül . . .

#### 8. Réten (alkonyat)

Slach sarjút kaszál. Egy bokor alól rémülten kirohan egy nyúl. Slach abbahagyja a munkát, utánakiált: - *Te, öcsi, szólj mindenkinek, hogy megint itt a német és lesz nagy lövöldözés. Jarda és Tonda nehogy előmerészkedjenek! De Oszkárnak inkább ne szólj, éljen még nyugodtan pár napig . . .* - A nyúl eltűnik,

Slach még hozzát teszi, mintegy saját magának: — *Mert még megüti a guta szegényt, és akkor nem lesz kire vadászni.*

Megköszörüli a kaszát és mielőtt suhintana vele, a fűnek beszéli: — *Neked nincs mit félned, te újra kinősz. De Oszkár szegény, ő már nem . . .* — Felemeli a kaszát, suhint egyszer, kétszer, s a fű szép rendezett sorokban terül el a földön.

#### 9. Falusi templomtér (nappal)

A kocsmá előtt tíz-tizenkét falubeli várakozik, köztük Slach is. Kisvártatva kényelmes Mercedes fékez le előttük.

A kocsiból kiszáll König, magas, kissé elnyúlt arcú, ötven körüli férfi. Kezet ráz Berkával, majd int a kocsihoz ülő útitársnőjének, hogy helyben vannak.

Amikor a Könignél jóval fiatalabb, szőke lány kiszáll, és Slach meglátja az arcát, a fiatalember megdermed a döbbenettől. A lány a királynő tökéletes hasonmása . . .

Slach önkéntelenül maga elé rebegi: — *Vagy ő maga lenne az . . . ?*

#### 10. Kocsmában (nappal)

A girlandokkal feldíszített kocsmában folyik a bemutatkozás. Berka odainti az ajtónál ácsorgó Slachot, majd a vendégekhez fordul: — *Engedjék meg, hogy bemutassam: Slach . . . Ő fogja majd a gondjukat viselni . . .*

Slach jöttében felborít egy széket. Berka Königre és menyasszonyára néz és jelentőségteljesen a homlokára bök: — *Kicsit . . . ütődött, . . . de az erdőt úgy ismeri, mint a tenyerét!*

Slach könnyedén meghajol a vendégek előtt. Fürkésző tekintetét le nem veszi a szőke lányról: — *Slach.*

A lány rámosolyog és igyekszik pontos kiejtéssel válaszolni: — *Örvendek igazán, nagyon.*

Slach döbbenten bámul rá. Óvatosan megkérdi: — *A hölgy francia?*

A lány csodálkozik, kissé ingerülten kérdi Königtől: — *Honnan tudhat? C'est pas possible, il a reconnu mon accent!*

Nagy a nevetés, mert Slach mély udvari meghajlással bókol a lány előtt, aki sportosan a kezét nyújtja. Slach udvariasan kezét csókol. A falusi kocsmában ez a gesztus teljesen valószínűtlenül hat. Mindenki elhallgat. A beállt csendben valaki zavartan köhint, egy lány felvihog. Slach közben az ajtó felé hátrál és mentében még megismétli az udvari meghajlást.

Berka sűgva magyarázza a vendégeknek Slach különös viselkedését: — *Tetszik tudni, ez a Slach egy kicsit . . . hogy is mondjam . . .*

König kiségti: — *Trotli . . . ?*

Berka bólint, de közben mind a ketten rámosolyognak a távolodó Slachra. Berka még megjegyzi: — *Nem iszik mást, csak vizet.*

König Slach irányába emeli poharát, Slach egy pohár vízzel viszonozza a gesztust és közben kicsit leönti magát. Berka oda szól neki: — *Té, Slach, játsszál már valamit, hadd szórakozzunk!*

Slach a szőke nőre néz, leteszi a poharat, megtörli vizes állát és anélkül, hogy levennie róla a szemét, egy tükrös ajtajú szekrényhez lép. Kinyitja, felhúzott térdekkel felakasztkodik a szekrényajtóra és a tükörkép segítségével, szabad karját lengetve, repülést mímel. Ünnepelesen közli az elcsendesedett nézőkkel: — *A repülés az emberiség évezredek álma a szabadságról, álom, amely először a madaraknak teljesült.*

König menyasszonya feszült érdeklődéssel mondja: — *Nem érteni.*

Slach kijavítja: — *Nem értem . . .*

A lány engedelmesen ismétli: — *Nem értem . . .*

Jan Malíř operatőr és Vera Chytilová



Slach még mindig döbbsen a hasonlóságtól, sőt a királynővel folytatott dialógus hasonlóságától, mintegy önkéntelenül a többiek felé — félre — mondja: — *Nem tud csehül. . . nem tud csehül. . . !*

A többiek nevetnek, a lány dühös, elvörösödik, de uralkodik magán.

#### 11. Mezei úton (nappal)

Slach nyereg nélkül ül a lován, így vezeti a várkastély felé a lassan mögötte haladó Mercedest. A volánnál König menyaszszonya, Regina. Slach halkan maga elé beszél: — *A világon csak nagyon kevés teljesen lehetetlen dolog van. Hátha mégis ő az. . .*

A lány rádudál. A ló megugrik, nekiiramodik. Slachot ez teljesen váratlanul éri, de villámgyorsan megrántja a gyeplőt. Nyugtítja a lovat: — *Vigyázz magadra, Ferry, tudod, hogy kehes vagy. És a megfutamodás még soha semmit nem oldott meg. . .*

#### 13. Vendégszoba a várkastélyban (nappal)

König, Regina és Slach belépnek a tágas szobába. A lány nem bír betelni a sok gyönyörűséggel. Elragadtatva ismétletgeti: — *C'est incroyable. . . !*

Könignek is tetszik a környezet. — *Magnifique!* — mondja, de aztán végigzuhan az ágyon.

Slach a szoba sarkába állítja a poggyászt, amit segített felcipelni, Regina közben ablakról—ablakra járva csodálja a kilátást. — *Incroyable. . . !* — ismétletgeti még néhányszor. Aztán odafordul Könighez és amikor látja, hogy a férfi már majdnem alszik, nekitámad: — *Szórakoztass!*

Slach már az ajtóban felkapja a fejét a meglepetéstől.

#### 14. Trónterem (nappal)

A szoba ugyanaz, mint az előző jelenetben, de a berendezés a trónteremből való. Bíborvörös kárpitok, bársonyfűggönyök, gobelinek, súlyos bútorok.

A királynő ugyanúgy és ugyanott áll, mint az előbb Regina, de királynői öltözékben. Türelmetlenül dobbant a lábával: — *Hallo? Szórakoztass! Joue!*

Slach gyorsan végigtapogatja magát; megnyugszik. Ismét ő az udvari bolond. De rémülten veszi észre, hogy csuklóján ottmaradt a karórája. Gyorsan a háta mögé dugja a kezét, és hízelt vigyorral válaszol királynőjének: — *Semmi nem jut eszembe, üres lett a fejecske. . .*

#### 16. Slach szobája a várkastélyban (nappal)

Slach rosszkedvűen lép be a szobájába, amely egyben konyha, hálószoba, sőt, műhelyféle is. A szoba tele van madarakkal, szabadon röpködnek, csicseregnek. Letelepednek a szanaszét heverő hangszerekre. Slach madárpiszkot töröl le a nagybőgőről, aztán a rongyot lengetve zavarja kifelé a madarakat az ablakon: — *Az ember örökké csak takarítson utánatok! Menjete a francba, ma semmi kedvem veletek szórakozni!*

Slach levág magának egy karéj kenyeret, megsózza, és leül íróasztalához egy vastag, nyitott krónikához. Lapozgat. Beleolvass. Morfondírozik: — *Hogy nekem már mi mindent kellett megélnem! És még mi mindent fogok megélni. . . !*

Összecsukja a könyvet és az ablakhoz megy. Kinéz, és a várudvaron meglátja Reginát. A lány nyilván ismerkedik a kastéllyal. Nézelődik, körbejár, mindenre kíváncsi.

Slach figyel, és halkan, a magányos emberek gyakori szokása szerint, mondja a magát: — *Ez a hasonlóság! Mégis ő lenne? . . . De hát arról neki tudnia kellene. . . Vagy mégsem? Igaz, neki semmit se muszáj. . . Meg aztán, amúgy se vallaná be. . . De hátha elárulja magát. . . Mindenesetre veszélyes nőszemély. . .*

#### 19. Várudvar (reggel)

Az udvari bolond lent téblábol az udvaron. Hallja, ahogy az emeleten a sikerületlen vadászat után König szobájuk ajtaján dörömböl: — *Chérie! Wo bist du denn? Ott vagy?*

Edénytörés csörömpölése a válasz és Regina dühös felcsattanása: — *Non!*



Boleslav Polívka

König is dühösen káromkodik: — *Krucifix! Ouvre donc!*

Újabb csörömpölés: — *Non!*

A bolond az udvar sarkába húzódik. Az emeleti folyosó ablakán König hajol ki. Lekialt: — *Lent van, Slach? A megzavarodott bolond mélyen meghajol, és ijedten rebegi: — Igen, fenség!*

König még jobban kihajol: — *Rosszul hallom magát, Slach. Kérem, jöjjön fel ide hozzám.*

A bolond gyorsan lekappa csörgős szipkáját és besiet a kastélyba. Menet közben dohogva lamentál: — *Az ember már semmi-ben nem lehet biztos. . . Már megint lekéstem a jelenésemet. . .*

#### 21-22. Vendégszoba a várkastélyban. Rét (éjjel)

Regina kinéz az ablakon és látja, amint Slach kisiet a várudvarról a közeli rétre, ahol egy állványra hatalmas fehér ponyvát erősít. Aztán ráirányítja egy lámpa fényét: a sötétben most óriási világító négyszög ragyog.

Regina sietve elhagyja a szobáját, végigfut a udvaron és közben hallja König kopogtatását, heves suttagását: — *Régine, chérie, ouvre donc! Chérie. . . !*

Regina odaér Slachhoz. A ponyvát közben már ellepték az éjjeli lepkék, kérészek, tiszavirágok. Lenyűgöző látvány!

Amikor Slach észreveszi és ráköszön, Regina összerezzen és továbbra is a ponyvára szegezett tekintettel kérdi: — *Maga itt mit csinál?*

Slach feszülten figyeli a lányt. — *Nem tudja? Számolom a halálfejeseket.*

Regina végre ránéz. Nehezen ejti ki a bonyolult idegen szót: — *Halál-feje-seket?*

Slach óvatosan próbálja emlékeztetni: — *De hiszen így szoktuk minden évben...*

A lány értetlenül ismétli: — *Chaque année? Pour savoir combien des mortes?*

— *Igen, hogy megtudjuk, hány halottunk lesz... Honnan tudja?*

Regina csodálkozik: — *Én nem tudja semmi. Maga mondani. Slach hosszan nézi, aztán halkán, nyomatékosan mondja: - Hallom minden gondolatát, még mielőtt kimondaná... Nem érzi, hogy... mi már ismerjük egymást?*

Regina szemében felcsillan valami felismerésféle, de nem vallja be: — *Nem értem...*

Slach bizonytalanul a lányra, majd magára mutat: — *Nous deux... mi ketten...*

Regina nem akarja megérteni: — *Que voulez-vous dire par cela?* Slach türelmesen magyarázza: — *Azt akarom mondani... hogy mi ketten... a múltban... Kettőnk múltjáról beszélek... - pantomimmal próbálja jelezni a múltat, de mozdulatai kétértelműen hatnak.*

Regina összehúzza a szemét: — *Relation... ?* Slach óvatosan bólint, Regina felháborodik: — *Vous-êtes vraiment foux!... Maga bolond!* — Dühösen belerúg a ponyvába. — *J'en ai assez! Demain je vais partir!* — Sarkon fordul és elmegy.

Slach a lámpával a kezében utánaszalad. Izgatottan rimánkodik: — *Nem szabad elmennie!*

Reginát meglepi a férfi hangja. Megáll. Szeretne megszabadulni tőle, de győz a kíváncsiság. Kicsit kihívóan megkérdi: — *Miért?*

Slach nagy nehezen, de nyomatékosan kinyögi: — *Ahol minden elsüllyed, ott felbukkan a szerelem...*

Regina ámulva felnéz rá, aztán elbizonytalanodva mondja: — *Vous-êtes vraiment amusant...*

Slach izgatottan suttozja: — *Maga összetéveszti a merészséget a bolondsággal, ugye?* — Regina nagy lélegzetet vesz, de képtelen válaszolni. Elfordul, mint aki el akarja rejteni az arcát. Slach gyorsan folytatja: — *Maga azt hiszi, hogy bolond vagyok. Csak bolond! Bouffon!*

Regina közben sietve elindul, aztán az utolsó szó hallatán megtorpan és haragosan kiáltja: — *Oui, bouffon!*

Slach megdermed, mint akít fejbe kólintottak, de aztán fel-emeli a lámpást és a lány arcába világít. Remegő hangon suttozja: — *Tudtam, tudtam...! Azonnal rájöttem, hogy te vagy az!*

Regina csodálkozva rámered: — *Comment?*

Slach elbizonytalanodik: — *Ekkora szépség csak ezer évben egyszer születik...*

Regina végigméri, nem tudja, mit kezdjen vele, aztán egy ajkbiggyesztéssel csak ennyit mond: — *Unom... - és elindul.*

Slach utoléri, egy lépésnyire mögötte megy és halkán kéri: — *Ne utazzon el!*

24—25. Kocsmában, Várudivaron (nappal)  
— *Képzeld, ő az, de nem tud róla...!* — újságolja Slach barátjának, Václavnak. — *Bár azelőtt a jelenlétemben soha nem pofozta fel a királyt... - Észreveszi, hogy a kocsmárosné hallgatózik. Odanyújtja a poharát: - Kaphatnék még egy kis vizet?*

A szomszéd asztaltól valaki részegen motyogja: — *Te, Slach, játsszál már nekünk valamit!*

Slach a fejét rázza. Václavnak hirtelen eszébe jut valami: — *Tudod-e, hogy König az csehül király?*

Slach elcsodálkozik: — *Tényleg: ez nem jutott eszembe! Tulajdonképpen azt sem tudom, hogy néz most ki. Nem nagyon mutatkozik.* — Majd Václav értetlen tekintetere magyarázón hozzászól: — *Mármint ott... Václav közelebb hajol Slachoz és a fülebe súgja: Tudod-e, hogy még sose árultad el: ez tőled függ, hogy mikor vagy ott és mikor vagy itt?*

Slach elgondolkodik: — *Néha egyszerűen odalök valami, azt sem tudom, hogy kerültem oda... De az a furcsa, hogy néha, amikor ott vagyok, teljesen megfeledekzem arról, hogy létezik egy „itt” is...*

Václav izgatottan fészkelődik: — *Egyszerűen elugrasz oda, amikor csak eszedbe jut?*

Slach révedező tekintettel, habozva válaszol: — *Hiszzen éppen ez az... Azt sem tudom pontosan, hogy onnan ugrok-e el ide vagy innen oda... ?*

Václav nem érti: - *Hogyhogy?*  
Slach élénken gesztikulálva próbálja megmagyarázni: — *Hát amikor ott vagyok, úgy tűnik, hogy ide ugrok el. Ha pedig ott vagyok, akkor úgy tűnik, hogy oda ugrok el...*

Václav még mindig nincs megelégedve: — *Szóval én épp arra lennék kíváncsi, hogy ez az egész tőled függ-e?*

Slach elmosolyodik: — *Néha... néha sikerül, de nagyon kell akarom. Mások meg nincs is hozzá kedvem és mégis ott vagyok. Az is előfordul, hogy nagyon akarom, de sehogysem megy és folyton csak itt vagyok... Szóval egészen sosem biztos a dolog.*

Václav megkockáztatja: — *Hát mondjuk most, ha akarnád... ?*

Slach habozik: — *Megpróbálhatom... Habár néha ott se olyan jó minden... De megpróbálom.*

Václav majdnem könyörög: — *Próbáld meg! Hisz neked az nem olyan nagy dolog!*

Slach körülnéz, igyekszik koncentrálni. Újra körülnéz. A szomszéd asztaloknál elhallgatnak, könyökkel lökdösi egymást az emberek. Sejtik, hogy Slach készül valamire.

Slach aggódva a kocsmárosnéra néz: — *De aztán ne zavarjon senki!* — erősen behunyja a szemét...

... és máris ott bukfecezik az udvari bolond a várudivaron és szórakoztatja a felcicomázott udvaroncokat.

Mire megszólal a kocsmárosné: — *Ennek meg mi baja?*

Az udvari bolond ügyetlenül a hátára esik és fájdalmas fintorral tápáskodik fel a földről...

Slach kinyitja a szemét és nehézkesen feltápáskodik a székről. Az asztaluknál ott áll a kocsmárosné, Václav pedig tátott szájjal bámul a barátjára. Slach ingerülten mondja az asszonynak: — *Olyankor, amikor nem vagyok itt, ne szóljon hozzám! És most hozzon nekem egy bécsiszeletet!*

A kocsmárosné sértődötten elvonul.  
A többiek nevetnek, aztán hirtelen elhallgatnak. Az ajtón éppen most lép be Regina. Slach udvarias gesztussal az asztalukhoz invitálja. Regina először figyelemre se méltatja, de amikor meglátja a bécsiszeletet, amit a kocsmárosné éppen kihoz a konyhából, szó nélkül követi és leül. Slach odatolja elé a tányért: — *Ez a magáé... Nekem pedig hozzon még egyet* — mondja aztán a kocsmárosnénak.

Regina jó étvággal eszi az evésnek, miközben Václav úgy falja a személevé, mint egy földöntúli lényt. Slach odahajol a barátjához: — *Minden nőre úgy kell nézni, mint a néhai gyereke vagy a leendő vénasszonyra...*

## 28. Réten (nappal)

A királynő lóháton, lengő vörös palástjában, parancsolóan suhint a lovaglóstórával: — *Tu arrivez!*

A várból ide vezető mezei úton megjelenik az udvari bolond saját kezűleg készített műlován. Az egyszerű szerkezet, ami a derekára van erősítve, nagyon ötletes és mulatságos. Saját lábán „odalovagol” a meglepett királynőhöz, aki nyelve (saját szigorú arcát ábrázoló) álarca mögé rejtje elégedett mosolyát.

A bolond büszkén mutatja be úrnőjének az új játékot. Aztán egymás mellett lovagolnak, a királynő lépésben vezeti lovát, a bolond saját lábán üget és élcelődik: — *Úlve járok, járva ülök...!*

A királynő kisvártatva megirigyli, és leszól a nyeregéből: — *Most én!*

A bolond kissé elcsodálkozik: — *Hát erre, hogy úgy mondtam, nem számítottunk... De ha a királynő úgy parancsolja... - Leccsatolja magáról a „lovat” és a királynő derekára erősíti. Az asszony élvezi a játékot, ide-oda „lovagol” boldogan.*

Aztán a bolond maga elé emeli lovastul a nyeregbe és együtt



Boleslav Polívka, a bolond szerepében

lebegnek a tájban, a könnyedén ügető ló hátán himbálózva.

A királynőnek ez a lovaglás a gyermekkorát juttatja eszébe, franciául kezd mesélni, de tudni akarja, hogyan hangzik csehül, amit mond. A bolond tehát rögtön le is fordítja: — *Amikor még kislány voltam, gyakran álmodtam, amint egy szilaj ló hátán a magasban repülök. Szerettem azt a repülést, szerettem a földet lent a mélyben . . . De az emberek a magasból egészen aprók voltak, kicsinyek, mint a hangyák és én gyűlöltem őket . . .*

A bolond döbbenet elengedi a gyeplőt: — *Ó az, nem bírom tovább!* — mondja magának halkán, s aztán mindketten leesnek a lóról. A bolond azonnal felpattan és felkiált: — *Micsoda megkönnyebbülés! Mintha csak lebegnék!*

A királynő viszont ülve marad a földön és tajtékszik dühében. — *Menj el! Tűnj el! Te hagyni leesni a királynőt! Tu m'a laissé tomber! Tu as laissé tomber la reine!* — kiáltozik felháborodva.

A bolond rémülten mentegetőzik: — *Bocsásson meg, de ön már . . . ön már elbűhatalan volt . . . Bocsásson meg!*

A királynő féktelen haragra gerjed: — *Soldata! Soldata!* — kiáltja, és a közeli erdőből néhány régvolt katona jön elő szaladva. Bekerítik a bolndot. Az ijedten körülnéz, majd görcsösen lehunyja a szemét: — *Most nagyon szeretnék máshol lenni! . . .*

### 31. Trónterem (nappal)

Pribékek vonszolják a királynő színe elé a megkötözött udvari bolndot. A királynő megvetően ránéz: — *Úgy, hát te már nem szeretsz engem? Tu ne m'aimes plus?*

A gúzsba kötött bolond beszélni is alig bír: — *Már hogyan szeretném!* — nyög a szerencsétlenül.

A királynőnek a szeme se rebben: — *Tu ne veux plus m'aimer?*

A bolond fájdalmasan vergődve feljajdul: — *Dehogynem! Persze, hogy szórakoztatni akarom . . . De mindenem fáj! Oldjanak már ki!*

A királynő kegyesen int a pribékeknek, hogy oldják ki a köteleket. De a hangja továbbra is vesztősló: — *Tu ne veux plus jouer pour moi?*

A bolond sajnó csuklóját dörzsölve körülnéz. Az ajtóban örök állnak. — *Dehogynem, persze, hogy játszani akarok a királynőmmel! De most, hogy a király halott, azt hittem, hogy már nem lesz . . .* — megakad, nem tudja folytatni.

A királynő fenyegetően közbevág: — *Úgy! Te azt hitted, hogy én már nem leszek? Que mon temps est passé?!*

A bolond kapkodva magyarázkodik: — *Nem, nem! Azt hittem, hogy már nem lesz rám szüksége . . . Hiszen gyászolunk . . .*

A királynő felcsattan: — *Joue! Játsszál!*

A bolond körülnéz, elindul. Az örök azonnal keresztbe teszik lándzsáikat az ajtó előtt. De a bolond csak az ajtó közelében álló nagy tükörhöz megy. Ráakaszódik és utánozza a madárrepülést: — *A repülés az emberiség ezeréves álma a szabadságról, s ez először a madaraknak teljesült . . .*

De a királynő szeszélyesen leinti: — *Fais-moi le roi!*

A bolond ijedtében leesik a tükrorról. Rémülten ellenkezik: — *Nem, azt nem! A királyt nem . . .!*

De a királynő hajthatatlan: — *Játssz a királyt! Joue!*

A bolond kétségbeesetten tiltakozik: — *Nem, ezt ne kívánja tőlem!*

A királynő felemeli a hangját: — *Játsszál!*

Ekkor a bolond alkudozni kezd: — *Eljátsszom a püspököt! Eljátsszom a hóhért!*

De a királynő köti az ebet a karóhoz: — *Játssz el a királyt!*

A bolond kibúvót keres: — *És ha valaki meglát vagy meghall minket?*

— *Játsszál!*

Ekkor a bolond letérdel a trón elé és könyörögve rebegi: — *Félek!*

A királynő rárivall: — *C'est un ordre!*

A bolond feladja a küzdelmet. Eloson egy oszlop mögé, ahonnan kisvártatva felhangzik: *Schätzchen!* — Aztán előcsoszog, a király karikatúrájának öltözve. Recsegő hangon megszólal: — *Heilige Nacht . . .*

A királynő nem válaszol, de álarca mögül undorodva-mulatva szemléli a játékot. A bolond végre testközelbe ér hozzá: *Ich liebe dich. . .*

A királynő iszonyodva ellöki magától. A bolond megtántorodik, elváltoztatott hangon panaszosan óbégat: — *Krucifix, Herrgott, warum? Ez nem élet, ez nem kapcsolat, ez nem szerelem. . .!* — És közben nyújtogatja a kezét, próbálja megérinteni úrnőjét.

Az asszony ügyesen kitér, elhúzódik minden kísérlet elől, de végül ráordít a bolondra: — *Mit képzelsz, hol vagy?*

A bolond abbahagyja az óbégatást és saját hangján jelentősegteljesen kijelenti: — *Itt!*

— *És mit képzelsz, ki vagy?!* — kérdi még élesebben a királynő.

A bolond visszaváltozik királlyá és magabiztosan mondja: — *Ich bin König!*

A királynő még mindig elégedetlen: — *És mit képzelsz, ki vagyod én?!*

A bolond szemrebbenés nélkül rávágja: — *Az én udvari bolndom!*

Az asszony szeme felcsillan, majd alamuszi mosollyal végig-méri és bólint: — *D'accord!* — és eltűnik egy függöny mögött.

A magára maradt férfi feléz a vérfoltos trónra: — *Én is úgy járok majd, mint az elődöm . . .*

Bevezette és fordította: Katerina Posová

## NANTES

Kiküldött munkatársunk  
beszámolója



## MIT HOZ A SZÉL?

**M**ennyi esélye van egy ázsiai, afrikai, vagy latin-amerikai országban készült filmnek arra, hogy betörjön a nemzetközi filmpiacra? Meglehetősen csekély. Ho Quang Minh svájci illetőségű filmrendező Nantes-ban elmondta: az Európai Közösség országaiban forgalmazott filmeknek mindössze 3%-a készült valamelyik fejlődő országban. Különösen riasztó ez az adat akkor, ha megdölgünk, hogy a jelentős filmművészeti hagyományokkal rendelkező Japán is ezen országok közé tartozik, s ha hozzávesszük, hogy az egyik legnagyobb felvevőpiacon, az Egyesült Államokban a mozihálózatban vetített filmeknek csak 5%-a származik egyáltalán külföldről.

Nantes nem tipikus helye a világnak. Ez a város ad ugyanis kilenc éve alkalmat a harmadik világ filmeseinek arra, hogy új filmjeiket egy kimondottan e célt szolgáló európai fesztiválon bemutassák. Ez a tény akkor is figyelemre méltó, ha tekintetbe vesszük, hogy a rendezőség sem az elnevezésben (*Három földrész fesztiválja*), sem pedig a meghívott filmek kiválasztásában nem kívánt politikai szempontokat érvényre juttatni. Nantes-ban a részvételnek hangsúlyozottan földrajzi kritériumai vannak. Ennek ellenére a résztvevők közé került Törökország (melynek egy része tudvalevőleg Európában fekszik): ez alkalommal a jelentős értékeket felmutató török filmművészetnek kiemelt hely jutott. *Török filmpanoráma* címmel huszontkét (részint régebbi, részint újabb) török filmalkotás volt látható a fesztiválon, s a hivatalos versenyfilmek kategóriájának is török film (Ömer Kavur *Hotel anyaföld* című, tavaly Isztambulban a legjobb török filmnek járó díjjal jutalmazott alkotása) kapta a nagydíjat. Rendszeresen szerepelnek továbbá a nantes-i fesztiválon a Szovjetunió ázsiai köztársaságaiban készült filmek is. Ezek közé tartozott a mostani fesztivál egyik legszebb filmje, a kirgiz Tolomus Okejev *A szerelem káprázata* című alkotása, melyet versenyen kívül vetítettek, s így nem kaphatott díjat —, de erről majd később.

Érdekes kettősség jellemzi a harmadik világ filmművészetének túlnyomó többségét. Az a tény, hogy a fejlődő országok helyi problematikája (amely a sikerütlembb művekben helyi érdekű is marad) ritkán kerül bemutatásra a helyi filmesek által kimunkált eredeti stílusban, Nantes-ban is szembeötlő volt. Ez azért is kár, mert a harmadik világ filmművészete csak abban az esetben tarthat számot nemzetközi elismerésre, ha — mint ez éppen a török film Yilmaz Güney, Serif Gören, Zeki Ökten, illetve újabban Ali Özgentürk által fémjelzett, erősen baloldali

elkötelezettségű, keményen társadalombíráló, markánsan populista-realista fel-fogású irányzata esetében történt — sikerül kimunkálnia egy (de inkább több) specifikus formanyelvet, melynek egyes vonásai az egyetemes filmművészetet gazdagíthatják. Nem elég lemásolni, honi színekre pingálni mindazt, amit mások másutt már egyszer kitaláltak. Ez — részben — iskoláztatás kérdése is, hiszen a harmadik világ filmeseinek túlnyomó többsége szerezte meg szakmai ismereteinek javát: Ömer Kavur Párizsban, Ho Quang Minh Svájcban tanult, mások New Yorkban, vagy éppen Kubában szereztek rendezői diplomát. A formanyelv megléte vagy meg nem léte azonban mégsem csupán földrajzi kérdés, hiszen például a kínai Chen Kaige, a mai kínai filmművészet egyik legígéretesebb fiatal tehetsége (akinek Nantes-ban is vetített, *Katonai díszszemle* című erőteljes filmjétől nemrégiben Zsugán István számolt be lapunk egyik előző számában), Pekingben tanult ugyan, szemléletében azonban mégis inkább a hsziანი filmesek csoportjához tartozik. E csoportosulás, melynek tagjai hozzávetőleg fele annyi filmet készítenek, mint az egész magyar filmgyártás egy évben, körülbelül olyan szerepet játszik a kínai filmművészetben, mint amilyent a hatvanas években indult magyar filmrendező-generáció legkiválóbbjai, akik az akkori Balázs Béla Stúdióban alakították ki a maguk sajátos formanyelvét. Jórészt nekik — és persze Jancsónak — köszönhető, hogy a magyar filmművészetet egyáltalán ismerik a világban. A hsziანი filmstúdióhoz tartozó filmesekre jellemző, hogy a nagy társadalmi-történelmi mozgások hatását nem a hivatalos irányzatra olykor jellemző bombasztikus külsődlegességgel, hanem hitelesen, lélektani árnyaltsággal ábrázolt egyéni sorokon keresztül mutatják be. A „hsziანი iskola” formanyelvének sajátosságait itt és most nem áll módunkban elemezni. Ánnyi bizonyos, hogy a nemzetközi elismeréséhez vezető út egyik állomása Nantes volt: ha Chen Kaigét nem számítjuk, hat hsziანი fiatal rendező filmjeit láthatta itt legutóbb a szakma és a közönség.

Igen, a közönség, mert Nantes-ban a fesztivál programja — nyílt vetítéseken — a város legnagyobb moziiban zajlik, s az egzotikus országokból jött filmek általában telt házat vonzanak. „Nantes rajong az egzotikumért” — állapította meg úti-jegyzeteiben már a múlt század negyvenes éveit táján Gustave Flaubert, miután kíváncsi tekintetét maga is körülhordozta a pár évvel korábban megnyitott fedett kereskedőudvar gyarmatáru-és régiségboltjaiban. — „A Passage Pommeraye üzletei roskadásig tömve vannak indiai



Im Kwon Taek:  
A szerződéses anya

fűszerekkel, kínai porcelánokkal, afrikai csecsebecsékkal, s a nantési polgárok tudnak, hogy megcsodálják ( . . . ) a távoli tájak hírhozóit.” Ma már persze nem elég a sikerhez, ha valaki egzotikus. Im Kwon-Taek dél-koreai rendező *Szerződéses anya* című filmje nemcsak Velencében kapott díjat, hanem itt is (a velencei sikerről annak idején Székely Gabriella számolt be), s ez aligha csak a *couleur locale*-nak köszönhető, az ősi koreai szokás ugyanis, mely szerint főrangú családokban, ha a feleség természetlen, a férj egy szegény sorsú lányt bérel, hogy így biztosítsa az utódlást, ma szinte divattá vált egyes nyugati országok „jobb köreibben”: a film által felvetett lelki (sőt, jogi) problémák ilyenformán az európai néző számára sem teljesen idegenek. Az már a film alkotóinak tehetségén is múlik, hogy mennyire tudják e problematikát átélhetővé tenni. Úgy érzem, ezúttal ez elég jól sikerült, bár a film képei kicsit túlságosan is „szépre vannak világitva”.

Az egyéni sorstragédiák szuggesztív bemutatása teszi emlékeztetéssé Ho Quang Minh Vietnamban forgatott (és hivatalosan is a vietnami filmművészetet képviselő), *Karma* című filmjét, mely egy

fiatal nő, Nga és katonaférje, Binh zaklattott házasságának tragédiáját ábrázolja fekete-fehér képsorokban. Némi buddhista fatalizmus keveredik a film szemléletében sokkolóan kemény, „híradós” módon tárgyilagos megjelenítési móddal. A film tanulsága, hogy egy ország megnyerhet ugyan egy háborút, de az emberek, az ország lakosai akkor is a vesztesek közé fognak tartozni, s ez a felfogás üdvösen távol áll bármiféle politikai propaganda szólászerűségétől. Örvedetes meglepetés volt ez a film Nantes-ban szakmának és közönségnek egyaránt. Meggyőződésem, hogy rendezőjéről (akinek ez az első nagyjátékfilmje) sokat fogunk még hallani.

Sajátos lélektani probléma, a transzszexualitás áll a brazil Sergio Toledo erőteljes, a lelki jelenségeket érzékeny módon bemutató filmjének középpontjában. *Vera* árvalány, aki állami gondozottként nő fel. A szülői modellek hiánya, az érzelmi ridegség, amely körülveszi, és még sok más ok oda vezet, hogy karaktere — női mivolta és nőies megjelenése ellenére — mind férfiasabbá alakul, sőt, szerelmi kapcsolatai kimondottan nők felé irányulnak. A hősnő (aki „felvett” személyiségének kudarcát a film végén egy vérfagyasztóan hitelesnek ható öncsonkítási jelenetben ismeri be) egyszerűen férfinak képzei — vagy akarja hinni — magát, ennyiben tehát egyáltalán nem

leszbikus, hanem transzszexuális, aki ráadásul férfiruhában is jár, és jellegzetesen kemény kézzel a bemutatókzánál keresztnévének hangsúlyozott elhagyásával adja mások tudtára, hogy ő — „nem nő”. (A címszerepet játszó Ana Beatriz Nogueira váratlanul ugyan, de nem véletlenül kapta meg érte a legjobb női alakítás díját.)

Újra sikerült a varázslat a már említett Tolomus Okejevnek (aki két évvel ezelőtt nagy feltűnést keltett Nantes-ban *A hóleopárd ivadéka* című költőien szép filmjével. Okejev szívesen fordul a régmúlt idők, a kirgiz középkor világához, hogy mai életünk bonyolult problémaszövedékét könnyebben felfejthessük általa. Ezúttal Mani, a nagy miniátor-festő életét, illetve főként gyermek- és kamaszkorát mutatja be sajátosan egyéni képi nyelvezettel. Stílusa érdekes ötvözetét alkotja a kirgiz népi mítoszvilág etnografikus pontosságú ábrázolásának („Nem nő bírsalma a diófán”, „Vigyázz, mert elijeszted a szellemeket” — ilyen és ehhez hasonló mondások váltakoznak a filmben indulatos-kemény kiszólásokkal), illetve a képsorok által közvetített látomásos (csaknem szürrealisztikus, félig álomszerű) költőiségnek. A film egyik szuggesztív képsorában Altinbüü, a főszereplő anyja egy fán, pontosabban a fára épített deszkaemelőnyen kikötve raboskodik — ez a múltbeli emlékkép többször is visszatér a filmben. Mani úgy lesz országvilágra szólóan híres művész, hogy még gyerekkorban irigyei (akik egyben apjának haragosai) cigányokat bérelnek fel, akik a csodagyerek jobb kezét egész életére megnyomorítják, ő azonban ebbe nem nyugszik bele, elindul szerencsét próbálni, s a messzi Arábiában egy híres (félkezű) mestertől megtanul bal kézzel ugyanúgy (vagy tán még szebben) festeni, mint tudott a jobbal. Talán felesleges is mondanunk, hogy a történet legalább két szinten értelmezhető: a mese és a példázat szintjén.

„Az égre írj, ha minden összetört” — írta annak idején Radnóti. A dobozokból és ki tudja, miféle sülyesztőkölő előkevert filmek (és alkotók) azt bizonyítják, hogy az emberekben mégsem tört — nem törhetett — össze minden: „bal kézzel” is tették a dolgukat, amennyire lehetett, amennyire szabad volt, miközben „csak a vak Megszokás, a süket Hivatal” hozta koszorúit a hivatalos kiválóságoknak abban a nagy országban, ahonnan az új szelek egyet-mást ide is elfújdogálnak időnként. Okejev új filmjét is idefújhatnák: hátha okulhatnánk valamit belőle.

FÁBER ANDRÁS

## KAIRÓ

Kiküldött munkatársunk beszámolója



## KAIRÓ KÉK BÁRSONYA

**A** legkülönösebb élmény, amelyben fesztivállátogató részesülhet a világon, minden valószínűség szerint Kairóban fogadta a moziutazót. Az év jelentős díjnyertes filmjeivel, mozcsemegéivel együtt a hivatalos programban végignézhette az amerikai kasszasikerlista előkelő helyezettjeit. Fellini és a Tavianik, Camús és Feliks Falk, Menzel és Boorman, Zetterling és Solas alkotásai együtt szerepeltek a világfilmgyártás — finoman szólva — művészetén kívüli termékeivel. Délután hat órakor Menzel kis falujába invitálták az arab moziközönséget, aztán este nyolckor egy perverz amerikai gengszter szeretkezési szokásait csodálhatta. Másnap Feliks Falk Hóisével ismerkedhetett, aztán egy titokzatos fekete özvegy mélytengeri gyilkolászásain izgult.

Nem valószínű, hogy a Kairói Nemzetközi Filmfesztivál szervezői fittyet hányva a filmseregszemlék finnyás sznobériájának, a mozgóképkinálat teljességére törekedtek volna, vagy valamiféle művészet-szociológiai felmérés alapjához válogattak volna programjukat. E különös műsoregyveleg magyarázata feltehetően az, hogy a fesztivál a mozijegyek árából tartja fenn önmagát. A vidéki pályaudvarok dohányzásra kijelölt várótermeihez hasonló kairói filmszínházakba váltható három mozijegy árából ugyanis a legkényesebb európai ízlést kielégítő kesztyűbőrből készült cipők vásárolhatók a legegánsabb üzletekben. Egy kairói átlagpolgár az átlagfizetéséből tizennégy-tizenöt filmet nézhetett meg a fesztivál idején.

A szerelmi szeméremben és alkoholtalomban élő arab közönség természetesen boldogan fizetett, hogy legalább a mozivászon közelségéből ízelgethesse a tiltott gyümölcs zamatait. Kárpótlásul szaftos történeteket kapott. Például a *Kék bársony*, David Lynch filmjét, amely a legedzettebb mozibajáró ízlését is felborzolja. Hőse egy kollégista fiú, aki hazalátogatván a szülői házba, a tipikus kis amerikai városkába, a mezőn talál egy levágott fület. Titkát csak gyermekkori barát-nőjével osztja meg (aki egyébként a seriff lánya), és önálló nyomozásba kezd. Keresi a fülhöz tartozó megcsonkítottat, valamint a bűnös csonkítókat. A szálak zavaros módon egy bárénekesnőhöz vezetnek, akit Isabella Rossellini (Ingrid Bergman és Roberto Rossellini lánya) játszik, az ő sikerszáma a címbeili *Kék bársony*. A fiú az erotikus dal előadójának nyomába szegődik, meglesi az autóját, beóvakodik egy piszkos kültelki, lakatlan ház felsőemeleti lakásába, bebújik a szekrénybe, és borzasztó események szemtanújává lesz. A vonzó hangú és küllemű hölgy zsarolás áldozata: egy gengszterbanda el-

rabolta gyermekét, és a bandavezér (Dennis Hopper) — ő a perverz gengszter — a legpajkosabb fantázia által is alig kitalálható szerelmi manőverekre kényszeríti a gyermeke életéért aggódó ifjú anyát. Az ivarérettség határán toporgó kamaszfiú döbbenetén figyel a szekrényből az eseményeket, rémülete csak fokozódik, amikor a bandavezér távozása után a hölgy észreveszi őt a szekrényben, és konyhakéssel a kezében, vetkőzésre szólítja fel, majd magáévá teszi. A fiúnak a kiszolgáltatott énekesnő iránt érzett részvéte, természetesen, ettől a pillanattól kezdve csak fokozódik, gyermekkori barát-nőjét is hanyagolja. Egyre inkább belekeveredik az ügybe, elkapják, megverik, figyelmeztetik, de hiába. Közben a vásznon csöpög a vér és az egyéb testnedv. Az aggódó gyermekkori barát-nő jóvoltából már a seriff-apuka és a rendőrség is bekapcsolódik a hajszába. A falnak támasztott, fotelba ültetett kivézet hullák között a megszarolt énekesnő visszakapja gyermekét, a seriff-lány pedig a fiú szerelmét.

Bob Rafelson: Fekete özvegy





David Lynch a legprofibb módon a leg-  
aljasabb filmes fogásokkal láncolta a szé-  
kéhez két órára a tátott szájú nézőt. Fülé-  
be gyömöszölte az érzékeket csiklando-  
zó, bűgő hangon elénekelt filmslágert,  
amely képes felidézni a nőiességében,  
esendő anyaiságában kiszolgáltatott kis-  
városi vampot, Isabella Rossellinit, Ingrid  
Bergman ártatlan, északi tekintetét, és a  
szerelemre termett latin nő-szerető buja  
gesztusait.

David Lynch az övön aluli ösztönök  
ébresztésének nagymestere. Honfitársa,  
Randa Haines ártatlanabb módszerekkel  
dolgozott. Ő tiszta könnyeket csal a né-  
zők szemébe. *Egy kisebbik Isten gyerme-  
kei* című filmjében süketnéma gyerekek  
szívfacsaró drámájával, és az akadályo-  
kon győzedelmeskedő emberi akarat bol-  
dog végével hatotta meg közönségét. Az  
alsó és felső tagozatos gyerekek intézeté-  
be új tanár kerül, aki a megcsontosodott ta-  
nítási és nevelési módszereket liberális  
nézetekkel váltja fel. A gyerekek, persze,  
szeretik, a legmakacsabb lelki sérülteket  
is sikerül vonzaskörébe szelídítenie, kivé-  
ve a konyhalány-takarítónőt, a szépséges  
Sarah-t, aki kijárván az intézet iskoláját,  
ott maradt mindenéféleképpen, mert nem  
találta helyét a hallók és beszélők világá-  
ban. Sarah ellenséges és vad, és bár szé-  
pen bimbózó szerelem fejlődik közte és  
az új tanár között, visszautasítja a férfi se-  
gítségét: nem akar megszólalni. A tanár  
közben megtanítja énekelni és táncolni a  
gyerekeket, különleges módszerekkel  
megéretteti velük a ritmust és a dallamot,  
fergeteges iskolabulit szervez, ám Sarah  
néma és süket marad, szerelmét is oda-  
hagyva, elbujdokol. A távolból kölcsönö-

Randa Haines:  
Egy kisebbik Isten gyermekei



Isabella Rossellini a Kék bársonyban  
Rendező: David Lynch

sen epekednek egymás után, lubickolnak  
a nézői könnyárban, és közben szép las-  
san beveznek a hepiendbe.

Herbert Ross kacagató karriertörté-  
nettel szórakoztatott. *A Sikerem tiika* az  
amerikai álomgyár vicces oktatófilmje,  
amelyből a gazdagságról, vezető beosz-  
tásról, úszómedencés villáról és szép,  
gazdag feleségről ábrándozó néző megta-  
nulhatja, hogyan lehet gyorsan, könnyen  
sikeres üzletember. Nem is kell hozzá  
sok, csak biztos fellépés, szorgalom, a fő-  
nök feleségének vonzalma, bohózatba il-  
lő félreértések és szerepcserék. Ám a leg-  
fontosabb, amivel Herbert Ross a fehér-  
telefonos Hollywoodban megújítja a si-  
kerreceptet: a technika, a komputér. Ha a  
kitartó kansasi fiatalember nem tanulja  
meg az iskolában olyan alaposan a számí-  
tástechnikát, a programozást, sohasem

veheti birtokba a New York-i felhőkar-  
colóirodaház legfelső emeletét.

Ha meggondoljuk, hogy a régi szelíd  
motoros, Dennis Hopper miféle filmes  
vállalkozások résztvevője újabban, igen-  
csak elmerenghetünk a világ dicsőségé-  
nek elmúlásán. *A Kék bársony* után a *Fekete özvegy* főszereplőjeként találkozhatunk vele Kairóban, Bob Rafelson filmjében. Ezúttal azért megnyugtatóan normális hormonális életű FBI-nyomozót alakít, akit nem szédít meg a női szépség és ravaszság. Százkét perc alatt megfejtja a fekete özvegy titkát, leleplezi a körmönfont kalandornőt, aki gazdag férfiakhoz megy feleségül, más-más álnéven. A vagyonos férjek hamarosan szívrohamban meghalnak, s a szép kalandornő—tettes örökségekkel rendre továbbáll. *A Fekete özvegy* akár a mi képernyőnk szombat esti műsorában is szedhetné hiszékeny áldozatait. Meséje kellőképpen decens, pazar lakásbelsőbe és délszaki tengerpartokra andalítja a nézőit. Az izgalom gondosan adagolt, vércukorszintünkre és vérnyomásunkra ártalmatlan. Agytekervényeinket sem kényszeríti különösebb erőfeszítésre, a család kényelmesen ropogtathatja közben a sósmogyorót, vagy a sajtostallért.

A néző kegyeit sikeresen ostromolni, tudjuk, sokféleképpen lehet. Az előbb említett néhány film négy példa a számtalan közül. Az ellenünk elkövetett merényletek előre megfontolt szándékai is különbözőek. Csak éppen Fellini *Interjújának* vagy Menzel *Az én kis falumjának* társaságában látszik bizarrnak a dolog.

SZÉKELY GABRIELLA



# Nulla rosa est

## A rózsaneve

Umberto Eco, a bolognai egyetem szemiotika tanszékének vezetője, az International Association for Semiotic Studies főtárgyára. *A nyitott mű* című emlékeztető alapértelmezés és tucatnyi vaskos tudományos mű szerzője, neves popkultúra- és kommerszkutató, stb. 1980-ban megjelentetett egy regényt ezzel a címmel: *A rózsaneve*. A regény egy középkori kolostorban játszódik, gyilkosságok is vannak benne, és a végén kiderül, hogy ki a gyilkos.

*A rózsaneve* rövid idő alatt elképesztő nemzetközi karriert futott be, és néhány évig tartó szerzői jogi huzavona után 1986-ban filmet is készített belőle egy Oscar-díjas francia rendező, Jean-Jacques Annaud. Páneurópai szuperprodukciót, abból a fajtából, melynek célja mostanában valahogy így szól: győzzük le Hollywoodot a saját fegyvereivel, de saját, európai terepen. Jó, európai nevet hímezve lobogónkra. Lobogónk: Umberto Eco.

Ecót, aki már amúgy is gyanússá tette magát finomabb körökben azzal, hogy vitathatatlanul magvas gondolatait és széles körű műveltségét aprópénzre váltva, detektívregény-formába öntötte a maga "kriminál"-szemiotikai nézeteit, szóval a szerzőt az újságírók addig nógatták, hogy foglaljon állást: tetszik-e neki ez a film vagy sem, mígnem ő egy *Első és utolsó nyilatkozat* című állásfoglalást tett közzé ez ügyben (lásd Filmvilág, 1987/2.), és többek között ezt mondotta: „A film elkészülte után választhattam, adom-e a nevemet a produkcióhoz, mint az ötletadó mű szerzője vagy sem. (. . .) A nevem maradt, le lehet vonni a következtetést. Ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy szerintem a film ugyanarról szól, amiről a könyv. Részben igen, részben nem. A film a könyvnek egyfajta

olvasata, mégpedig elsősorban vizuális olvasata.”

„Vizuális olvasat”? Lássuk csak. Vizuálisnak vizuális, hiszen látjuk. De hogy olvasat volna . . . ? Hátha csak udvariaskodott a szerző?

Eco kétségkívül udvarias volt, amikor a francia rendező védelmére kelt, ugyanakkor elhatárolta magát a regénye alapján készült „palimpszesztustól”. (Mely szó köztudomásúan levakart és új, más szöveggel teleírt pergament jelent.) De a remekművét szinte laboratóriumi munkával megszerkesztő tudós professzor ezzel a gesztussal egyszersmind elvi következetességről is tanúbizonyságot tett.

Már a „levakart” regényelőzményhez, *A rózsaneve*hez írott *Széljegyzetekben* így vélekedett: „Az írónak meg kellene hálnia, miután a szövegét megírta. Hogy ne zavarja, amint az járja a maga útját.” De hát a művet, ha nyitott a szerző, úgysem lakatolhatja le, hogy kizárja az új és újabb értelmezéseket, a szövegek közötti áthaladásokat, „az intertextualitás visszhangját.” A művek — és nemcsak a könyvek, hanem minden, ami *mű*, ami *neve* valaminek — elsősorban ugyanis egymásról, vagyis más művekről szólnak. Ez Umberto Eco eddigi életművének egyik központi gondolata; ez a gondolat hatja át nemcsak tudományos munkáit, hanem könyvedebb esszéit, sőt, vidám publicisztikáját is (Eco, sok minden más mellett, 1965 óta a *l'Espresso* állandó tárcáíró munkatársa), és többek közt ezt szemlélteti rendkívül meggyőzően első és eddig

egyetlen regénye, *A rózsaneve*. Akárcsak Borgesnek a bábeli könyvtárról szóló víziója vagy Calvino utolsó, az Ecóéhoz foghatóan szellemes, egyúttal szintén esztétikai-intellektuális alapelveket fessegető (bár *lélegzetét* illetően az előbbihez képest csak vidáman pihegő) mozaikregénye, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*... *A rózsaneve* emellett technikában is ezt az elvet követi: szövegének negyede-harmada valósággal össze van ollózva középkori krónikákból, skolasztikusok, misztikusok, modern középkorászok, filozófusok és ponyvaregényírók műveiből. A főszereplő tudós ferences, Baskerville-i Vilmos atya, minden porcikájában nagyon hasonlít a *The Hound of the Baskervilles* Sherlock Holmes-ára, az elbeszélő, a hajdani naiv bencés novícius fiú pedig szakasztott olyan, akár a derék Watson. A neve is: Adso.

Eco még a regény izgalmas, egyértelműen krimiszerű cselekményvázát is



....A filmben leölt disznókat előzőleg feketére festették” (Sean Connery)

„nyitva” hagyja végül. A színhelyül szolgáló apátságban naponta ismétlődő gyilkosságok rejtélye megoldódik ugyan, de az is kiderül, hogy a „detektív” atya megoldáshoz vezető útja tévút volt. E tévút tanulmányai viszont már ugyanolyan messzire és mélyre visznek, mint másfelől az, amit a megoldás sugall (az Antikrisztust váró fanatizmus maga válik gyilkos Antikrisztussá, hogy a kételkedve építkező gondolat játékaire lesújtson), illetve mint amit a regény tulajdonképpen „testét” alkotó szöveg, azazhogy szövegek sejtetnek. Melki Adso János evangelista szávaival kezd — „Kezdetben vala az Ige” —, és ötszáz oldallal később így fejezi be: „... nomine nuda tenemus”, seholy sincs ma a hajdan virult róza, nincs meg már, csak a pusztá neve. A pusztá név pedig édeskevés. Akár a *semmi* is lehet. „Nulla rosa est” — mondta példaképpen



Abélard. A *Róza neve* a pusztá név mögötti kifürkészhetetlen, nagy, isteni úrról, illetve ennek a nagy, isteni úrnek a fűrkészéséről szól.

Umberto Eco, a tudós és szépíró ennek az ezredvégnek az embere. És mert tudja, hogy a művek úgyszólván művekről szólnak, használ is mindent, ami csak kell neki. Másfél éve, a Newsweek riporterével beszélgetve odáig merészkedett, hogy regénye bevallottan ekletikus (más megközelítésben: posztmodern) jellegét a *hardware*-nek a *software*-hez képest másodlagos fontosságával hozta párhuzamba. És: „a jövő embere nem a mérnök, hanem a humanista”.

A *Róza neve* című regény lényege tehát ily módon nem a hardware, hanem a software; ezt viszont mindenki úgy táplálja be, ahogy neki tetszik. Az író ne szóljon bele („haljon meg”), az olvasót pedig ne az ő szándékai érdekeljék, hanem a mű (amely, mint minden mű . . . stb.). Vagyis nem tréfa, hogy az Oscar-díjas Jean-Jacques Annaud bármilyen megtehetett *A róza nevével*. Ezt is: a filmjébéli apátságban minden szerzetesről a legelső pillanatban lerí, hogy vagy agyalágyult, vagy buzeráns, vagy mindkettő. A második pillantásra már azt is felmérhetni, hogy a következő másfél órában kiből lesz áldozat és kiből gyanúsított. Baskerville-i Vilmos atya nem annyira Sherlock Holmesra hasonlít (és pláne nem a Sean Connery személye által sugallt James Bondra), mint inkább a Karinthy-féle Sörluk Nack Neck alias Noch Nichtre, a félelmetes detektívre, aki jég hideg nyugalommal ismételteti a „well” szócskát, majd gázlámpának álcázza magát, és fényt derít a lefűrészelt tüdőcsúcsok rejtélyére. Mely rejtély lényege az, hogy lefűrészelt tüdőcsúcsok nincsenek, ilyesmit csak azok a marha krimiszerzők képesek kitalálni . . .

Sean Connerynek a film szerint több mint egy napra van szüksége ahhoz, hogy gyanút fogjon: ebben az apátságban „kell lennie valahol” egy könyvtárnak. Tekintve, hogy később a filmben is elhangzik: a keresztény világ legnagyobb könyvtáráról van szó, és ráadásul az is kiviláglik, hogy nem akármilyen hely, hanem noch dazu szimbólum is ez a könyvtár, nehéz elismeréssel adózni ennek a detektívnek. Pedig az események és következtetések aztán már nagyon gyorsan követik egymást. Sean Connery egykettőre (körülbelül a film feléig) rájön arra, ami a regénybeli Vilmos atyának számos kézenfekvő, de hihetetlen, illetve hihető, de elképzelhetetlen feltevés átrostálása után, körülbelül a négyszázadik oldalon kezd derengeni: honnan szövi hálóját a gyilkos, hogyan követi el gyilkosságait, és hogyan lehet hozzá a könyvtár labirintusá-

ban tájékozódva eljutni. Ezek után a nézőnek nem sok izgalom marad. Legfeljebb azon lepődhet meg végül, hogy — a megszokott krimi-szabályokra rácsafolva — egyszerre két *eleve* gyanús alakról is kiderül, hogy *tényleg* gyilkos.

Mondani se kell, hogy a fiú, Adso má-lélszajúbb és hülyébb minden Watson-páródiánál, ellenben remek amorósónak bizonyul a még nála is fotogénebb Valentina Vargassal a szeretkezési jelenetben, mely Annaud dramaturgiája szerint a film csúcspontja. (Ecónál ezt a rövid intermezzót az teszi ezerszer izgalmasabbá, idegborzolóan erotikussá, sőt már-már pornográfá, ha szabad ilyet mondani, hogy leírásához kizárólag Bingeni szent Hildegardnak egyik misztikus írását és a bibliai Dávid király-féle Énekek Éneke szavait használta.) A lány egyébként olyan fontos Annaud-nak, hogy a rendező a film végén a máglyahaláltól is megmenti, és még egyszer odasodorja őt az égő apátságból távozó Adso útjába, hogy Adso megroppanhasson, és végleg eldönthesse, hogy a szép lányok helyett ő bizony inkább a csúnya és gonosz csuhásokat választja. Ki tudja, miért, hiszen e szakmának semmi értelme: Isten ugyanis nincs. Ezt Vilmos atya majdhogynem a szájába (a néző szájába) rája. A regénybeli nyomozás során egyedüli összefüggésként felsejlő Apokalipszis-tervet (tehát, hogy a gyilkosságok János Jelenéseinek jövődölései szerint mennek végbe) csak egy gúnyos mosolyra méltatja, amikor Cesenai Hubertinus, az állítólagoly nagy tudományú, régi rendtárs, kifordult szemekkel és habzó szájjal célzást tesz rá. Ami az Eco-regényben olyan háttorzongató — a hihetetlen valószínűsége —, azt a 007-es ügynök egy izmos ateista legyintéssel elintézi. Így téve még unalmasabbá az Annaud-féle, „vizuálisan” középkorivá dúsitott krimimesketét.

Megjegyzem, a lány már csak azért is fontos lehetett a francia filmrendezőnek, mert Annaud mintegy a film *címszereplőjét* látta benne. A regény sok jelentésű címével ugyanis szemlátomást semmit sem tudott kezdeni. (Így ír Eco a *Széljegyzetekben*: „A cím dolga nem az, hogy megfegyvelmezze, hanem az, hogy összezavarja az ember gondolatait.”) Adso, mint narrátorhang, a regény egy mondatát idézve elpanaszolja, hogy sosem fogja megtudni, mi volt a neve élete egyetlen földi szerelmének. Ez rendben is volna. Csak az nincs rendben, hogy mivel a néző semmilyen más rózsára nézve nem kap semmiféle utalást, a VÉGE felirat után felállva, joggal hiheti, hogy a *Róza* nem más, mint Valentina Vargas, a csinos és kellemesen állatias pórlány . . .

Persze, aki ennek a filmnek a cselek-

ményén, dramaturgiai megoldásain akár csak elgondolkodik is (mint e sorok írója, akinek egyetlen mentsege, hogy dühében teszi, mert a levakart regényt ő fordította magyar nyelvre), az ágyúval lő verébre. Ez a film nem *A rózsza neve*, hanem annak képregényen nevelkedett kamaszok szájába rágott krimiváltozata. Annaud szándéka nyilván az volt, hogy amit a regény világából szavakban és cselekményben úgysem tud, illetve esze ágában sincs visszaadni, azt majd megjeleníti képekben, mi az neki. Ezért építtetett fel Dante Ferrrettivel egy csakugyan *lenyűgöző* hiteles-ségű helyszínt, ezért kérte fel történészszakértőnek Jacques Le Goffot, az egyik *legtökélyesebb* francia középkorkutatót. A műhelytitkok közül kiszivárgott például — mutatva, micsoda precíz munka folyt —, hogy a filmben leölt disznókat előzőleg feketére festették, mivelhogy a tizennegyedik századi Észak-Itáliában még nem léteztek rózsaszín sertések . . . A film képi világa, képi hitelessége — mármint ami a karikatúrisztikus szereplők háttérét illeti — remek, igen, ezt meg kell adni. Viszont annál bosszantóbb, hogy még ez a hitelesség is csorbát szenved.

Az hagyján, hogy a könyvtár-labirintus nem a síkban, hanem a térben helyezkedik el, nyilván abból a megfontolásból, hogy bár így kevésbé hihető, hogy tényleg el lehet benne tévedni, vizuálisan sokkal jobb hatást kelt. De amikor egyszer csak azt kell látnom, hogy az inkvizíciós tárgyalás után *kint* már rakják a máglyát, miközben egy egyidejű jelenet sorban *bent*, a könyvtárlabirintusban Sean Conneryéknek van részük izgalmas kalandokban, az ember mélységesen elkeseredik. Képregényszinten persze igen hatásos, hogy felváltva látjuk a kántáló, gonosz szerzetesek gyűrűjében jajgató kisboszorkányt meg a könyvtárban mesterével bolygó Adsót, de képtelen vagyok megfeledezni arról a tényről, hogy az inkvizíció sem a regényben, sem a valóságban nem saját embereivel, saját kezűleg égetett, hanem „lelkileg” elítélteit minden esetben átadta a világi törvénykezősnek. Ez persze nyilván sok lélektelel bürokráciával járt, és sok időbe tellett, Annaud-nak pedig nem volt hozzá türelme. Le Goff azonban lebeszélhette volna erről az ostobán infantilis jelenetsorról.

A jó kommerszfilm egyvalamiben hasonlít a legnagyobb remekművekhez: „nem egyetlen film, hanem sok film, valóságos antológia”. Mint a szinte „véletlenül” készült *Casablanca*, melyről Eco egy remek tanulmányt írt (Filmvilág, 1986/6.). Mert „ha az archetipusok nyaklő nélkül ömlenek a nézőre, a történet homéroszi mélységeket kap. ( . . . )



A banalitás csúcsa valami magasztos nagyszerűséget csillant meg előttünk. Valami más szólalt meg az alkotó helyett . . . Umberto Eco regényét — vélhetően Jean-Jacques Annaud — az Isten is arra teremtette, hogy a kommerszfilmek „valóságos antológiáját” adva szálljon alá azokra a homéroszi mélységekre. Hogy Eco és Európa nevével a zászlaján (és hozzá még a maga „vizuális olvasatát” is lobogtatva), a banalitások dárdájával döfje szíven a hollywoodi fenevadat.

*A rózsza neve* című film azonban ijesztő példája annak, hogy ez miért is nem megy. Könnyű ugyanis Hollywoodnak hébe-hóba „véletlenül” egy *Casablancát* produkálni: Ó- (és újabb Új-) Hollywood filmjeiben eleve moziarchetipusok nyüzsögnek, és mindből mindbe úgyszólván szabad az átjárás. Egy *Casablancaszerű* történetet akár egy tizennegyedik századi bencés kolostorba helyezve is el tudnék képzelni; a lényeg ugyanaz maradna. Az Eco-regény azonban nem *Casablancaszerű*. *A rózsza nevének* egészen máshonnan jött szerzetesei nem filmarchetipusok, noha hollywoodias maszkokat (is) öltöttek. Például a már említett James Bondét vagy (a püpos gnóm, Salvatore esetében) Anthony Quinn emlékeztetés Quasimodóját. Csakhogy ami az Eco-regényben vicc, az „intertextualitás” sokadik poénja, itt lényegessé válik. De ó jaj, súlytalan és érdektelen lényeggé. Így hát ez a film nem „sok film”, hanem csak egy. Egy a sok vacak közül. Semmi ség: nulla rosa est.

A művelt emberek az elmúlt években világszerte sokat beszéltek *A rózsza neve* című regényről, tudják, hogy már egész irodalma van, és tudós szimpozionok tárgyát képezi. *A rózsza neve* című regényt, mely több mint ötszáz oldal, a művelt emberek vagy elolvasták, vagy nem. *A rózsza neve* című filmből most alig több mint másfél óra alatt még a műveletlen ember is megtudhatja, hogy . . . Hogy ki a gyilkos. Állítom, hogy az Oscar-díjas francia rendező egyes-egyedül az ebbéli divatos kíváncsiság „utcán át” való, gyors kielégítése céljából készítette ezt a szerzeteses filmjét, számítva arra a zsibbasztó érzésre, mely manapság a legtöbb emberen úrrá lesz, ha ötszázegynéhány oldalas regényt kézbe vesz.

Annaud-nak nálunk legutóbb egyébként *A tűz háborúja* című, ősemberes filjét vetítették. Most olvasom, hogy soron következő filmjének szereplői állatok lesznek.

## BARNA IMRE

*A rózsza neve* (Le Nom de la Rose) — NSZK-olasz-francia, 1986. Rendezte: Jean-Jacques Annaud. Írta: Umberto Eco regényéből Andrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin, Alain Godard. Kép: Tonino Delli Colli. Zene: James Horner. Szereplők: Sean Connery (William of Baskerville), Christian Slater (Adso), Helmut Qualtinger (Remigio), Michael Lonsdale (Az abbé), Feodor Chaliapin Jr. (Jorge de Burgos), F. Murray Abraham (Bernardo Gui), Michael Habeck (Berengar), Urs Althaus (Venantius), Valentina Vargas (A lány). Gyártó: Neue Constantin — Cristaldifilm — Films Ariane. *Feliratos.*



Andrzej Wajda

# SORSOM A MOZI

1.

Andrzej Wajda könyvét — rövidítve — a párizsi Stock kiadó jelentette meg *A vágy mozija* (Un cinéma nommé désir) címen, 1986-ban. Ne várjunk tőle sem önéletrajzi pályaképet, sem elvont, esztétikai tanulmányt. Wajda a mesterség fogásairól ír elsősorban, s mindig konkrét példákkal, mindig a saját gyakorlatáról szól. Andrzej Wajda forgat. Mintha ott lennénk a forgatáson, mintha mi is a kamera mögött állnánk. (Lapunk a lengyel eredetiből közöl részleteket.)

Ha filmről van szó, talán azt a legnehezebb meghatározni, hogy mit nevezek ötletnek. Azt gyakran mondjuk, hogy „van egy ötletem”, „az én ötletem volt”, „az én ötletem alapján” . . . De vajon ha kiválasztunk egy mindenki által ismert és olvasott regényt, azt már ötletnek nevezhetjük?

Az, hogy elhatározom, filmet csinálom a *Háború és béke* ből — még egyáltalán nem ötlet. De hogy miért éppen Tolsztoj regényét választottam, és hogyan akarom bemutatni a filmvászonon — ezekben a kérdésekben már benne rejtőzhet a leendő film ötlete. Egy rendező számtalan módon értelmezheti e regény kiapadhatatlan gazdagságát. Az irodalom nagy alkotásai örökké élnek, hiszen minden kor valami újat talál bennük. És azt a „valamit” kell felfedeznünk, ami éppen a filmvászon fogja felkelteni az érdeklődést.

Mi az *Antigoné* halhatatlan ötlete? Hát ő maga, vagyis Antigoné, a természetből gyöngye asszony, akinek azonban végtelenül erős a jelleme. A természet örök törvényeit személyesíti meg, és védi őket a múlékony földi hatalom által hozott törvényekkel szemben. Csak ki kell találni egy olyan fabulát, amely ezt az eszmét a lehető legszebben fejezi ki.

A város falai alatt két fivér küzd egymás ellen seregeik élén. Mindketten elesnek, egyikük temetetlenül hever, míg a másikat nagy pompával, hősnek kijáró tisztelettel helyezik sírba. A város ura, Kreon határozott parancsa ellenére nő-

vérük elhatározza, hogy eltemeti fivérét. Vajon következik-e ebből a fabulából Antigoné jelleme? Biztos vagyok benne, hogy igen!

Szophoklész az *Antigoné* ban összekapcsolta a földet az éggel, az isteneket az emberekkel. És mindenkinek, aki az Antigonét dolgozta fel, meg kell ismételnie ezt a helyzetet. Sőt! Hinnie kell, hogy a föld fölött, a végtelen istenek lakoznak és törvényeket hoznak, amelyek kötelezőek az emberek számára.

Szerintem minden anekdota, minden asztal mellett elmesélt történet, minden újsághír vagy utcán hallott eset magában hordozhat egy Szophoklészhez méltó tragédiát. Csak ki kell szűrni a lényegét, el kell dönteni, hogy ki a történet igazi hőse, és — ezek alapján — ki mellett foglal állást az elbeszélő. Igaz, hogy Kreon épp olyan tragikus alak, mint Antigoné (felesége elhagyja, elveszti fiát, a város ellen fordul). De nem ez az *Antigoné* témája. Mint ahogy a *Hamu és gyémánt* főhőse nem Szczuka, a párttitkár, hanem Maciek Chelmicki, a gyilkosa. Miért? Mivel Kreon igaza, éppúgy mint Szczuka igaza, csak Antigoné igazságán vagy Maciek sorsán keresztül lesz látható a néző számára. A *Hamu és gyémánt* „ötletének” első eleme az volt, hogy Macieket választottam főhősnek.

Jerzy Andrzejewski regénye 1945 májusában, egy-két hét alatt játszódik le, a háború és a béke senkiföldjén. A film viszont egy nap alatt játszódik, éjszaka és

másnap hajnalban. Mivel a cselekmény azon a különleges éjszakán történik, amikor véget ért a háború és beköszöntött a béke, amely mindannyiunkban felébresztette a reményt, éreztem, hogy mindaz, ami ezt a reményt meghiúsítja, meghökentető és sokkoló lesz a nézőknek. Az ilyenfajta döntéseket — melyek még a forgatókönyv megírása előtt születnek — nevezhetjük a film ötletének.

Vegyük most szemügyre egy eredeti ötletet, mely kizárólag film számára készült. Minek kell benne lennie? Mi ad lendületet a cselekmény kibontakozásának?

Azt hiszem, mindenekelőtt az, ha élesem megrajzoljuk a szereplők közötti konfliktust. Mindig meg voltam róla győződve, hogy családon belül sokkal élesebbek a konfliktusok, mint idegen emberek között. A vér szerinti kötelék a legfontosabb, és nemcsak a primitív társadalmakban. A néző ismeri a fiú kötelességét apjával szemben, az anya érzelmeit gyermekei iránt, az ebből származó konfliktusokat — ezért egy ilyen történet közelebből fogja érinteni.

## Az élet éppen elég ötletes

Egyszer, még évekkel ezelőtt, egy új lakótelepen jártam. Teljesen letaglózott a belőle áradó egyhangúság, egyformaság. Később rengeteg hasonló monstrumot láttam, és mindig úgy éreztem, hogy ez nemcsak dísletnek lenne jó — ez olyan hely, ahol mély, emberi tragédiák születnek. Akkor sajnos nem jutott eszembe semmiféle cselekmény, amin keresztül be tudtam volna mutatni egy ilyen tragédiát a filmvászonon. Néhány évvel később hasonló lakótelepet láttam Moszkvában, és hallottam egy történetet, amit érdemes-

nek találtam arra, hogy megjegyezzem. Megtörtént eset volt. Egy utcai forgatás alkalmával egy színész megismerkedett egy lánnyal. A kölcsönös vonzalomból újabb találkozások születtek. Aztán a színész egyszer a lány lakásán töltötte az éjszakát. Ahogy mondta, csodálatos élményben volt része, valami igazán nagyon fontosat élt át. Amikor reggel fölébredt, a lány még aludt. Fogta magát, és lement vásárolni. Boldogan indult vissza. De ahogy az egyforma házak között bolyongott, teljesen eltévedt, és képtelen volt visszatalálni az ajtóhoz, mely mögött új életet remélt.

Abban a pillanatban, ahogy meghalottam ezt a történetet, a nyomasztó lakótelep már nemcsak kép volt, hanem film lett belőle. Mert önmagában mit jelent az egyforma házak, folyosók, ablakok és ajtók látványa? Csak annyit, hogy létezik egy ilyen dolog és ez nagyon borzasztó. De a nézőt csak annak az embernek a drámája fogja megindítani, aki ennek az építészetnek lett áldozata.

Más példa. Minden ország kormányának számtalan jól bejáratott csatorna áll a rendelkezésére, hogy információkat gyűjtsön a társadalom hangulatáról, szellemi állapotáról. A mi rendszerünkben viszont ezek a dolgok teljesen kideríthetetlenek. Senki nem mondja meg a hatalomnak, amit az nem akar hallani. Például 1980 augusztusában az elektromos művek diszpécserközpontjából indult a hír a keletkező általános sztrájkról: amikor az áramfelhasználás óráról órára rohamosan csökkent, nyilvánvalóvá vált, hogy a gyárak egymás után állnak le, és olyanvalami történik, melynek következményeit nehéz előre látni.

Hány dialógust, hány snittet kell felhasználni, hogy illusztráljunk egy készülődő sztrájkot? Viszont a diszpécserközpontban lejátszódó jelenet, ahogy megdöbbennek a keletkező sztrájktól, kiemeli az esemény lényegét, és drámaian sűríti a szociológiai és véletlenszerű elemeket.

Sajnos még nem tudtam, mi történt az elektromos művekben, míg a *Vasemberen* dolgoztam. Ezért olyan hosszadalmas a bevezetés — ahelyett elküldhettem volna újságíróinkat a diszpécserközpontba riportot csinálni, és véletlenül tanúja lehetett volna a közeledő földindulásnak (velünk együtt). Éppen ő (ismét velünk együtt) tudhatta volna meg az igazságot arról, hogy mi történik az országban — ami pedig a film kiindulópontja lehetett volna. Frappáns bevezetés lett volna.

A rendezőnek meg kell jegyeznie a hasonló anekdotákat — a munkájához tartozik. Az általános egyedivé alakul, az absztrakció konkrétummá: az idea testet ölt, és emberi tragédia lesz belőle.

Más példa. Francia forradalom: megbukik a terror, fellángol a párizisi utca. A hóhér szekere a megvesztegethetetlen Robespierre-rel eldöcög a házak előtt — az asszonyok a balkonokon széttépiák fű-



Csatorna

zőjüket, felfedik keblüket. E spontán tiltakozással új divat születik, előrevetíti a szabadoosság közelgő új korszakát.

Ha az ember ismer ilyen jeleneteket, és el tudja helyezni filmjeiben őket, akkor sokkal többet mondanak a nézőknek, mint a legokosabb párbeszéd. Higgyék el nekem, hogy a nagy társadalmi feszültségek gyakran olyan gesztusokban fejeződnek ki, amiket egyetlen forgatókönyvíró sem tud kitalálni magától.

A *Csatorna* (1957) című filmem valószínűleg eseményeken alapul: egy résztvevő

meséli el, aki harcolt az 1944-es varsói felkelésben. Hogy meglepődünk, amikor a cannes-i fesztiválon odajött hozzánk egy hollywoodi forgatókönyvíró, és gratulált Stawinskinék hihetetlen filmes fantáziájához! Eszébe se jutott, hogy a csatorna egyszerűen a legtermészetesebb közlekedési eszköz volt abban az időben, amikor az utcákat állandóan tűz alatt tartották.

Van egy kutyám. Évekkel ezelőtt nehéz helyzetbe kerültem. A filmművészek új főnöke elhatározta, hogy leszámol velem, mivel én vagyok a fő akadály a számára, hogy megvalósítsa a terveit (ami igaz is volt). Ugyanakkor a kutyám súlyosan megbetegedett, sürgősen ki kellett hívni hozzá az orvost. Az állatorvos alaposan

megvizsgálta, majd rám nézett és így szólt: — Ha nem nyugszik meg, és nem uralkodik az idegein, elpusztul a kutyája. Nagyon megjedtem — először is a kutya miatt, másodsor pedig magam miatt. Egészen addig biztos voltam benne, hogy ellenfeletem idegesíti rendíthetetlen kintartásom. Én meg nyugodt vagyok, és tökéletesen uralkodom magamon.

Képzelmék el a jelenetet. A színész rápillant kutyájára, aki rájött a titkára. Lassan felismeri a fájdalomait, hogy remeg a keze, hogy fáj a gyomra, hogy szédül. Ezt párbeszédben is elképzelve. A kutya szerepe bevonul a mozitörténet nagyjai közé.

Az ilyen elmékedések segítenek abban, hogy egy kész filmben megkülönböztessük egymástól azt, amit a forgatókönyv ad, és azt, amit a színészek játéka. Éppen itt születik a legtöbb félreértés. Ne feledjétek: a nézőt ugyan magával ragadja a színészek játéka, de megdöbbeneni és megrázni Szophoklész Antigonéjának sorsa fogja őket.

## Hol hever a téma?

A forgatókönyv több hónapig tartó munkája felvázolja a konfliktus körvonalait, amit a vásznon a figurákon keresztül akarok bemutatni. Hogyan őrizzük meg magunkban az anekdota frissességét, ha már unalomig ismerjük? Csak úgy lehetséges, ha elfeledkezünk róla!

Amikor a színházban a *Hamlet*-en dolgoztam, rájöttem, hogy a színpadon a cselekményt a legnehezebb elmesélni, vagyis az események kifejlődését, úgy, ahogy egymás után következnek szépen sorban. Attól kezdve, hogy Hamlet először találkozik az édesanyjával és a királlyal, egészen addig, amíg megjelenik Fortinbras a fináléban. Hiszen teljesen más-képp is alakulhatott volna:

1. Ha Hamlet tisztelte volna a bácsikáját,
2. ha nem hitt volna apja szellemének,
3. ha nem ejtette volna rabul Ofélia szépsége,
4. ha meggyilkolta volna a királyt, míg az imádkozott,
5. ha nem Poloniust öli meg véletlenül a király helyett — és még számtalan ilyen „ha” adódik. Bár a szeszélyes véletlenek ellenére (vagy talán éppen ezeknek köszönhetően) nehéz vitatni a darab vaslogikáját, amely a halálba vezeti a dán királyfit.

Unalmas lenne az életünk, ha tudnánk, mi lesz a vége. Előre megrendeznénk minden tettünket, minden szavunkat, hogy illjenek halálunkhoz — kibírhatatlan lenne. Ugyanígy van Hamlettel is. Nem az a lényeg, hogy minden néző, még a legműveltelebb is tudja, hogy mi lesz Hamlet sorsa. Csak az számít, hogy mit tesz az a szegény fiú, hogy megmentse az életét, hogy győzzön.

A legjobb módszer, amit sikerült magamnak kidolgoznom, hogy állandóan tömörítsek. Megpróbálom saját szavaimmal elmesélni azt, amit rendezni akarok. Amikor tömörítsek, szükségképpen elhagyom a részleteket, határozottabban hangsúlyozok egyes elemeket. Ha látom, hogy hallgatóim unatkozni kezdenek, erősítek, növelem a meglepetéseket és a váratlan események számát. Felfedezem minden jelenet alapvető témáját és tartalmát. Ezt természetesen csakis emlékezetből lehet megtenni: amit az emlékezet nem őrzött meg, az nem fontos, ki lehet hagyni a forgatókönyvből.

Egy forgatókönyvíróknak el kell tudnia mondania az ötletét néhány mondattal. Nézzétek csak, hogyan rövidíti Arisztotelész a *Poétikában* az Odüsszeiát, Homérosz tizennégy énekből álló eposzát: „Valaki sok évig távol van, egy isten szemmel tartja, s ő magára marad: közben otthon az a helyzet, hogy vagyonát kéri puszttíják, és fia ellen cselet szőnek; ő azonban — viharokon keresztül — hazaérkezik, némelyek felismerik, s ő megmenekül, ellenségeit pedig elpusztítja.” Hiányzik-e valami ebből a forgatókönyvből?

Minden témát minden alkalommal másképpen, különböző szempontból lehet megvilágítani. Térjünk vissza egy pillanatra a Hamlethez. A cselekmény és az alakok ismertek, már Shakespeare előtt is leírták őket. Tehát a *Hamlet* eredetiségének lényege nem a fabulában fejlődik, hanem Hamlet ideológiájában. Könnyű azt mondani: megöllek! De milyen nehéz végrehajtani! Mekkora erőfeszítést igényel, hogy meggyőzzük saját magunkat arról, hogy feltétlenül szükséges. Ez persze egyáltalán nincs meg a régi *Hamlet*-ben, és az anekdotának sincs erre szüksége . . .

Más példa. Ha két szeretőről szól egy történet, és az első jelenetben az ágyban mutatom be őket, a néző egész biztosan tudja, hogy az egész film alatt együtt lesz velük, hacsak nem következik be valami jelentős esemény, ami szétválasztja őket. Ebben az esetben azonban a film témája a jelentős esemény lesz. Hogy meglepődünk, amikor a Cannes-i filmfesztiválon, 1966-ban megnéztük Antonioni *A kaland* című filmjét. Gabriele Ferzetti otthagya partnerét és nem is törődött vele tovább. És nem is jelent meg a vásznon soha többé! Meghökkentő volt, nagyszerű! Azon a napon a mozi megszabadult egy előtételtől. Pedig *A kaland* többi része teljesen szokványos volt, és egyáltalán nem különbözött más filmektől. Csak hogy az *ad absurdum* vitt következetesség valami újat ad.

Mi egy eljövendő film témája? Amikor a forgatókönyvet olvassátok, igyekezzetek minél több oldalról megközelíteni, lehetőleg az összes szereplő szempontjából.

A cselekmény helyét is fel lehet fogni

eredetien. A *Francia kapcsolatban* például a kitartó macacssággal mutatott nagyvárosi utca ragadott meg. Autók végtelen sora, csillogó karrosszériák, csillogó kirakatok, villogó fények a keresztelődésekben, neonok. Milyen nehéz bármit is kiemelni ebből a forgatagból! A téma tehát szükségképpen a kutatás, a nyomatkozás lesz. A városkép nemcsak felkeltette a nézők figyelmét, hanem a film témája lett.

Vagy itt van egy másik példa arra, hogyan keresi az ember a témát az elbeszélésen belül. Jerzy Stefan Stawinski, a *Csatorna* írója a film sikere után írt egy másik forgatókönyvet, *Nincs kegyelem* címmel. A varsói Gestapo-főnök, Kutschera ellen 1944-ben elkövetett tragikus merényletről szólt. Andrzej Munk is érdeklődött iránta, de végül egy másik rendező csinálta meg a filmet. A premier után Munk elmondta nekem a saját verzióját. Első pillantásra úgy tűnik, ugyanaz a történet.

Reggel van. A merénylők elbúcsúznak hozzátartozóiktól, elfoglalják kijelölt helyüket. Várnak, Kutschera késik, végül a parancsnok megadja a megbeszélt jelet: leveszi a sapkáját . . . Eddig minden úgy halad, ahogy Stawinski féldokumentum-elbeszélésében. De aztán Munknál más történik: a megadott jelre nem dörög el egyetlen lövés sem. A kocsi lassan elgördül a merénylők szeme előtt. Pattanásig feszül a hangulat. A kocsi tovább hajt, mintha mi sem történt volna . . . Aztán a parancsnok összegyűjti az embereit, és így szól: holnap ilyenkor legyetek a helyeteken! Nem a merényletnek voltunk tanúi, hanem a főpróbának.

Vizsgáljuk meg a két változatot. Látásra nagyon hasonlók. De Munk nemcsak a merénylet anekdotáját meséli el, amit Stawinski olyan plasztikusan rekonstruált. Mélyebbre hatol, más témát választ: nem a merényletet, hanem azt a pszichológiai folyamatot, ahogyan sikerül legyőznünk a félelmet. Ha a próba ennyire került, mi lesz a merénylet ára? A téma nem a „Ki tit öl meg?”, hanem a „Hogyan”.

Rendezői pályafutásom elején Xawery Dunikowskiról, a ragyogó lengyel szobrászról forgattam dokumentumfilmet. Az ilyen típusú filmeket azonos témára fordítottam, hogy a lehető legtökéletesebben mutassam be a vásznon a szobrokat. Elképzelésem szerint a háttér nagyon fontos szerepet játszott. Például a *Terhes asszonyok* szoborcsoportot tengerparti strand főenyére állítottam. Hullámok nyaldosták a lábukat, és egy igazi pucér kisgyerek kagylókkal játszadozott.

A művészi képsorok alatt zene szólt és egy színész meghatottságtól elcsukló hangon költői szöveget mondott. Szóval tipikus film volt a művészetéről, olyan, amilyet akkoriban tucatszám csináltak.

A forgatás alatt Dunikowski — mellesleg rendkívüli ember: csavargó, kalan-

dor, négy éven át auschwitz-i fogoly (ráadásul az alapítástól kezdve) — borzalmasan unatkozott, és állandóan magáról mesélt. Az, amit és ahogy elmesélt, teljesen megragadott, de annyira el voltam foglalva a filmcsinálással, hogy nem volt időm felismerni a kínálkozó alkalmat. Karyujtásnyira voltam a nagy felfedezéstől! Másrészt persze az ember nem mindig veszi észre a körülötte történő dolgokat — hiszen a filmre összpontosít! Ha akkor ezeket a monológokat felvettem volna és belőlük csináltam volna filmet, akkor megelőzőm a cinéma véritét — azt a mozit, amire még éveket kellett várjunk.

Az egyik legveszélyesebb buktató a filmben, hogy úgy kell vezetni a cselekményt, hogy a néző ne találkozzék fölösleges jelenetekkel. Ez vajon azt jelenti, hogy ideálom a tökéletes műalkotás vagy a profin megírt forgatókönyv? Nem, hiszen minden műalkotásban van valami érdekeltenség, ebben fejeződik ki a művész szabadsága a témával szemben. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy egy filmben mit lehet hosszabb lére eresztetni, és mi az, amit mindenképpen meg kell vágni, vagy végleg kivágni az utolsó montáznál.

Amikor Kreon halálra ítélte Antigonét, és a lány csak sorsa beteljesedésére vár, Szophoklész még egyszer kiküldi a színpadra, és elmondta vele egy hosszú, az akció szempontjából szükségtelen monológot. A nézőközönség mégis feszült figyelemmel hallgatja végig, minthogy egyrészt mélyen együtt érez a lánnyal, másrészt reménykedik, hogy valami váratlan esemény megváltoztatja a lány sorsát, és az utolsó pillanatban megmenekül az ártatlan.

Azt hiszem, ez jó példa, érdemes rajta elmeditálni.

Nekünk, rendezőknek, rengeteg ötletünk van, amikor filmet csinálunk, és mindet viszont szeretnénk látni a filmvászonon. Ezek adják meg a film egyedi vonásait. Pedig sajnos hányszor lógnak ki az elbeszélésből, a cselekményből, gyakran csak fölösleges kösöntyűk. És ami még rosszabb, sokan, főleg a kezdő rendezők, imádják az ötleteiket, és mértéktelenül sok időt és energiát fecsérelnék rájuk. Az eredmény az lesz, hogy nem marad hely a szükségesre. Pedig a rendezői ötletek erővé is válhatnak azzal a feltétellel, hogy belefojtjátok, beleolvasztjátok őket a film cselekményébe, és odateszitek, ahol nem zavarnak, sőt, ahol erősítik a filmet.

## A forgatókönyv csapdái

Meggyőződésem szerint legveszélyesebb a forgatókönyv-impreszió; ez a forgatókönyvíró lelki szemei előtt pergő film leírása. Ez általában zárt világ, kerek egész, gyakorlatilag csak a forgatókönyvíró tudná leforgatni, mivel teljesen be-

fonta érzelmei pókhálójával. Olyankor úgy érzem, hogy a forgatókönyvíró teljesen lehetetlent követel tőlem, a rendezőtől. Ezt a filmet még nem láttam! Nem vehetek részt a munkálatokban! Sajnos ilyen a legtöbb amatőr forgatókönyv.

Szeretném, ha nem értenének félre. Nem arra akarom rábeszélni a rendezőket, hogy dobják el a nehéz és érthetetlen forgatókönyveket. Csak a hermetikusan zárt forgatókönyvtől óvom őket, ami benyomásokból áll, és nem emberi jellemekből és cselekedetekből épül fel.

Újsághír-film. Bíróági jegyzet, riport a nevelőintézetből. Valaki öngyilkos lett. Miért?? Milyen érdekes! Már magukban a kérdésekben van cselekmény, van mozi. Igen, és . . . Legyetek óvatosak az ilyen fajta anyaggal. Ne feledjétek el, hogy a cselekményt vehetitek riportból, de saját magatoknak kell feltárni, mit jelent, vagyis mi lesz filmetek témája. Egyelőre csak egyetlen mestermű készült bíróági tudósításból, a *Madame Bovary*. Olvassátok el újra a regényt. Flaubert-nak sokat kellett hozzáadnia a néhány mondatos újsághírhez. A jelentés nélküli hírből kiolvasta egy felszabaduló nő történetét. A hírek ehhez igazán semmi köze nem volt.

Sok kezdő forgatókönyvíró azt hiszi, hogy ha pontosan előírja a színészi játékot, akkor megvédi magát a rendezői önkénytől. Szó sincs róla! Nézzétek csak meg az *Antigonét*! Szophoklésznek nem

kellett semmiféle megjegyzést tennie, mivel Antigoné jelleme teljes egészében kibontakozott a dialógusokból, világhoz való viszonya meg a cselekményből. Ezért aztán semmiféle rendező, se öreg, se fiatal, se ostoba, se lángész nem ronthatja el az *Antigonét*. És a színészno akárá jó, akárá rossz — nem kenheti el az alak értelmét, akit újra kell teremtenie.

Minden színészi játékleírás azon alapul, hogy kiket látott játszani a forgatókönyvíró. És nincs mulékonyabb, a divat kényének kiszolgáltatottabb dolog, mint a színészek eszköztára. Olvassátok csak el, hogyan hatott Eleonore Duse, hogyan játszott Sarah Bernhardt, vagy Sztanyiszlavszkij orosz színészei. Ha egzaltált érzélgőkódéseikről olvasunk, elég nehéz lelkesednünk művészetükért. Egy igazi színész nem keveri össze Macbeth szellemét IV. Henrikkel, még kevésbé Othellóval — pedig Shakespeare-nél nincs utasítás, hogyan kell játszani.

Gyerekkorom óta tudom, amikor sokat nézegettem Leonardo da Vinci *Utol-só vacsorájának* reprodukcióját, hogy Leonardo titokban odafestett egy kést tartó kezét, ami nem tartozik az asztalnál ülő személyekhez. De csak nemrég olvastam el az *Újtestamentum* megfelelő szakaszát

Légió





(Lukács 22, 2–23): „De imé, annak a keze, aki engem elárul, velem van az asztalon”. Ki lehet-e ezt szebben, erőteljesebben és igazabban fejezni? Jézus még nem mondta meg, kié a kéz. Csak „velem van az asztalon”. Milyen könnyű és világos megállapítás! Azt hiszem, amikor a rendezők világirodalmi alkotást dolgoznak föl, kötelesek lennének ebből az anekdotából okulni, és úgy olvasni íróikat, ahogy Leonardo az *Újtestamentum* szavait. Akkor talán elég mélyre merülnek a forrásban, amely táplálja őket.

## A dialógus művészete

Ifjúkoromban a filmdialógusokat elkerülhetetlen rossznak tartottuk. Csak ott használtunk szóbeli információt, ahol a tartalmat nem lehetett képpel kifejezni. Emlékszem, hogy éveken keresztül minden alkalommal elmondták, hogy a lengyel filmekben rosszak a dialógusok — ami igaz is volt: meg hogy a lengyel színészek nem tudnak beszélni — ami szintén igaz volt. Mára mindez megváltozott: a lengyel film kiválóan alkalmazza a dialógusokat. Bajon, Kieslowski, Zanussi, Marzewski, de mindenekelőtt Holland, olyan dialógusokat írnak filmjeikhez, amelyek tekintetbe veszik a cselekményt, a jellemeket és a színészeket, akiknek a szöveget el kell mondaniuk.

Ennek köszönhető, hogy nézőink berzenkedése a lengyel filmekkel szemben megszűnt. Hiszen akkor született, amikor a lengyel nyelv még egyáltalán nem volt jelen a filmvászonon. Ifjúságunk mozija amerikaiul, olaszul vagy franciául beszélt. Döbbenet hallgattuk Bergman első filmjeit. A bevetett szokásnak fittyet hányva egy teljesen ismeretlen nyelven tört a filmvilág trónusára. Évente három, öt, később hét lengyel film sem volt elegendő kezdetben, hogy meggyőzze a nézőket arról, hogy beszélhet egy film lengyelül. A lengyel nyelv elismerése a filmvászonon a háború után végrehajtott hőstetteink egyike.

A film párbeszédei nemcsak ügyes dialógusmestert követelnek, hanem igazi író is. Nincs túl sok ilyen író. Ezért aztán a rendezők különböző trükkökhöz folyamodnak. Leggyakrabban, ha a film egy irodalmi mű adaptációja, egyszerűen kiírják a dialógusokat. Igen ám, de ezeket a szövegeket olvasásra szánták, és nem mindig hangzanak jól a filmvászonon. Erre a rendezők átdolgozzák őket, vagy a színészekkel együtt újra írják, abban a reményben, hogy így majd jobban illenek a beszélőhöz. Mások egy vázlat alapján próbálnak improvizáltatni, csak az irányt és a témát adják meg a színésznek. Ebből aztán természetes dialógus helyett, ahol mindenki saját célja felé tör, véget nem érő ismételtetések kapunk, bizonytalanságba fulladó párbeszédet, amikről egy alkoholistá dumája jut az eszünkbe.



Hamu és gyémánt

Igaz, hogy ügyes színészek képesek arra, hogy improvizáljanak egy monológot, amelyben a rendező által megadott témára mozgósítják saját élettapasztalataikat. Így csináltuk meg a *Nyírfaliget* egyik jelenetét, Daniel Olbrychski beszélgetését kislányával. Jaroslaw Iwaszkiewicz csak leírta az éjszakai beszélgetést. A forgatás felénél Olbrychski már tudta, hogy ő kicsoda, és merre tart az általa megformált alak. Annál is inkább beleegyeztem az improvizációba, mivel a gyereket nem avattuk bele a jelenetbe, és ezért nem tudott válaszolni egyetlen kérdésre sem.

De nincsenek illúzióim, és tudom, hogy még a legtehetségesebb színész sem képes egy ilyen párbeszédre:

*Kihallgató tiszt:* Hány éves vagy?

*Fiú:* Száz.

*Kihallgató tiszt* (pofon vágja): Hány éves vagy?

*Fiú:* Százegy.

Ilyen párbeszédet nem ír nekünk egyetlen kebelbeli színész, egyetlen kebelbeli asszisztens sem. Ehhez író kell, olyan, mint Jerzy Andrzejewski volt.

A természetesség utáni hajszában a rendezők zajt csináltak a dialógusból, a

filmhang számtalan komponensének egyikét. Azt igyekeznek bebizonyítani, hogy a párbeszédnek már lejárt az idejük. Sajnos ez egyszerűen a filmek és az írók mondanivalójának minőségéből következik: míg a rendezők arra ítéltetnek — megfosztván az igazi, cselekményt építő dialógusoktól —, hogy hangulatfestő szépelgések béklyójában vergődjenek. Ha jó a forgatókönyv, akkor elegendő csak a párbeszédet elolvasni, nyugodtan elhagyhatunk minden mást (ezt még a film elkezdése előtt érdemes megpróbálni), és az olvasó számára egyértelműen ki kell derülnie a cselekménynek és a tartalomnak.

A legjobb párbeszédet mind ez idáig drámaírók írták és írják. Érdekes, hogy ez a fajta irodalmi nyersanyag sokkal kevésbé alkalmas a filmezésre, mint a regényből kiemelt dialógusok. Azt hiszem, azért, mert a színpadi mű — még ha naturalistán, filmszerűen írták is — a színpadi közmegegyezésre támaszkodik, miszerint a beszéd és a cselekmény között nagyon szoros az összefüggés, amiből következik egy-három színnel meg lehet oldani a helyszínt. És felment minket attól, hogy bemutassuk, ami a színpad mögött történik. Vajon ha Csehov *Három nővér*ében látnánk az elvonuló katonákat, jobban fokozná ez a nővérek bánatát? Egy ilyen képecske bizonyára szép lenne, de tökéletesen fölösleges. Egy



A márványember

színpadi mű nem követeli meg azt a levegőt és teret, ami egy filmre jellemző: szigorúan felépülő párbeszédeknek kell megteremteniük azt a világgépet, amit a film képből mesél el.

## A technikai forgatókönyv tegnap és ma

Azt hiszem, meg lehetne írni a mozi történetét a felvételtechnika fejlődése szempontjából is — mindenekelőtt a filmszalag fényérzékenységre gondolok itt, ami sokkal nagyobb hatással volt a filmművészet fejlődésére, mint gondolnánk. Amikor harminc évvel ezelőtt elkezdtem rendezői pályafutásomat, az összes belsőt stúdióban vettük fel, míg a külsőket csak napsütéses napokon. Az utóbbi években viszont a stúdiókban már csak a próbafelvételeket forgattam, míg a rendes felvételeket a berendezett lakásokban, gyárakban, szerkesztőségekben, satöbbi. A térválasztás ilyen fokú szabadságát a filmszalag évről-évre növekvő érzékenységének köszönhetjük.

Amikor 1957-ben a *Csatornát* forgat-

tam, az átjárók, csatornanyílások és különböző méretű csatornák egész labirintusát kellett felépítenünk. A forgatás előtt pontosan el kellett képzelnem, és elmondanom a díszlettervezőnek, hogy milyen lesz a plánozás, hogyan és honnan, milyen beállításokból akarok forgatni. Az operatőrnek ki kellett találnia, hova teszi a reflektorokat, minthogy el kellett őket rejteni a díszletben. Tehát nagyon pontos technikai forgatókönyvet kellett csinálnom. Tudtam, hogy amit nem találok ki előre, az nem lesz rajta a filmen. Lerajoltam hát a díszlet metszeit, kijelöltem a kamera helyeit, amit később, az építés során, kezemből távolságmérővel ellenőriztem Jerzy Lipmannel, az operatőrrel együtt.

Az *Ígéret földje* 1973-ban készült. A cselekmény fényes palotákban és nyomozó gyárakban játszódik (még ma is léteznek, tessék őket megnevezni Lódzban). Elég volt a szövegszékek fölé erősebb villanykörtéket csavarni, és az ezer szövegszékes csarnok már készen is állt a felvételre. Ehhez a filmhez nem kellett lerajzolnom a teret, mint a *Csatorna* esetében — elég volt egy technikai forgatókönyv, amelyben föl voltak sorolva a jelenetek és a választott helyszínek, ahol forgatni akartunk. E két film között „olvasható” szerintem a technikai forgatókönyv-írás egész története.

Ez a fejlődés óriási változásokat hozott a rendezés módjában is. A rövid, dinamikus kameraállásoktól, amelyek a némafilmben a beszédet helyettesítették, és az első hangosfilmek reménytelenül hosszú- és unalmas állóképein át addig az örületig, amikor csak azért találtak ki valószínűtlennél valószínűtlenebb jeleneteket, hogy változatlan kameraállásból forgathassanak.

Az ötvenes években, amikor fiatal voltam, a filmstáb megünnepelte a századik csapót. Ma már észre se vesszük, ha túljutnak az ötszázadikon. A snittek száma is hatalmasra nőtt azóta, már nem kétszázötven-háromszáz, hanem hétszázötven-ezer snitt egy művészfilm.

A régi technikai forgatókönyvnek meghatározott formája volt, precízen megadta, mi kell a felveendő jelenetbe. Mindent kijelölt, az egyes snittek hosszúságától a zene helyéig. Ma már ez a forma nem létezik. A forgatókönyvíró úgy próbálja megírni a szöveget, hogy minden lényeges információt tartalmazzon, ne a margón, hanem a cselekmény részeként, összhangban az elbeszélés ritmusával. Eltűnt tehát a régi forgatókönyv, amit különböző kameraállásokra osztottak, ma már a rendező és az operatőr döntenek munka közben. Nem szabjuk meg a beállítás idejét sem, csak az egész jelenet átlagos hosszát, a többi kiegészítő információt az asszisztenssel közöljük a kellő időben.

Egy ilyen irodalmi-technikai forgatókönyv áttekinthető, egyszerre lehet benne követni a formát és a tartalmat. Nem túl igényes a berendezés szempontjából sem, amit mindig a forgatási helyszínhez tudunk alkalmazni a megvilágítás keltette pillanatnyi hangulathoz, a színészek állapotához és még rengeteg, nehezen meghatározható elemhez, amelyek azt az érzést adják, hogy nyakon csípjuk az életet. Nem nehéz megrajzolni a *Jégmezők lovagjának* statikus képeit, melyek mindegyike önálló fotóművészeti alkotás is lehetne. De próbáljuk meg ugyanezt egy modern, száz állásból felvett és összeválogott filmmel, mondjuk a *Francia kapcsolattal*. Itt a rendező nem filmkockákból építi filmjét, hanem a néző számára felfedezhetetlen pillanatokból. De még ma is, amikor már jól el tudom képzelni a forgatás helyét, és pontosan látom a jelenetet, leülök egy pillanatra, és koncentrálok, igyekszem lerajzolni minden egyes kockát és beállást. Ez persze csak kiindulás. Ezeket a papírokat, mint minden más jegyzetemet, odaadom az asszisztensemnek — szabad kezét és szabad fejét akarok —, nyitott akarok lenni minden iránt, ami a térben történik.

(Folytatjuk)

S. Papp Éva fordítása

# MARADANDÓSÁG ÉS MÜLANDÓSÁG

Beszélgetés Andrzej Wajdával

— *Abban, hogy e krakkói beszélgetésre sor kerülhetett, meghatározó szerepet játszott Ryszard Kapuscinski. Erről azért tesztek említést, mert világszerte ismert művei, A császár és A sahinsah Magyarországon is az egyik legnépszerűbb külföldi íróvá emelték őt. Róla az Ön egyik filmjéből, az Érzéstelenítés nélkülől szerettem tudomást tüzegynéhány évvel ezelőtt. Véletlenül éppen a megtekintése napján kaptam ajándékba egy riportkötetet, a Futball-háborút, amelynek szerzője Ryszard Kapuscinski . . .*

— *Ez igaz. Az Érzéstelenítés nélkül hősét Ryszard Kapuscinkiról mintáztam. A bevezetőben közvetített tévé-interjúhoz is ő szolgáltatta az anyagot.*

— *Ebben a jelenetben Ön az, aki riporterként kérdezi a valóságos riportert, Kapuscinkit . . .*

— *Igen, de ennek csak annyi jelentősége volt, hogy jelezzem: a film nem rólam szól . . . Hanem arról, milyen jól működő, régóta bejáratott mechanizmusok végeznek azzal odahaza, aki három földrész kivégzőosztagaival nézett szembe, de végül ép bőrrel megúszott mindent.*

— *Kettejüknek az említett filmben dokumentált kapcsolatáról mondana valamit?*

— *A barátság mellett a munkakapcsolat sem ért véget az Érzéstelenítés nélkül című filmben és filmmel. A nyolcvanas évek elején az általam vezetett stúdiócsoporthoz, az „X” stúdióban elkészült A Császár forgatókönyve. Ez ideig még nem volt olyan rendezői tervem, amit ne sikerült volna megvalósítanom. És remélem, ezután sem kell A Császár megfilmesítéséről lemondanom, annak ellenére, hogy időközben stúdiócsoportomat feloszlatták.*

— *Talán nem kell rá másfél évtizedet várni, mint annak idején A márványemberre . . .*

— *A márványember forgatókönyve 1962-ben készült, a filmet akár már a kö-*

*vetkező évben vetíthették volna, de csak 1976-ban kezdhettem neki a forgatásnak. Ennyi időbe telt, amíg a filmvászonon bemutatottak lettek a két évszám közé zárt történelmi események, a sztálinizmus lengyelországi változata, jóllehet magát a sztálinizmust 1956 februárjában a XX. kongresszuson elítélték. Az ítéletet kimondó szavak azonban nem lehettek mindent egyik pillanatról a másikra megoldó, rendbe tevő varázsigék. A sztálinizmust ugyanis alsóbb szinteken is tisztázni kellett volna. Kíméletlen következetességgel . . . A márványember tehát húsz év múltán elevedhetett meg a filmvászonon, s ez a megkésztésből fakadó megkétség a legjobb példája annak, hogy az úgynevezett kultúrpolitika mennyire makacsul gátolhatja a történelmi folyamatok tisztázását. Félelme abból ered, hogy a tisztázás lényegre törő, mi több, a lényegig hatoló lehet, s az már az ő létét is megkérdőjelezi . . .*

— *Filmje mégis elkészült, s elmondható róla, hogy bizonyos értelemben történelem-befolyásoló hatóerővé vált. Ön szerint A márványember milyen értelemben vett részt az 1980-as nyárutó eseményeihez vezető politikai-ideológiai, lelki-eszmei folyamatban?*

— *A lehető legegyszerűbb módon. Bemutatta, hogy az ötvenes években milyen naivak, rászédhetőek, megalázhatóak, megtörhetőek voltak az emberek, a munkások . . . A film jelen idejű eseményei akkor játszódnak, amikor már nem lehetett „hagyományosan” rájuk ijeszteni. Az 1970-es tengerparti sortűzet követő évek ilyen jellegű igyekezetei nem jártak eredménnyel. A társadalom az addigi eseményekből okult: megokosodott rétegei egymásra találtak, mint ezt A márványember utolsó képsora jelzi is.*

— *A márványember forgatókönyvének megírása és fimre vitele közötti időszakban az Ön nevéhez fűződő legnagyobb vállalkozás Stefan Żeromski Ham-*

*vak című trilógiájának megfilmesítése volt. A regény Lengyelország történelmének egyik legtragikusabb és legbonyolultabb korszakát, az állam 1795-ös végleges felosztását követő napóleoni évtizedeket tárgyalja. Ön arra a kérdésre helyezi a hangsúlyt, hogy érdemes volt-e a lengyel ségnek idegen zászlók alatt, idegen érdekek szolgálatában oly iszonyatos áldozatokat hoznia. A filmet két változatban készítette el. A hosszabb honfitársaihoz, a rövidebb a külföldiek szívéig. Miért?*

— *Túl hosszúnak, vontatottnak éreztem a lengyeleknek szóló változatot. Az a tény, hogy a külföldi terjesztés számára megrövidítettem a filmet, tekinthető egyfajta kritikának, önkritikának is . . .*

— *A film megvágásában nem az játszott inkább szerepet, hogy a lengyel katonák kegyetlenkedéseinek jeleneteit — gondolok itt a hadifoglyok lemészárlására Haiti szigetén, Goya híres festményét, az 1808. május 3-át megelevenítő saragossai kivégzési jelenetre — ne láthassák ott, ahol könnyen, kényelmesen és előszeretettel általánosíthatnak, előítéletet hizlalhatnak?*

— *Nem, ilyesmi eszembe sem jutott. Én a filmet nem tartottam jónak és radikális megvágásával akartam megmenteni. De hiába. A vágóasztalon már keveset segíthettem rajta.*

— *Marian Brandys Kozietulski és a többiek című könyvének fordítása során kénytelen-kellelen alaposan megmártóztam a Hamvak korszakában. De Marian Brandys történelmi-tényirodalmi munkájának pusztán olvasásából is kiderül, hogy hősei szerepvállalásának, áldozatainak más az értékelése, erkölcsi-politikai megítélése, mint az Ön filmjében. Vagyis Marian Brandys szerint a lengyelég Napóleon oldalán hozott áldozatainak igenis volt értelme. Elég, ha csak az országot Európáról letörő harmadik felosztás tényét, az 1795-ös reménytelen helyzetet és a Lengyel Királyságot két év-*

tizeddel később létrehozó Bécsi Kongresszust állítjuk egymás mellé. Marian Brandys véleménye szerint Ön másként készítette volna el 1965-ben forgatott filmjét, ha tudatában van Kozietulski és társai, vagyis a napóleoni gárda lengyel könnyűlovasezrede két esztendővel később napvilágot látott históriájának.

— Igen, ez igaz. Nem tudatosodott bennem az a tény, hogy az igazi morális vereség a vesztes háborút követő békekorszakban következett be. Amikor a forradalmi események, függetlenség háborúk elszánt hősei, patriotái is haszonleső, lojális alattvalókká válnak . . . Mintha azért küzdöttek volna annyi időn át, hogy ilyenek lehessenek. Egykori magukat megtagadták. Én a Napoleon alatt vállalt és eljátszott szerepet tartottam és mutattam be értelmetlen, megalázó áldozatvállalásnak. Ebben a tekintetben tévedtem. De ez még nem jelenti azt, hogy a lengyel hadsereg bármínemű pacifikáló akcióját elfogadnám, kerüljön rá akárhol, bármilyen eszmék jegyében sor.

— A közösségek, népek, nemzetek elsősorban történelmileg meghatározottak, az egyének determináltsága inkább biológiai-pszichológiai. Pszichológiai meghatározottságukban persze nem kis szerepet játszik a kollektív tapasztalat — vagyis a történelmi múlt. Mégis, érzelmi-szellemi kiteljesedésében, az ember eszmei és eszményi önmegvalósulásában mekkora béklyó lehet a múlt . . .

— Igen, de mit akar ezzel mondani?

— Azt, hogy ha a gyűlölködő ember hatalomhoz jut, az általa őrzött, kiépített hatalom csak gyűlölet szítására lesz képes. Jóllehet minden hatalom becsúgya — legalábbis ideig-óráig — a megváltás, kisebb-nagyobb csoportok, rétegek, osztályok megváltása. A gyűlölet és a megváltás azonban egymást kizáró fogalmak. Ezt az Ön Danton-filmje sugallja legbeszédesebben-látványosabban. Robespierre azért gyűlöl szinte már mindenkit, hogy a népet minél zavartalanabban, következetesebben megválthassa. Gyűlöli az egyént, mert az nem a neki szánt jövő, hanem a múltja és testi-lelki valója által determinált. A nemeseket vérpadra küldi, mert nem tudnak szabadulni múltjuktól, a megváltandó nép tagjait azért bünteti nyaktilóval, mert a világmegváltó eszmék jegyében képtelenek testükön-lelkükön uralkodni . . . Szokásaik, erkölcsük, hagyományaik, múltjuk hatásosabbak, mint a vezéreik által felvázolt jövő. A jeles lengyel történelmi esszéíró, Pawel Jasieñica egyik munkájában kimutatja, hogy a jakobinus terror áldozatainak döntő hányada a városi proletariátusból és a vidéki parasztságból került ki, akárcsak a Dantonban.

— Úgy gondolom, hogy a történelem úgynevezett vastörvényeiről szóló tanítás — hazugság. Mert éppen az emberrel nem számol. Vagyis nem emberre szabot, emberhez méltón számol vele.

A törvénytörés azt fejezi ki, hogy ami történt, egyedül csak úgy történhetett, ahogyan történt. Holott a történelem különböző alakokat ölt, s nem biztos, hogy egy adott szakaszban úgy volt a leghelyesebb, legelkerülhetetlenebb, mondjuk: legtörvénytörőbb, ahogy éppen az adott esemény, folymat lezajlott.

— Az Ön felfogásában azonban a történelmi múlt élő jelenként lüktet. Mintha ezzel is azt akarná kifejezni, hogy egy adott közösség számára mindig létezik esély. Legtragikusabb vereségében is. Ennek árát a közösség tagja, az egyén fizeti meg. Többnyire az életével. Így az Ön hőseinek sorsa az esetek többségében tragikus. Erkölcsi példaként kevesen élnek névszerint tovább, tömegsírba kerülnek. Mint a Csatorna felkelői, a Hamu és gyémánt ilyen-olyan áldozatai, a Sámson kiirtásra ítéltjei, a Lotna kardforgató hősei, A légio halálba masírozói, A márványember megaláztatottjai. Ez mégis, mintha a lengyel romantika képviselőinek azt a hitvallását erősítené, hogy csak szakadatlan egyéni áldozatok árán kelhet életre és létezhet közösség.

— Igen. Az évek múlásával mind élesebben látom: 1939 szeptembere, Katyn, a varsói felkelés áldozatainak rendkívüli jelentősége van a lengyelség mai élete számára. Arról van szó, hogy a lengyelség ma már szilárd alapokon álló politikai-társadalmi-történelmi tudattal rendelkezik.

— Ez azt jelentené, hogy egy nép tudatának szellemi pilléreit a politika, a társadalom, a történelem jegyében hozott áldozatok alkotják?

— Az áldozat, az áldozatvállalás nálunk mindig túlságosan nagy hangsúlyt kapott. Az okok talán ismertek. A legnagyobb árat mindig a szabadságért kell fizetni. Nyugat-Európa országai elképesztő áldozatot hoztak a demokráciáért. Gondoljunk akár az angol vagy a francia polgári forradalomra és az öreg kontinensen túl — az amerikai polgárháborúra. E tényről csupán azért nem feledkezünk meg, mert áldozataik nem veszték kárba. Ezzel szemben a mi áldozatainkat, áldozataink értelmét mindig kétségbe vonták, s mi magunk is kétségbe vontuk, mert az áldozatvállalás nem hozott győzelmet és szabadságot. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a tettről, a cselekvésről le kell mondani.

— Norwid, aki egy versidézet erejéig szerepel a Hamu és gyémántban, ugyanezt fejezi ki Bemről írott gyászrapszódiajában: „Tovább, tovább — ha a siron átkelhetnének . . .” Bemről jut eszembe: valamikor a hetvenes évek elején olvastam egy filmforgatókönyvet vagy forgatókönyvvázlatot Bemről, a Népek Tavaszának magyarországi eseményeiről. Úgy hallottam, hogy a laza szövésű történetet Jancsó Miklóssal együtt készülték filmre vinni, ám a tervből mégsem lett semmi.

Miért?

— Azért, mert a lengyelül megismert forgatókönyvet nem tartottam túl érdekesnek. Olyannak, amiből jó filmet lehetett volna csinálni. Egyébként én csak producere lettem volna a közös vállalkozásnak. A rendezés tiszte Jancsó Miklósrá hárult volna. E tervből most már biztos, hogy nem lesz semmi.

— A Császáron kívül még milyen közéleti fíntervei vannak?

— Egyelőre megvalósítható tudok csak szólni. Franciaországban a Gaumont számára most fejeztem be az Ördögök filmre vitelét. A film franciául készült, s az idei nyugat-berlini filmsztyálon mutatták be.

— Ezt a Dosztojevszkij-művet Ön egyszer már megrendezte, egy évtizeddel ezelőtt. Igaz, nem filmre vitte, hanem színpadra állította, a krakkói Régi Színházban, ahol most vagyunk. Ugyanitt játszották hosszú éveken át töretlen sikerrel Stanislaw Wyspiański Novemberi éj című darabját, szintén az Ön rendezésében. Annak idején, vagy tizenhárom-tizenégy évvel ezelőtt, amikor Varsó Praga nevű, Visztulan túli városrészének egyetlen színházát, a Teatr Powszechny megnyitották, az a hír terjedt el róla, hogy az az Ön színháza. Stanislawa Przybyszewska A Danton-ügy című darabját láthatuk bemutatónként ott. A szerző, akiről csak az irodalomtörténészek tudhattak, egyszeriben közismert lett. Vendéjátéka során a Teatr Powszechny a Vígszínházban is előadta Przybyszewska remekművét. A darabra kíváncsi magyar színházlátogatók is meggyőződhetnek róla, hogy az Ön kapcsolata a színházzal rendkívül eleven és természetes. Tegyük hozzá: szervesebb és egyúttal sikeresebb, mint ez a színházzal együttműködő magyar filmrendezők esetében tapasztalható. Mondana színházi munkájáról, színházrendezői ars poeticájáról valamit?

— Hogy miért dolgozom színházban? Ezt már sokan megkérdézték, így megfogalmazott, nyomdakész válasszal tudok szolgálni. Először is azért, mert többnyire olyan szövegekkel kerülök kapcsolatba, amelyek kiállták az idő próbáját: halhatatlanok. Mindenáron és módon arra törekszem, hogy kihámozzam belőlük mindazt, amit például Shakespeare, Csehov vagy Strindberg nekem ma mondhat. Nem javítok szövegeiken, nem módosítom jeleneteiket, nem változtatok párbeszédeiken: egyszerűen nem adaptálok. Az adott szöveget heteken át abban a reményben olvasom közösen a színészekkel, hogy azok új módon nyílnak meg előttünk, új titkokat fednek fel számunkra. Persze a kérdéses darabnak a színrevitelére az előttem munkálkodók is ugyanezzel a hittel, reménnyel készültek. Egy vagyok közülük, így annál inkább hajt a becsúgy, hogy a darab titkának birtokába jussak. Legalábbis a közelébe kerüljek. Megértsem.



Bűn és bűnhődés  
(Teatr Stary, Krakko)

— Most éppen egy ilyen megértési próbának a kezdetén tart. Január első felében, egy hete kezdte meg a krakkói Régi Színházban egy új darab olvasópróbáját. Ezúttal kinek a munkáját állítja színre?

— Szymon Anski *Dybuk* című drámáját. Megkíséreljük lengyel színpadra vinni a jiddis nyelvű irodalom e remekművét. Anski az 1910-es évek közepén írta ezt a darabot, előtte évekig járta Volhinia és Podólia zsidó falvait, közösségeit, s gyűjtötte színművéhez az anyagot. Mert a zsidó folklórral, szellemi néprajzzal is foglalkozott. A *Dybuk* főcíme tulajdonképpen: *Két világ határán*. Ez a sokatmondó cím nemcsak kultúrák, világok, korok találkozását jelzi, hanem az elődök, az ősök mába idézését is. A *Dybuk* kicsit Mickiewicz *Ősökjére* emlékeztet, s meggyőződésem szerint Anskira ihletőleg hatott Mickiewicz, Słowacki és Wyspianski drámaírói munkássága . . .

— Az Anski által megörökített chaszid közösségek kultúráját, amelyről oly szépen, megrendítően ír Stanisław Vincenz (századunk talán legnagyobb lengyel eszéistája, aki 1940 és 1946 között háborús menekültként Magyarországon, Nógrád-Verőcén élt), feldúlta az első és elpusztította a második világháború. Iszonyú, személyes ómene volt a ténynek az, hogy Anski - talán 1918-ban - Vilnába menet elvesztette a *Dybuk* kéziratát, s annak szövegét úgy kellett egy már elkészült héber fordítás alapján jiddisül újraírnia, rekonstruálnia. Ezt fordították aztán le lengyelre.

— Igen. Anski 1918-ban az újjáalakult Lengyelországban telepedett le. A *Dybuk*ot a vilnai jiddis színház mutatta be először 1920-ban. Lengyel átültetése vagy két évvel később készült el. Én azonban egy új szövegre támaszkodom. A *Dybuk*ot a kitűnő költő, Ernest Bryll fordításában állítjuk színpadra. A Bryll által lengyel nyelven életre keltett világ közelebb állt a szerző világához. És ez rendkívül fontos tény. A színházrendezőnek ugyanis szigorúan követnie kell a szöveget. Mindaz, amit benne felfedez, annak mélyebb megértéséből fakad, amit a szer-

ző megírt . . . E megértésben rejlik a rendező szerepe. Az a szerep, amit a film esetében kénytelen-kelletlen eltúloznak.

— Mennyiben más a színészekkel a színházban, s nem a kamera előterében dolgozni?

— A színházban szemtől-szembe találok magam a színésszel. Állnom kell a tekintetét. Felelnem kell a kérdéseire - előlük nem bújhatok a felvevőgép mögé. Ha pedig kérdésről illetően tanácstalan vagyok, azt kell válaszolnom, hogy „nem tudom”. Kibúvóként nem küldhetem választ a felvétel színhelyén téblábolókhoz. A színházban a színész tisztában van azzal, hogy ha a deszkára kilép, az előadás sikere nagyrészt rajta múlik. Így nyugodtan és reálisan tudja önmagát értékelni. Vele szemben a filmben szereplő színész, különösen az, akit ritkábban foglalkoztatnak, csak egy gépezet csavarjának érezheti magát.

A színházban csak egy asztal választ el a színészeketől, s a közös munka minden pillanatában egy vagyok velük. Ez a teremtő, lüktető közvetlenség a filmezésnél elképzelhetetlen. És ez kihat a rendező által használt nyelvre is, a színházi munka során gazdagodik, a filmfelvétel színhelyén pedig szegényes.

— Mennyiben különbözik a színházban és a filmszínház számára teremtett világ?

— A film „természetességével” imitálja a valóságot, a színpadi valóság „mesterségét”. A színház bizonyos fajta formaérzéklet követel a rendezőtől, hogy mindazt, ami a színpadon történik, képes legyen egy - stílusát illetően -, következetes egésszé olvasztani, egységgé ötvözni. A színház a forma művészete. Attól, ami a mozi lényege, vagyis az élet imitálásától, iszonyodik.

— Megéri a színházi rendezésbe fektetett energia?

— Ez is gyakorta nekem szegezett kérdés: miért foglalkozom színházzal, amikor a színpadon vitt darabokat egy idő után szükségszerűen leveszik a műsorról, és apránként elfelejtik. Ezzel szemben a filmeknek, ha jók, mindig megvan az esélyük rá, hogy az eljövendő nemzedékeket meghassák, szórakoztassák. Ez tagadhatatlan, hogy így van. De pont a mulandóság, az átmenetiség az, ami engem a színházhoz köt. Mert nemcsak a halhatatlanság és a maradandóság utáni vágy az ember természetes igénye. Szüksége van semmisségének, mulandóságának tudatára is. Éveinek múlásával egyre inkább.

# LÁTTUK MÉG

## KÜLDETÉS EVIANBA

Ha nemzetközi menekültügyi konferencia ült össze a Genf-i partján, Evian-les-Bainsben, ötven évvel ezelőtt, 1938 nyarán, akkor ötven év óta tudjuk, hogy a konferencia dolgavegzetlen oszlott szét. Ha az Anschluss utáni Bécsből zsidó vendég érkezett a konferenciára „Ostmark” helytartójának megbízásából, tegyen ajánlatot a bécsi zsidó hitközség képviselőjében a világnak: Németország hajlandó fejenként kétszázötven dollárért szabadon bocsájtani zsidó állampolgárait, akkor ugyan csak ötven év óta tudjuk, hogy a küldetés kudarcot vallott. Ha tehát arról készült volna a Szántó Erika rendezte *Küldetés Evianba* című koprodukciós magyar film, hogy összeült egy menekültügyi konferencia 1938-ban, bécsi vendége pedig szabadító ajánlattal érkezett a jogfosztott ausztriai zsidók képviselőjében, tessék izgulni másfél órán át, vajon mit végez a konferencia és sikerül-e a szabadítás, aligha volna érdemes beülni a moziba. Karinthy Frigyes paródiájára hasonlítana a történet eme változata: a közönség fogadásokat köt a Herczeg Ferenc-dráma Hunyadi Lászlójának sorsára, a nézőtéri kisdiák hazaszalad két felvonás között, kiolvassa a történelemtörténetből, visszazalad és megnyeri a fogadást.

A tét nagy volna, a feszültség kicsi, mert a történet vége ismert. Ha pedig arról készült volna a Szántó Erika rendezte *Küldetés Evianba* című koprodukciós magyar film, miért nem történt meg az, amiről tudjuk, hogy nem történt meg (s eme didaxis felé lökdösi is a film készítőit az alapul szolgáló *A küldetés* című Hans Habe-tényregény), akkor a téhez feszültség is járul, ám a bölcsészkarai történelemórák feszültsége ez: felcsigázva ül a hallgatóság, mert jó előadást hall, bőséges okmagyarázattal. A *Küldetés Evianba* ez esetben mozgóképes változata lesz egy tényregénynek, és illusztratív segítség egy rosszul vizsgázott korszak megértéséhez, érdemesebb volna tehát beülni a moziba.

Csak hogy a *Küldetés Evianba* rendezője, operatőrije és színészei filmet alkottak. Vagyis:

Hűségesekek maradva a tényregény cselekményvázához, megszabadultak a nagyobb teherbírási szóbeli epika dokumentumballasztjaitól, kimerítő dialógusaitól, az árnyalatok teljességét kísérő monológoktól. A történet áttetszővé tisztult, informatív súlyait is könnyedén lebegteti, szűkülő-táguló idődimenzióival a manapság mesterkélttségig agyonhasznált flashback technika játszik. Szuverén művetül a vászonra, önnön törvényei szerint élő és lélegző.

Elszakadván a tényregény tárgyias szikárságától, a tragikus pátoszig szaladhattak volna: ember a pokolból a dekadens szépségű fürdőhelyen, magányos hős a monden nyüzsgésben, a megváltás kudarcában is fölmagasztosuló modern Krisztus. Nem szaladtak ideáig, óvatosan mozognak, a lélek tájait keresik, lírai hangon beszélnek. A képek opálos fényben derengenek; dallamot vél hallani a néző: lágy hullámút, makacsul kitartót.

Líraba oldván a történet, elemelkedtek az akkori érvénytől, s az „eviani szituáció” mai érvényére asszociáltják a nézőt. Gyászos századvégünkre, amelyben többen vannak a jogfosztottak és földönfutók, mint valaha voltak, s diplomata-hadak élnek abból — egészen jól —, hogy „menekültügyi szakértőkké” képez-

ték magukat. Az aktuálpolitikai képzettársításon túl borús tünődőnivalói támadnak a nézőnek általában az emberről, akit sárkányfogveteménynek nevezett Vörösmarty, pedig nem is sejtette előre a genocidium huszadik századi brutális fondorlatos változatait.

Amikor a bécsi küldött, Heinrich von Benda professzor hazafelé utazik, és kinézvén a vonatablakon búcsúpillantást vet a szépséges közönnyel elsuhanó európai tájra, még egyszer azt kérdezi a néző: hol látta már e színész — Klaus Abrahamowsky — bánatosbarna zsidó szeméit. Aztán magyar család száll be a kupéba, apuka-anyuka, ragyogó mosolyú kisfiúval, s amikor Gyurikaként mutatkozik be a fiú a professzor úrnak, nem kérdezi már a néző, hol látta e gyerekszínész — Nagy Zoltán — mosolyát, mert egy korábbi Szántó Erika-film, az *Elysium* Gyurikájára ismer rá, a bánatosbarna szemek viselőjében pedig a színészre, aki az *Elysium* Gyurikával kísérletező SS-orvosát játszotta ugyanolyan hittel akkor, mint a *Küldetés Evianba* zsidó orvosát most. Amiből nem arra a banalításra következett, hogy lám, csak szereposztás dolga: üldöző vagy üldözött-e az ember; hanem arra, hogy lám, életművet épít a rendező, a darabok szerkesztés és nem is oly rejtett egymásbajátszáival. Az pedig filmtörténet immár, hogy feltűnik egy epizód szereplő, éle-

*Küldetés Evianba*  
Gáspár Miklós felvétele



te utolsó szerepében: Ruttkai Éva Selma Selig kisasszonyt játssza, a menekültek szerényen buzgó patrónáját, béna karú, beteg vénkisasszonyt, és valóban béna karú és valóban beteg, csak az arca fiatal és egészséges, ahogy felragyog a fáradtság vonásai mögül az utánozhatatlan Ruttkai-mosoly.

A Filmvilág kínosan ügyel arra, hogy bírálati a bemutatókkal egy időben jelenjenek meg. Ez esetben váratlan forgalmazói lépés játszotta ki a szerkesztőség figyelmét: a *Küldetés Evianba*t előzetes bejelentés nélkül tüzték műsorra, talán az Anschluss ötvenéves évfordulójának számukra is váratlanul fölfedezett aktualitása okán. A bemutató március közepén volt, jómagam március 19-én láttam a filmet, a pesti Vörösmarty moziban. Abszolút moziidő: szombat negyed öt, ebéd után, esti színház és tévéműsor előtt. Megszámoltam magunkat, nyolcvan-valahányan voltunk; mire ez a Filmvilág-szám, benne a jegyzetemmél megjelenik, még ennyien sem lesznek, vagy talán műsoron sem lesz a film. Pedig érdemes volt beülni érte a moziba.

## FARAGÓ VILMOS

*Küldetés Evianba* — magyar, 1987. Rendezte és Hans Habe *Küldetés* című regénye nyomán írta: Szántó Erika. Kép: Szabó Gábor. Zenei szerkesztő: Herczeg László. Vágó: Hertzka Vera. Szereplők: Klaus Abramowski (Heinrich von Benda professzor), Ráckevei Anna (Bettina), Szabó Sándor (Andrzej Krasicki), Ruttkai Éva (Selma), Haumann Péter (Schönglas), Kern András (Grünwald). Gyártó: Magyar Televízió — Daniel Film (München).

## ZENESZALON

Most, hogy a napkeleti kultusok és filozófiák divatja ismét alábbhagyott, a távoli egzotikumok megszokott tömegcikké lettek, s észrevétlen belevegyültek a nagy világjáró talmi forgatagába, mind tisztábban láthatók újra a maradandó szellemi értékek: Nyugat és Kelet valódi találkozási pontjai. Tisztán, mondhatni „fehéren-feketén”, mint azon a viseltes, ám varázserejéből mitsem veszített indiai kópián, mely harminc éven át állhatatosan peregrinált szerte a nagyvilágban, s most, hogy régóta klasszikus iskolapélda, filmtörténetek és lexikonok versengve méltatott tárgya lett, végre hozzánk is eltalált. Satyajit Ray, e ma már ősz, bengáli mágus egyik legelső „varázslásáról”, az 1958-ban forgatott *Zeneszalom*ról van szó, amelyről egybekötött Elek Judit is oly érthető elfogódottsággal emlékezik, húsz év előtti személyes élményeit, egy nagy művészetbe való véletlen beavattatását idézve (Filmvilág 1987/12).

De miben is áll Ray rejtélye, életművének nem szűnő, tiszta sugárzása? Aki egy estére a *Zeneszalom* vendége lesz, menten ráérez, az első pillanattól fogva látni és hallani fogja. Mert hiszen nem is „rejtély” ez: nyílt titok, kézenfekvő, mégis megfejthetetlen valódi rejtelem, melytől minden alkotás egyszerre archaikus és eleven létrámáfoglal: méltóság és alázat, gyönyör és szenvedés kultikusan szép, lenyűgöző erejű monstercinéma. A *Zeneszalom* filmszertartásának kezdetén hosszú perceként át nem látni mást, mint egyetlen fényfűrtöt, egy felénk tartó, ragyogó kristálycsillárt, mely mintha a szitárzene tétován fölzendülő futamaira táncolna elő a félhomályból. Nyugat-India — egy pusztulásra ítélt ódon palota már csak ritka, nagy ünnepeken használt zenecsarnoka, valahol Visnu és Siva ősi birodalmában, a zabolátlan teremő és pusztító Padma folyó partján. E romjaiban is méltóságos főúri lakot, maradék háznépével, egy tönkrement bengáli arisztokrata (Chabbi Biswas)



Zeneszalom

uralja, ki alkonyatkor a tetőteraszra kiülve megadóan szemléli hajdan virágzó birtokai pusztulását, amelyektől a folyóár s egy mohó uzsorás sorra megfosztja. Végzetének ráadásul maga megy elé, maradék pénzét pompás zeneestélyekre költvén. A zeneszalom kristálycsillárja háromszor ragyog fel a filmben, valahányszor egy újabb baljós fordulat kihívó előjátékaként. A földesúr végzete akkor teljesedik be, amikor a folyó feleségét és fiát is örökre elragadja tőle. A zeneszalont bezáratja, s a mély gyásztól kataton mozdulatlanúságba dermed. Halála előtt kérkedő uzsorás szomszédja, Mahim még egyszer felszítja benne becsvágyát, s a zene iránti olthatatlan rajongását, de ez az estély valójában már saját, előre megült halotti tora, fenséges, mámorító gyászszertartása lesz.

A *Zeneszalom* elégikus költőiségével, hanyatló hősének belülről látott tragikumával mélyen rokon Goncsarov, Tolsztoj, Csehov, Wajda, Tarkovszkij, Mihalkov nem egy remekével, hogy a nem is oly távoli eszmerokonságot: a Mikszáthtal, Gyulai Pállal fennálló atyafiságot ne is említsük. Tarashankar Bandyopadhyay (a forgatókönyv alapjául szolgáló) történetét

leginkább a *Cseresnyéskert* ikerként szokás emlegetni, kivált a parvenü, újjazda figurák: Lopahin és Mahim szembevető hasonlatossága okán. De miként a Csehov-darabban, a *Zeneszalom*ban is többről van szó, mint az élhetetlen és enerzált hajdani kiváltságosok, s az önerejükben feltörekvő, szívós akarnokok konfliktusáról. Egy civilizációs mértékű napfogyatkozásról, arról a ma méginkább fenyegetőnek érzékelt veszteségről, mely a világhoz való viszonyunkban, s az egyéni sorsok milliárdjaiban bekövetkezett. Mert bár Lopahin megveheti a cseresnyéskertet, Mahim elcsábíthatja hajdani urától a legjobb zenészeket, azért a kert illatát, magába zárt titkait, szerelmeit, s a zene mindenható mámorát egyikük sem tudja pénzen megváltani; sajátjaként birtokba venni.

Satyajit Ray lassú, méltóságteli képei arra az elfeledett megcsúfolt igazságra emlékeztetnek, hogy az élet — minden gyötrelme és fájdalmas mulandósága ellenére — ünnep, s hogy minden igazi művész eredendően arra született, hogy ezen ünnep szertartásmestere legyen.

NÓVÉ BÉLA

*Zeneszalom* (Jalsaghar) — indiai, 1958. Rendezte: Satyajit Ray. Írta: Tarashankar Bandyopadhyay regénye nyomán Satyajit Ray. Kép:

Subrata Mitra. Zene: Vilayat Khan. Szereplők: Chabbi Biswas (Bishwambhar Roy), Padma Devi (Roy felesége), Gangapada Basu (Mahim), Kali Sarkar (Ananta), Tulsi Lahiri (Tarapasanna), Gyártó: Satyajit Ray Productions.

## A HALÁLÓSZTÓ

A film első képsoraiban Arnold Schwarzenegger, a sokszoros Mr. Universe a jövőből pucéran megérkezik Földünkre. Pontosabban addig is a Földön volt, *innen* huppant *ide*, csak épp egy más korszakból, az időt tehát térben kell elképzelnünk, a teret pedig időben, ami a modern fizikában elmélyült nagyközönség számára igazán gyerekjáték. Hősünk meztelenségének két oka van: egy üzleti — ez az igazi —, és egy dramaturgiai. Arnold Schwarzenegger ugyanis csak pucéran érdekes — már akinek —, természetellenesen felpumpált bicepszekkel és mellizmokkal, ez az egyetlen helyzet, melyben veri Jack Nicholson, Marlon Brandót és Marcello Mastroiannit. Az izompacsirtát tehát legalább egyszer meg kell mutatni pőrén, hogy később a néző már tudja, amit Schwarzenegger ellenfelei még nem tudnak, mert nem voltak ott a film elején: kivel is áll szemben. A meglehetősen zavaros dramaturgiai magyarázkodás szerint viszont Schwarzenegger azért pottyán pucéran a Földről a Földre, mert a jövőből mindenki csak meztelenül érkezik, a tárgyakat nem engedi át a szigorú idő. Ez jól hangzik, később azonban Arnold Schwarzenegger kiderül, hogy nem robotszerű ember, hanem emberszerű robot, tehát gép, az idő órei mégis átbocsátják, bedőlnek a ráaggatott emberbőrnek, igazán könnyű átverni őket. Így viszont nemigen magyarázható meg, miért nem hozta magával robotunk a jövő csodafegyvereit, amelyekkel könnyen elintézhette volna ezt az egész dolgot, elég lett volna azokat is bőrbőre bújtatni — akkor viszont se izgalom, se film. Aztán még egy csomó izgalmas dolog történik, csak győzzük követni.

Megérkezik mindenekelőtt még egy pucér, dagadó izmokkal, aki nem annyira robotszerű, mint Schwarzenegger: ki is derül róla, hogy nem ember-

szerű robot, hanem robotszerű ember: ő a pozitív hős. Amikor a vas és acél Arnold le akarja puffantani a szöke hősnőt, hősnünk puffantja le őt, de ez még a film elején történik, úgyhogy az emberszerű robot csak időlegesen válik harc kép telenné, majd fölkel, mintha nem is lőtték volna digitálisan. Később már egyáltalán nem fogja a golyó, úgy pattogzik le róla, mint forgatókönyvről a logika, nem is értjük, az elején miért ájult el néhány vacak kis telitalálattól, talán azért, hogy hősnünk megmenthesse a hősnőt. Akit egyébként azért muszáj megölnie az erre beprogramozott robotnak, mert — most tessék nagyon figyelni — a jövőben az emberek felkelnek a gépek uralma ellen, s vezérük-ideológusuk az a tiszteleltre méltó meglett férfiú lesz, akit majd hősnőnk szül meg. Tehát meg kell ölni a szép szöke hajadont, nehogy gyereket szüljön, mert akkor egy emberöltő múlva az emberek felláznak a gépek ellen, s akkor majd a Földre — a jelenbe — kell küldeni egy ilyen meztelen halálosztót, hogy végezzen a jövődöbéli ellenség anyjával . . . Nem kell tehát izgulni, miután legalább ketten is itt jártak éppen a jövőből, ráadásul mindketten azért, mert a lázadás megtörtént, s a még meg sem született gyermekből lett felnőtt az élére állt, világos, hogy a szép szöke megmenekül és a robot csúnyán végzi. Előbb felrobban egy üzemanyagot szállító kamionnal együtt, a kamion szénné ég, de ő feltápázkodik a habuból, igaz, kissé húzza a lábát, később azonban szembekerül egy végzetes légkalapáccsal, s hősnőnkéből így anyja lehet. Az apa pedig — gondolom, olvasóink ezt is kitalálták — a jövőből érkezett ifjú, aki azért vállalta a veszélyes missziót, hogy megvédje leendő példaképének anyját, sőt, mindjárt nemzét is vele a kisdedet, ki majd később idős tanítómestere lesz.

A bonyolult ügy ezzel persze nem oldódott meg véglegesen, hiszen semmi sem tartja vissza a jövőbeni gonosz gépeket attól, hogy újabb emberszerű robotokat küldjenek jelenünkbe, az immár áldott állapotban lévő anyát, majd a cseperedő kisdedet elpusztí-

tandó. Bár a megnyugtató végkifejlet előre bejelentetett, féltő, elkerülhetetlenek a további folytatások.

## BÁRON GYÖRGY

**A halálosztó** (The Terminator) — amerikai, 1984. Rendezte: James Cameron. Írta: James Cameron és Gale Anne Hurd. Kép: Adam Greenberg. Zene: Brad Fiedel. Szereplők: Arnold Schwarzenegger (A halálosztó), Michael Biehn (Kyle Reese), Linda Hamilton (Sarah Connor), Paul Winfield (Traxler), Lance Henriksen (Vukovich). Gyártó: Pacific Western — Orion. *Feliratos.*

## A ZSARU ÉS A SZEX

Sajnos nem jó film Alain Corneau új munkája, *A kölyök* (*Le môme*), melynek a **MO-KÉP** ízléstelenül riktó magyar címet adott. Azért mondjuk, hogy sajnós, mert Corneau néhány eddigi bűnügyi filmje, a *Police Python*, a *Csapda* vagy a nálunk nem játszott *Série noire* a műfaj legjelesebb darabjai közé tartoznak.

*A zsaru és a szex*ben egy ifjú és vagány, kültekei kissrácból rendőrré „nevelt” zsaru végzetesen beleszeret egy mulatt luxusszajhába. Elrabolja a lányt, látszólag azért, hogy egy hatalmas fegyvercsempésbandát leleplezhessen a segítségével, ám valójában csak a lány érdeklé. Végigszeretkezik az egész filmet. A bűnözők viszarabolják tőle. Ő megint elrabolja. A bűnözők üldözik. Ő a bűnözőket. Végül, francia „kölyök-Rambóként” kézirakétával robbantja szét kocsijukat.

A zsaru és a szex



„A zsarunak is van szíve” — és ezen kár gúnyolódunk, feltehetően valóban van, hiszen a WC-sarokban ismeretlenekkel is szeretkező (nem mindig luxusviselkedésű), ám párdacmeztelen szajhát feleségül óhajtja venni. Hosszú autósül-dőzéseken kívül Corneau-nak most csak arra telik, hogy időnként zsarunk szörnyű gyermekkorából vágjon be visszapillantó képsorokat. Akkor is, most is, egy jószág „atyarendőr” menti meg. De ez a könnyes atya most börtönbe juttatja a kézirakétával önbíráskodó Rambo-fiókát. Nem Amerikában vagyunk, hanem Párizsban. Hamisan moralizáló filmeket itt készítenek csak igazán.

## BIKÁCSY GERGELY

**A zsaru és a szex** (*Le môme*) -francia, 1986. Rendezte: Alain Corneau. Írta: Alain Corneau és Christian Clavier. Kép: Jean-François Gondri. Zene: Otis Redding. Szereplők: Richard Anconina, Michel Duchaussey, Yan Epstein, Thierry De Carbonnières. Gyártó: Orly Films — Sara Films. *Szinkronizált.*

## A POKOL KATONÁI

Ez a nyolc évvel ezelőtt készült Vietnam-film nem Amerika a maga számára is katasztrófális háborújának hadieseményeit akarja felidézni, hanem az ott-honi szenvedéseket, azt a katonai szellemet, amely felelős volt a történetekért. Többet is jelent, megragadóbb is így: a totális hatalommal való erőszakmentes szembefordulás nemes, ám óhatatlanul tragikumba fulladó fenségét sugározza. Ezenközben fölmutatja a honpolgári naivitás fokozatait, a saját gyermeküket feljelentő szülők vakbuzgó ballépésétől a büntetőtáborba rekesztett katonaszökevények menekülési és önpusztító kísérletein meg a főhős halálba-átlépésén keresztül a puskacsőbe virágot tűző tüntetők kollektív kedvességéig. Ezekkel párhuzamos ábrázolási grádusokban megjeleníti az erőszakos hatalom eszköztárát, a rendészek karhátracsavaró magabiztosságától a bikanyakú őrmesteri önkény állati vadtságáig keresztül az őrtornyoknál is magasabbról leselkedő tisztikar kiszámított kegyetlenségéig. A

főszereplő, Russ Thacker emlékezetbe vésődően járja végig a csupasz egyéniség megsemmisülésbe vezető útját, az őrmester alakító Brad Sullivan jókora iszonytatóssággal ábrázolja a gépezetbeli szolga gondolatlan önleégültségét. De belefér ebbe még az a fuvallatnyi megrendülés is, amit áldozata egyetlen alkalommal képes kicsiholni belőle szenvedésének gyermeki panaszolósával.

A passzív ellenállásra öszszefogózkodó át-nem-neveltek és az egybesereglett felvonulók éneke a kerítéseké át-törve himnikus összhangba olvad a film zárójelenetében. Hazájukat dicsőítik, melyben hitük szerint ragyogóan folyva élettük, ha véget érne a háború. Arról persze akkoriban is keveset beszéltek, hogy a haza és a hadigépezet ugyanannak a történelemnek a terméke, ennélfogva aligha választhatók külön. Nem csoda hát, hogy ezt a kérdést a film alkotói sem bolygatják.

## VIDA JÁNOS KVINTUS

**A pokol katonái** (The Line) — amerikai, 1980. Rendezte: Robert J. Siegel. Írta: Reginald Shelborne és Patricia Maxwell. Kép: Sol Negrin és Al Lhota. Zene: Rod McBrien. Szereplők: Russ Thacker (Rusty Novik), Lewis J. Stadler (Potofski), Brad Sullivan (Hook őrmester), David Doyle (Jinks kapitány), Kathleen Tolan (Janie). *Szinkronizált.*

## MÁS, MINT A TÖBBI

A tavalyi Moszkvai Filmfesztivál megosztott második díjával kitüntetett alkotás a múlt év tavasza óta a szovjet mozik legzajosabb sikereinek egyike. Hangvétele, témaválasztása, tabukat nem ismerő öszszintésége jól tükrözi a közelmúlt szemléletbeli változásait. Karen Sahnazarov munkája egyébként nem teljesen ismeretlen nálunk, hiszen 1987 májusában a fiatal szovjet rendezők hetén néhány előadásban már látható az érdeklődő közönség. Kár, hogy a film eredeti, a magyar és külföldi sajtóban is sokszor idézett címét — *A küldönc* — forgalmazásunk a semmitmondó és szájbarágóan didaktikus *Más, mint a többire* szürkítette.

A filmes elbeszélés hagyományos formai keretei között





Más, mint a többi

maradó, rokonszenves alkotást a publicisztikus témakezelés avatja újszerűvé. Az a szemléleti frissesség, amelynek révén a film Ivánjának problémái szépítés nélkül idézik meg a szovjet fiatalok aktuális gondjait. A rendező úgy követi nyomon szerkesztőségi küldöncnek beálló hőse mindennapjait, az eseménytelen hétköznapi szürke történései közé rejti mindazokat a konfliktusokat, amelyek jelenlétéről ideig csupán újságcikkek adtak hírt. Sahnazarov nemcsak létezésük jelzésére tesz kísérletet, hanem művészi elemzésükre is főként értelmezésükre is vállalkozik. A dédelgetett színésznői álmoktól a technikai irodalomtanítás fénytelen valóságába alászálló, férjétől elhagyott anya boldogtalansága, a fiú környezetének kallódó figurái és a felnőtt társadalom kiüresedett eszményekre hivatkozó bombasztikus jelszavakkal tűzdelt szemrehányásai előidézói az Ivánt és társait jellemző szkepszisnek, az érzelmi és szellemi összezavarodottságnak. Remekül kidolgozott jelenetek érzékeltetik azt a mély generációs szakadékot, amely a gyerekként kezelt fiatalokat és az ő nyers őszinteségüktől megrettenő idősebbeket végzetesen eltávolítja egymástól, sü-

tek tragikus párbeszédévé torzítja szóváltásait.

Nyikolaj Nyemoljajev semmit sem szépítő kamerája előtt, a hangulattalan betonmonstrumok tövében, az elhagyott homokbányák lehangelőan sivár környezetében egy „béke-generáció” keresi saját válaszait a mai valóság által feltett kérdésekre, küzd önnön kételyeivel, és kutatja esélyeit az értelmes emberi életre.

## GÁTI PÉTER

Más, mint a többi (Kurjer) — szovjet, 1986. Rendezte: Karen Sahnazarov. Írta: Karen Sahnazarov és Alekszandr Borogyanszkij. Kép: Nyikolaj Nyemoljajev. Zene: Edouard Artyemjev. Szereplők: Fjodor Dunajevszkij, Oleg Baszilasvili, Inna Csukrikova. Gyártó: Moszfilm. Szinkronizált.

## CALIFAR MALMA

Bűvös körben jelenik meg Califar malma. Nem olyan, mint a többi. Árkának vize nem fodrozódik, mindig sima és tiszta a felszíne. Járnai a malmot még soha nem látta senki. A molnárról, akit időtlen idők óta csak Califar apónak hívnak, azt beszélnek, hogy eladta a lelkét, és most kincset ad annak, aki kér. Nagyon nagy kincset, olyat, amibe belebetegszik a lélek. Akik gazdagságra vágnak, és elmennek Califar malmába, ott megkapják mindazokat a javakat, melyekkel Krisztust kísértette meg egykor a Sátán.

Közülük való Stoicea. A legenda nyomán rátalál Califar malmára. Megmosdik az árok vizében. A bűvös víz érintésétől álomba merül; álmában egész emberöltőnyi időt jár be. Szerencséje úgy hozza, hogy a bojár szolgálója, majd kasznára, végül szép és fiatal özvegyének férje lesz. Birtokra, pénzre, rangra tesz szert. Örögi megszállottság hajtja. Semmi nem elég neki. Hatalmat akar minden felett. Szerelmes hitvese viszont belebetegszik mellette a hiábavaló vágyakozásba. Révülten áll a bontatlan nászággy előtt, újra és újra magára ölti a menyegzői ruhát, egyedül táncol a ház üres termeiben. A haját fésüli. Talán mást már nem is csinál az életben. Beteges látomásnak tűnik Stoicea világában. De végül ez a lefojtott, örület-

be torkolló érzékiség veti majd szét a szerzész kopár, örömtelen építményét. A kastély lángjaiban minden odavész. Stoicea álma szertefoszlik.

Serban Marinescu filmjének alapjául a román prózaírók legjobbjai között számon tartott, vallásos moralista elkötelezettségével a realizmus eredeti egyéniségévé vált Gala Galaction novellája szolgált. Az 1902-ben írott mű a hit erejével szól az olvasóhoz, példázata az erkölcsi élet, az eszményi magatartás mellett.

A feldolgozásban nem a bölcs tanmesét látjuk viszont. A szikár szűkszávúsággal komponált filmváltozatban van valami nyugtalanító is. Stoicea itt nem egyszerű tévelygő lélek, aki letér az egy igaz útról, elfogadja a Sátán szolgálójának ajándékait, és emiatt aztán szerencsétlenné válik. Califar malmának története itt nem olyan világrend álláspontjáról szólal meg, amelynek végső garanciája Istenben van. Istenről szó sincs. Sőt semmiféle világrendről és végső garanciáról sem. Stoicea eleve szerencsétlen. De nemcsak ő. Körülötte mindenki az. Ki így, ki úgy. A bojár nyakát törte, és most rezzenéstelen arccal várja a halált, de a szemében ott a félelem, ki lesz az, aki követni fogja őt a vagyonában, no meg a felesége ágyában. Az úrnőt a beteljesületlen, elfojtott vágyai teszik tébolyultá.

Mintha valamennyien a német expresszionista filmek félelemtől, szorongástól gyötört szereplőinek lennének távoli rokonai. Reménytelenül, magukra hagyottan néznek szembe sorsukkal. Stoicea szerencsétlensége, hogy még a Sátánra sem számíthat. A Sátán országa, ahol mégiscsak rend van, maga lenne a megváltás ebben a kilátástalanságban. Ezért akar Stoicea bűvös álmában mindent megváltoztatni, minden felett hatalmat szerelni, és mindent egyetlen elv szerint rendezni. De hiába, a rossz is csak esetleges lehet ebben a széthulló világban.

## BICZÓ DEZSŐ

Califar malma (Moara lui Califar) — román, 1985. Rendezte: Serban Ma-

rinescu. Írta: Gala Galaction elbeszélése nyomán Valeriu Dragusanu és Radu Aneste Petrescu. Kép: Calin Ghibu. Zene: Nicu Alifantis. Szereplők: Remus Margineanu (Stoicea), Vasila Nitulescu (Rovin), Elena Albu (Tecla). Gyártó: Centrul de Productie Cinematografica „Bucuresti” — Casa de Filme 1. Feliratos.

## EZ IS ELMŰLIK EGYSZER

A Nobel-díjas szerb regényíró, elbeszélő, költő, Ivo Andrić „Zeko” (Nyuszika) című, 1950-ben írt, a második világháború idején játszódó kisregénye nyomán készült film egy megalázott, a mások szemében nevelésesen elesett kisember legendája, Zeko szenvedéstörténete.

Hivatali és otthoni életét merev korlátok közé szorítja a főnöki és az asszonyi önkény, egyetlen alapvető kötelessége van: egész életében ellenvetés nélkül engedelmessé válni. A félelem, a megalázottság az ő sorsában tartós személyiségjeggyé vált már, jó szándékú lényé képtelen felismerni a „szemet szemért” elv regnálását. A német megszállás alatt szinte akarata ellenére sodródik az ellenállókhöz, olyanféleképp, ahogy a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* élehetetlen kamaszhőse.

Meditatív-lírai hangvételű filmet látunk, megérint az andrići próza varázsa és ereje, az egyedüllét és az emberi szenvedés végtelenségének bensőséges ábrázolása. Hogy Zeko szürke élete belevez az egyetemes történelem közönyös áradatába, felidézódik egy régi *ars poetica*: „Figyel-mezni kell a legendák szavára — mert azok évszázados kollektív emberi törekvések lenyomatai, s belőlük, amennyire lehet, ki kell fejteni sorsunk értelmét.”

## TAMÁS AMARYLLIS

Ez is elműlik egyszer (I to ce proci) — jugoszláv, 1985. Rendezte: Nenad Dizdarevic. Írta: Ivo Andrić Nyuszika című elbeszéléséből Abdulah Sidran. Kép: Mustafa Mustafic. Zene: Zoran Simjanović. Szereplők: Fabijan Sovagovic (Izidor Katanica), Olivera Marković (Izidor felesége), Bata Zivoninović (Mirko kapitány), Branko Vidakovic (Michel, Izidor fia). Gyártó: Kinema Sarajevo — Union Beograd. Szinkronizált.

## KÜZDJÜK LE A BORNÍRTSÁGOT

**Beszélgetés  
Hark Bohmmal**

— Hark Bohm, nemrég kezdték el vetíteni legújabb filmjét, *A kis államügyész* az NSZK mozijaiban. Hogyan dolgozta, illetve tárta fel az anyagot és egyáltalán, hogyan találja meg a témáit? A Bachmeier-estet kísérlet volt arra, hogy egy nagy mozitémát meséljen el, *A kis államügyész* esete pedig — úgy látszik — az alulnézet perspektívája, amely a jogász Bohm részlet-ismereteire épül. Így van?

— Egy ilyen keletkezési folyamat általában nagyon erősen emocionális jellegű, legalábbis az én esetemben függ a hangulatoktól és nagyon nehéz leírnom, hogyan jutok hozzá. Ezáltal konkrétan az történt, hogy feltétlenül mozi-koprodukciónak akartam készíteni az NDR-rel (Észak-német Rádió és Televízió), és már beszéltem is erről velük néhányszor, de az ottani tévéjáték-osztály vezetője nincs nagy véleménynyel a mozifilmekről. Az utolsó beszélgetés során, amikor éppen kifelé indultam a szobából, egy szerkesztő megkérdezte, vajon érdekelné-e egy jogi anyag is. Először is minden érdekelt, amit felkínáltak volna, mert egyszerűen szerettem volna kapcsolatotba kerülni az NDR-rel. Hamburgban élek, a filmjeim szinte mindig Hamburgban játszódnak, és az NDR lenne a legközelebbi partner. Aztán elolvastam a könyvet, amelyet egy államügyész írt, és a könyv semmilyen szempontból sem volt profi módon értékesíthető, de érdekes volt, hogy egy államügyész megpróbált valamennyit papírra vetni az élettapasztalataiból, ahogyan ő fogalmazott: ez volt az irodalmi bosszú azért, hogy munkája során egy bűnöző, aki ellen nyo-

mozott, kicsúszott kezei közül, azaz nem tudott elég bizonyítékot összegyűjteni, hogy elítéltesse az illetőt. Na, és ez a diszcrepancia az irodalmi megjelentetés és a valóságos élmény között, ez volt az elindítója annak, hogy hirtelen „szagot fogtam”, emocionálisan érdekelni kezdett a dolog, és arra gondoltam, a fenébe, ezek szerint a gazdasági büntetőjogban is nyilvánvalóan alkalmatlan az eszköztár.

Van egy jelenet *A kis államügyész*ben, amely jól érzékelteti, mi volt számomra az erkölcsi-rationális ok arra, hogy foglalkozzam a témával. Ez a jelenet a verandán játszódik, az államügyész éppen hazaérkezett, azután, hogy a bíróság ismét felmentő ítéletet hozott a Bahlsen-ügyben, és emiatt nagyon rezignált. A felesége azt mondja neki, csak a kereskedők számolnak a következményekkel, a feleséggyilkosok soha. Mit jelentsen ez? — kérdi az államügyész. Igen, ezért akartál a gazdasági büntetőjog területén dolgozni — mondja a feleség —, csak kereskedők tudják előre kiszámítani tevékenységük következményeit. Erre az államügyész azt feleli: átkozott legyen a nap, amikor ezt a foglalkozást választottam. Ennyit arról a kérdéstről, hogy hogyan találtam rá a témára.

— Tehát a szövetségi, pontosabban a hamburgi valóság nagyon fontos önnek munkája és fantáziája szempontjából?

— Utólag büszke voltam, hogy a *Neue Zürcher Zeitung* *A kis államügyész* Berlinale-premierje kapcsán azt írta, hogy ezt a vígjátékszerű alakítás és egy szerzői film keserű utóíze közötti egyensúlyt, amely az újságíró szerint a filmet jellemzi, annak az olasz filmrendezőnek kellett volna példaképül vennie, aki *Rossi-estet* című filmet készítette, mert ott éppen az én filmet használták fel ürügyül arra, hogy az olasz kollégát leteremtsek. Én annak örültem, hogy ezt a munkát, ezt a filmet érdemesnek tartották arra, hogy összehasonlítsák olyan kultúrkörből származó filmekkel, amelyekben sokkal inkább magától értetődik az ilyen alakítási problémákkal való foglalkozás. Ugyanis mély meggyőződés, hogy senki nem képes a semmiből alakokat kitalálni. Az olaszok és franciák nagy előnye, hogy bensőbb tradíciókra támaszkodhatnak. Én a szövetségi köztársaság kultúrterében úgy szólván a semmiből indulok a két igazságügyi témával, hiszen *A kis államügyész* és *A Bachmeier-estet* témája egyaránt igazságügyi jellegű.

— Ha egy német rendezőt nem érdekelnek az elit művészfilm tradíciói, és szórakoztató elbeszélő mozi akar csinálni, beleütközik olyan problémába, hogy hogyan hozza kapcsolatba a stílust a nemzeti kultúra és mentalitás történetével. Az olaszok, az amerikaiak vagy a franciák építhetnek kultúrájuk szélesebb „mi-érzésére”, nem úgy, mint egy német rendező.

— Így van. Egy német filmes eleve le-



Hark Bohm

marad a versenyben, ha megpróbálja népszerűvé tenni magát. Hogy élesebben fogalmazzak: „közössé” tenni magát. A mi térségünkben nem volt hatékony polgári forradalom, és a polgárság lassú megerősödése is elmaradt. Polgárságon olyan embereket értek, akik rá vannak utalva bizonyos megtanulható, átadható képességekre, akik individuumként helyt kell hogy álljanak egy konkurenciára épülő társadalomban, amelyben aztán ez az absztrakt érték, a tőke játssza a döntő szerepet, szóval egy olyan társadalomban, amely szöveg ellentéte az elitista, bizonyos alaponormákon, alapértékeken (mint például birtok, bér, örökösödési jog) alapuló társadalomnak. Az angol-szász térségben már a feudális korszakban a lovagok kiharcolták a Magna Chartát, amely az abszolutisztikus Angliában sem vesztette érvényét. Cromwell és Newton olyan személyiségek voltak, akik meghatározták a kultúrtörténetet, csak éppen nem nálunk tevékenykedtek. Talán az sem véletlen, hogy Marx a brit Nemzeti Könyvtárban dolgozott. Mindent egy olyan kultúra kíséri, amelyik sokkal erősebben irányul az egyenlők anonim közönsége felé. A művész arra kényszerül, hogy a névtelen egyenlőkkel elfogadtassa magát. A német kultúrkörben ez fordítva van. Nem véletlen, hogy Luther az „Itt állok és nem tehetek másképp” után a hercegekkel és nem a paraszttal szövetkezett. Felfelé orientálódott, egy hierarchikus, elitista társadalom mozgástörvényeinek megfelelően. Nem Hamburgba, Brémába, nem a Hanza-városokba menekült, hanem egy olyan várba, ahol a földesúr támogatását élvezte. Ezt

követhetjük nyomon kultúrtörténetünk fő vonalakat — persze vannak kivételek, úgy Gryphius vagy Lessing, de azért Goethe Weimarban csücsül, Wagner pedig az excentrikus és elitista II. Lajos bajor királynak komponál. Arra éppen csak utalok, hogy a francia forradalom csupán robbanás volt, amely által az, ami a történelemben lassan és hosszú ideig fejlődött, hirtelen megváltozott, és a továbbiakban, még a Bourbon-restauráció idején is, meghatározta a francia kulturális életet. A mi kultúrörünkben is voltak a XIX. század második felében olyan kezdeményezések, hogy a polgárság öntudatra ébredésének megfelelő kifejezési formákat dolgozzon ki az irodalomban és a festészetben is, hogy a művészet a névtelének és egyenlőknek szóljon. Vegyük például a festészetben Menzelt, aki — még ha később az udvar felé fordult is — a 48-as forradalomból jött és csak később lett udvari művész; ebből is látszik, milyen mély gyökerei vannak nálunk az elitista gondolkodásnak. De most Fontane-ra, Raabe-ra gondolok, persze mindenképp előttről a Mann-testvérekre, szóval: az 1918-as forradalom előtt, mint ahogyan korábban, a francia forradalom előtt is, létezett egy erős polgári áramlat, amely a 20-as években az irodalomban, a festészetben és mindenképp a filmben bontakozott ki teljesen, hogy most csak Döblint, Feuchtwangert, Fritz Langot, Lubitschot, Fred Zinnemannt és Billy Wildert említsék . . . De ugyanez áll Hans Albers-ra és a többi nagyszerű színészre is. Akkor hirtelen en vogue (divatos) volt népszerűnek lenni, szabad, sőt muszáj volt.

— Nem rejtett ebben már a populizmus veszélye?

— Igen, ezt a biztató kezdetet derékba törte a fasizmusnak a kultúrtörténetünkkel, a társadalomtörténetünkkel magyarázható radikalizmusa, úgyhogy az 50-es években aztán nem is mert senki sem népszerű lenni. Az értelmiségi, ha túlélte a háborút vagy az emigrációból hazatért Németországba, túlon túl szem előtt volt, mindent el kellett tehát kerülnie, ami akár a legcsekélyebb mértékben is emlékeztet arra, hogy valaki — bűvös hatalma folytán — uralkodik a tömegeken.

Ez a harc, ez a megvetés, a népszerű film készítésére tett minden kísérlet denúnciálása abban csücsösödött ki, amiben mindenki egyetértett, aki csak filmet csinált, mármint abban a vélekedésben, hogy Auschwitz után lehetetlenné vált a történetelmondás. Ez a vita nagyon produktív; érdemes volna azt is megvizsgálni, mennyiben jár az elbeszélés azzal a veszéllyel, hogy a racionális társadalomkritikát érzelmi hullámmal helyettesíti — de ezt most ne feszegetjük.

Az NSZK-ban a filmkultúra főáramlata az a hallgatóságos egyezség jellemző, mely szerint mi már nem tudunk mesélni. Azokat a tehetségeket, akik talán tudtak

volna elbeszélni, eltaszították, azokat pedig, akiket a kísérleti film érdekel, idevonzották. Ezt a tendenciát aztán a filmkritika is megerősítette. Van egy másik áramlat is, amely arra kényszeríti az elbeszélőt, hogy mindenkor bizonyítsa szociális céljait, hogy a dolgozók érdekeit képviseli. Nos, ha ezt rendszeresen megteszi, akkor előbb-utóbb megpróbálkozhat népszerű témák feldolgozásával is.

Észak-Amerikában fejlődött ki a legnagyobb mértékben az, amit én az egyenlők és névtelenelek kultúrájának neveztem, hiszen ott olyan emberek jöttek össze, akik frissiben menekültek el az autoriter-hierarchikus rendszerekből, vagy korábban Európa anyagi nehézségei elől, és akik ugyanakkor a legkülönbözőbb kultúrákból érkeztek és arra kényszerültek, hogy új kulturális értékeket keressenek. Ezek nem racionális folyamatok. Arra is rákényszerültek ezek az emberek, hogy új kommunikációs utakat, nyelveket és rendszereket találjanak, azért, hogy egyáltalán dolgozni és élni tudjanak egymás mellett. Ez is magyarázza azt a jelenséget, hogy miért tudott Billy Wilder, Fritz Lang, de még egy Detlef Sierck is Amerikában meggyökerezni, olyan filmeket csinálni, amelyek elnyerték a közönség többségének tetszését.

— „A kis emberek színháza” — így hívták eleinte a mozi német földön, az Egyesült Államokban pedig „a demokrácia színháza” volt a neve. Az új médium, a film egyenlősítő vonását az USA-ban üzleti okokból üdvözölték, nálunk pedig féltek tőle. Ön egy utcat filmet készített Fassbinderrel, őt bizonyára nem vádolja azzal, hogy nem volt hajlandó elbeszélő filmeket készíteni?

— A kései Fassbinder nem. Fassbinder például *A zöldségkereskedő* vagy *A félelem megeszi a lelket* című filmjében megpróbált elbeszélni, de mindig nagyon sajátos tapasztalatokat használt fel közvetlen, homoszexuális környezetéből, mint narcisztikus lény, ami én is vagyok.

A későbbi filmek túlmennek az individuális tapasztalatok tematikáján; ez tulajdonképpen a *Maria Braun házasságával* kezdődött. Az sem véletlen, hogy Rainer Werner másik, ezt megelőző filmje, az *Effi Briest*, olyasmire épül, amit másvalaki már előzőleg megalkotott. Fassbinder nem tudott, nem mert vagy nem akart olyasmit csinálni, mint amit az általa mindig dicsért példakép, Douglas Sirk tudott.

— Szeretném ellenvetésemet Alexander Kluge személyével összekapcsolni. Mint ahogy a paraszti vagy racionális, a tájszólásokra építő irányzat — Karl Valentintől Achternbusch-ig vagy az ifjúgazda-filmes Detlev Busch-ig voltaképp megkérdőjelezi a német hagyományokat, az ellenkező oldalon, az elit, a magas kultúra oldalán is él olyan felfogás, amely a német kultúra ezen problémáját igyekszik megkerülni, ahogyan ezt Alexander

Kluge részben újra meg újra megteszi.

— Egy ideig munkatársa voltam Alexander Klugénak, amikor világűrfilmjeit csinálta. Alexander Kluge fontos ember az én fejlődésemben, egyben barátom is. Azt mondom, fontos ember, mert bizonyos értelemben az ellenfelem is, mert ő is azon a véleményen van, hogy ma már nem lehet történetet elbeszélni, noha ő maga ugyanakkor jó mesélő. Ha Alexander Kluge tudását és művészetét a „mi-érzés” normájává akarja megtenni, akkor védekezniem kell ellene. A Kluge-féle ravaszság nagy örömet okoz nekem, de azt hiszem, csupán azért, mert humán gimnáziumban végeztem, mert lettettem az első államvizsgát, mert hosszú ideig jogászgyakornokként dolgoztam Bajorországban, mert 20 éve többé-kevésbé kizárólag filmművészzel foglalkozom. Nem a rangról beszélek, amelyet betöltök, de egy olyan csoporthoz tartozom, amelyikben a „mi-érzés” rendkívül fontos szerepet játszik; ugyanez a helyzet Wim Wendersszel. Szeretem majdnem minden filmjét. Örülök, hogy ilyen remekül működik a képi fantáziája, csakhogy ennek megértéséhez járatosnak kell lenni az ő világában, úgyhogy Wim Wenders nem tud és nem is akar az általam leírt értelemben elbeszélni. Mégis nélkülözhetetlennek tartom, egészen addig, amíg nem formál igényt a kizárólagosságra. Kluge és Wenders egy ellentétpár két végpontján helyezhető el. Kluge a reflexió és a ravasz kis forma világbján, Wim pedig az új képi világok felfedezője. Mindketten valami nagyon fontosat tudnak, ami lényeges a „mi-érzés” szempontjából, de csak egy, mondhatni demokratikus egyetértés alapján.

— Nagyon sok dologról beszélt, ami szerintem legalább annyira fontos, mint ami a német film körüli vitákban elhangzik: a támogatás, a külső kényszerek körüli vita. Úgy érzem, filmes nyilvánosságunkban túl kevés teret kap a német mentálitás esztétikai és történelmi problémáiról és a történet-elmondás buktatóiról folyó vita. Talán a német filmválság e profánabb kérdéseiről is beszélhetnénk.

— Egyetértek ezzel. Természetesen nem lehet egymástól elválasztani a támogatást, a külső kényszert és azt a jelenséget, hogy a nézőknek csak 15, néha 20, de van, amikor csak 10 százalékba nézi meg a német filmeket. Osztom azt az álláspontját, hogy ha a német film válságáról rojz a súlypontját arra helyezik, hogy rossz a támogatási rendszerünk, vagy hogy a külföldi áru elárasztja mozijainkat, akkor ez olyan felelősségáthárítás, amely abból az igényből táplálkozik, hogy önmagunkat ne érezzük felelősnek — és ez teljesen improduktív dolog.

Új „mi-érzés”, új egyetértés és új tolerancia szükséges ahhoz, hogy az elbeszélő mozi újra megszüléssék. Mindemellett nem gondolom, hogy bármely vicces revüfilm vagy a *slapstick*ek konglomerátuma ebbe az irányba hatna. Szerintem

minden filmes úgy jár el helyesen, ha szociális lényként értelmezi magát, és azt kérdezi önmagától, hogy személyisége melyik részében hasonlít másokhoz.

En magam kilencven százalékban teljesen azonosulok bárkivel, aki egy uszályon az Elbán hajózik, vagy Wolfsburgban reggelente a blokkolóóra dugja a lyukkártyáját és végigdolgozza a hét és fél óras munkanapját. Csak ha megengedjük egymásnak, hogy hasonlítsunk, ha nem kell mindenáron különlegességünkkel kitűnnünk, hanem azáltal válhatunk különlegessé, hogy olyan műveket alkotunk, amelyek leküzdik a német kulturális hagyományok bornírtságát, nos, csak ilyen előfeltételekkel tudjuk megoldani az összes zűrzavart, mely körülöttünk terjeng.

MEDIUM, 1987. II. NEGYEDÉV

(Kanyó László)

## JOYCE ÉS A FILM

1914-ben jelent meg James Joyce novel-láskötete, a szeretett-gyűlölt s önként elhagyott városnak szentelt *Dublini emberek*. Az „objektív” írások egyik utolsó darabjából, a *The Dead* (A halottak) címűből — ahol még nem szabadult el a „tudatfolyam” — John Huston ma már testamentumnak számító filmet forgatott, melyben Gretta szerepében a lányát, Anjelicát, forgatókönyvíróként pedig Tony fiát vezette be a filmszakmába.

Alkotását a velencei filmfesztiválon személyesen már nem mutathatta be, de a kritika a rendező legjobb művének könyvelte el. A közeg, a családi együttes tökéletes ábrázolása megközelíti Ingmar Bergman *Fanny és Alexanderjét* vagy a *Finzi-Continiék kertjének ebédjelenetét*.

A film szuggesztíven játszó tökéletes színészgárdája arisztokratákat, polgárokat és egykori énekeseket alakít hol karikatürisztikusan, hol jóakarátú elnézéssel, de mindig azzal a szándékkal, hogy az élet szenvedélyes-szomorú meditációját adja.

A Joyce gyermekkori emlékeiben oly kedves Vízkereszt napja van, amikor a film végén az egyik vendég szívbe markoló szerelmi dala Grettának eszébe juttatja ártatlan első szerelmét, egy gyöngye egészségű fiút, aki egész nap az esőben várt rá, s halálosan megbetegedett. A vendégek elmennek, a fiatal pár aludni tér, Gabriel meg akarja ölelni Grettát, ám a fiú halálának emléke közéjük áll.

Huston 1987-ben készült alkotása, mely a végsőkig tiszteletben tartja a Joyce-i világot, nem az első és egyetlen érintkezési pont a film s az író világa



James Joyce

közt. Mi más volna a Joyce-i művet éltető belső monológ, ha nem szavak és képek interakciója: „belső felvétel”, avagy „az agyban működő kinematográf műve”, ahogy Edmondo De Amicis írta 1907-ben *Cinematografo cerebrale* (Képzeltbeli mozi) című novellájában? Hogy a mozi az álom egy formája, ezt Salvador Dali és André Breton is vallotta. „A szürrealizmus az álom fotográfiája” (Dali). „A mozi lényege szürrealista” (Breton).

Joyce nemcsak beszélgetéseket és ál-

mokat regisztrál drámai és narratív eszközökkel, hanem igazi „színpadi szintéziseket” és „szintetikus elbeszéléseket” — öt-tíz évvel megelőzve a futuristák hasonló kompozícióit. Igaz, az Ulysses Penelopé-monológjában olvasható „a vonat síró hangja messziretedráááága éj”-ét viszont megelőzte Marinetti a Zang-Tum-Tumbbel és Depero a hangutánzó Tramway-jel.

Joyce párhuzamot kíván vonni a filmnyelv és az irodalom nyelve közt, strukturális ritmusra törekedett, filmes effektusokat akart elérni verbális írással, nemzettek közötti — avagy totális — nyelvű művészetet akart alkotni. Az egyetemes nyelv kutatására jó példák a *Finnegan's Wake* első fejezetének hang-tájképi leírásai — Dublin valamiféle kis szimfóniái, melyek Walter Ruttmann az *Egy nagyváros szimfóniájának* képsoraira ihlették.

De térjünk rá Joyce tényleges filmes kapcsolataira. Számos európai filmmessel állt személyes ismeretségben. Herbert Gorman írja önéletrajzában, hogy Olaszországban Joyce néhány üzletemberrel lépett érintkezésbe, akik két mozi nyitottak Triesztben (az Edisont és az Americanót), egyet pedig Bukarestben (a Voltát); ezek az üzletemberek kereskedői voltak: a kárpitos Antonio Machnich, a szőrmés Giovanni Rebez, a textiles Giuseppe Caris, valamint a biciklikereskedő Francesco Novak. Nincs ebben semmi különös: Novak, aki a csoportosulás szakértőjének számított, még egy filmfolyóiratot is finanszírozott, Gualtiero I. Fabbri *La cinematografia italiana*ját, amely a következő alcímet viselte: Művészet, fotográfia, gumibroncsok és más hasonlók.

A dublini mozi a Mary Streeten nyílt meg és szintén a Volta nevet viselte. A hálózat egy belfasti és egy corki teremmel egészült volna ki. 1909. december 20-án avatták Joyce dublini moziját. Az író ezzel a kezdeményezéssel próbálta leküzdeni anyagi nehézségeit. A vállalkozás azonban hamar csődbe jutott, s Joyce néhány hónap múlva továbbadta a termet a biciklikereskedő Novaknak, de 1910 júniusában végleg bezárt.

Az angol filmgyártás nem tudta ellátni a Voltát. Itáliából és Franciaországból is hoztak be alkotásokat. A vetítést kis zenekar kísérte. 1909-ben a következő filmeket mutatták be Írországbán:

*Francesca da Rimini; Bailliné elrablása; Beatrice Cenci; S. M. Montmorency; Végzetes mulasztás; Néró; Egy kicsike hős; Masséna; Modern Herkules; Alboino, Normandia királya; Rendőr a foga-son; Az öngyilkos férfi; Senki se látta a kutyát*

A híradók közt bizonyosan akadt néhány, mely érdekelte Joyce-t, aki mindig kíváncsi volt tengerészeti dolgokra s hű csodálója maradt Velencének:

Az olasz tengerészet manőverei (1909. október)

Tengerészek a parton  
Venece

A Volta moziban 2, 4, 6 pennybe kerültek a jegyek, a gyerekek féláron juthattak hozzá.

Joyce mint néző, szembetegsége ellenére sűrűn járt moziba, Paul Leon meg a fia és a menyé kísérte. Tanúvallomásuk szerint *Az arani férfi* (ez a sziget különösen kedves volt számára) s az *Üvöltő szelek* (kedvelte Emily Brontét) című filmek nyerték meg tetszését.

Párizsi tartózkodása alatt meglátogatta Sacha Guitryt, aki *A szerelem gyöngyeit* forgatta, s találkozott a VII. Kelemt játszójával Ermete Zacconival is.

Joyce egyre jobban érdeklődött a film iránt, Stuart Gilberttel filmtervekről is

tárgyalt. Stuart Gilbert a *Finnegan's Wake*-ből *Anna Livia Punebelle* címmel forgatókönyvet készült írni. Joyce-t foglalkoztatta az *Ulysses* esetleges filmváltozata is, mint barátjának a *Transitions* című folyóirat főszerkesztőjének, Eugene Jolasnak mondta: „Rendezőként Walter Ruttman vagy Eizenstein fordult meg a fejemben”.

1934–35-ben mintha egy magyar rendező — a nevét nem tudjuk — is érdeklődött volna Stuart Gilbert terve iránt. A legismertebb magyar rendező akkoriban a vígjáték- és operettspecialista Vajda és Bolváry volt, a legtehetségesebb Fejős Pál. Feltételezhetően Fejős volt a *Finnegan's Wake*-ből készítendő film reménybeli rendezője (a forgatókönyvből megjelent egy rész a *James Joyce Year Book*-ban, 1950-ben, Párizsban), de a Londonba emigrált valamelyik Korda figyelmét is fölkelte.

Joyce a megfilmesített *Ulysses*-ben látta a regény egyetlen lehetőségét, hogy ismertté váljon más nyelvi közegben is, mert a lefordítását lehetetlennek tartotta.

John Huston  
halottak (Donald  
McCann és Angelica Huston)



John Huston

Eizenstein érdeklődött is az *Ulysses* iránt, de S. J. Reisman és Louis Zukovsky is készített forgatókönyvet. Charles Laugh-tonra gondoltak, mint főszereplőre. Joyce azonban tiltakozott Laugh-ton ellen.

Egy tekintélyes olasz filmes is érdeklődött az *Ulysses* iránt, a forgatókönyvíró Mario Serandrei. A *Poesia* című, futurista folyóirat le is akarta fordíttatni a regényt olaszra, de kimerültek anyagi eszközei, s le kellett mondania tervéről.

Serandrei tervezete részben napvilágot látott Alessandro Blasetti *Cinematografo* című folyóiratának 1930. május–júniusi számában.

Csak 1966-ban, Amerikában forgatott végül filmet az *Ulysses*-ből Joseph Strick. A cannes-i fesztiválon mutatták be 1967-ben, a kritikusok mély rosszallása közepette, akik úgy vélték, ezt a könyvet nem lehet vászonra vinni. Strick 1977-ben visszatért Joyce-hoz. Írországban Bosco Hogannel és Sir John Gielguddal megfilmesítette az *Ifjúkori önarcképet*.

Olaszországban a filmesek még egyszer próbálkoztak Joyce-művel: nemrégiben tévéváltozatot készítettek a *Dublini emberek* egyik novellájából: Ciriaco Tiso az *Evelyne*-ből forgatta a filmet.

Feltehetjük a kérdést: vajon gyakorolt-e hatást Joyce a filmnyelvre. A válasz igenlő, elég, ha elolvassuk Eizenstein tervezetét, melyet a Theodore Dreiser-regényből, az *Amerikai tragédiából* készített filmhez írt, nem szólva arról az előadásról, melyet Moszkvában tartott a filmfőiskolán ugyanezen tervezet kapcsán.

Mint ismert, Clyde, az *Amerikai tragédia* főhőse a hajón akar öngyilkosságot



elkövetni a lány szemeláttára. „Auditív és vizuális módon kellett ábrázolni a gondolatok lázas kavargását — váltakozva a külső valósággal — mondja Eisenstein —: a hajó, a lány, a mozdulataik. Így született a belső monológ formulája.” Eisenstein szerint csodálatosan sikerültek ezek a vágások. „Maga az irodalom — folytatja Eisenstein — ilyen esetben tehetetlen. Ha le akarja írni Clyde gondolatait, meg kell elégednie vagy a Dreiser-féle primitív retorikával vagy az O'Neill-féle még rosszabb álklasszikus tirádákkal . . . csakis a film rendelkezik olyan eszközökkel, melyek adekvát módon képesek ábrázolni a zavart elme gondolatainak viharzását. Ha sikerrel jár az irodalom, akkor áthágtá a hithű hagyományok korlátait. E területen a legcsodálatosabbak Joyce Leopold Bloomjának belső monológjai. Amikor Párizsban találkoztam Joyce-szal, élesen érdeklődött, milyen elképzeléseim vannak a belső monológ filmes változatával kapcsolatban, mely előtt sokkal nagyobb lehetőségek állnak, mint az irodalomé előtt. Meggyöngült látása ellenére

Donald McCann

meg akarta nézni a *Patyomkin* és az *Október* ezen részleteit.”

„A belső monológgal — teszi hozzá Eisenstein — mint a szubjektum és az objektum közti különbség eltörlésére szolgáló irodalmi eszközzel . . . már 1888-ban is folytak kísérletek a tudatfolyam úttörőjének, Edouard Dujardinnek *Les lauriers sont coupés (Letépett babér)* című regényében . . . de korábban is találkozhattunk vele . . . Hoffmann-nál, Novalis-nál, Gérard de Nervalnál . . . mégis Joyce-nál és Larbaud-nál éri el az irodalmi tökélyt, de teljes pompájában csak a moziban jelenhet meg.”

Eisenstein egy moszkvai előadáson ezt mondta a filmeseknek: „Joyce-t kell tanulmányoznunk. Ő teljesíti ki a Balzackal indult vonulatot.” És alaposan elemzte az *Ulysses*-ben használt „mikroszkopikus módszert”, mely „nem csupán tudományos munkamódszer, hanem a

művészetben alkalmazott tudományos eljárás.”

Eisenstein szerette volna, ha oroszra fordítják az *Ulysses*-t, de Radek, az *Izvesztija* főszerkesztője ellenezte. Így a terv kútbaesett.

Felvetődik még egy kérdés: hatott-e a filmes képi ábrázolás Joyce írásművészetére? A filológiai bizonyítékokon kívül tudunk még valamit: a Penelopé-epizód írása előtt Joyce látott egy filmet az aszttronómiáról. És talán Chaplinre gondolt: nagyon chaplini az a jelenet, amikor Leopold Bloom homlokához szorított ököllel, mellét kidüllesztve ölti magára pizzamáját s hajtja fel a paplant. A *Kutyaélet* jut eszünkbe.

Eisenstein jegyezi meg, hogy kevesen tudták az irodalomban úgy kibogozni s használni — film nélkül — a mozi jellegzetes jegyeit, mint Joyce tette.

FILMCRITICA, 379. SZÁM

(Szekely Éva)

## ARTHUR MILLER MARILYN MONROE-RÓL

24 dollár 95 centért kapható az Egyesült Államokban Arthur Miller 614 oldalas önéletrajza, mely a Grove Pressnél jelent meg *Timebends* (Időkanyarok) címmel. A Corriere della Sera képes melléklete részleteket közöl azokból a fejezetekből, melyek Marilyn Monroe-val foglalkoznak.

„A szem hiába keresett valami hibát, valami apró kivetnivalót ezen a formatervezett testen. Olyan tökéletes volt, hogy az embernek védelmezni támadt kedve, bár úgy képzelte, jól meg van építve, ellenálló anyagból készült és sikerre teremt. Igaz, első pillantásra is látszott, árva, mint az ujjam.” Így ír első találkozásukról Arthur Miller.

Az *Olyan fiatal, amilyennek érzed* című film forgatásán ismerkedtek meg. Azal a mindenkori, nem külön a kamerának szánt járásával ment végig Marilyn a díszletbaron, mely egy képzeletbeli egyenesen vezette végig úgy, hogy sarkát pontosan a másik lába elé helyezte, s ettől ringott oly csodálatosan a csípője.

Forgatás után együtt mentek el. Marilyn akart egy példányt *Az ügynök halálából*. Betértek egy könyvesboltba. Egyszerű szoknyát-blúzt viselt, egyáltalán nem volt kihívó, mégis vibrált körülötte a levegő. Olyannyira, hogy a bolt eldugott sarkában egy kínai meredten nézte, s nyomban onanizálni kezdett. Marilyn észre se vette. „Gyorsan kivittem az üzletből, a kínai látóköreből.”

Arthur Miller csak néhány órát töltött akkor a színésznővel, de már elveszett ember volt. „Fogalmam sem volt mit akarok, azt végképp nem, hogy tönkremenjen a házasságom ((*Mary Slatteryval* — a szerk.), de elviselhetetlennek találtam a gondolatot, hogy Marilyn ne tartozzon az életemhez.” Ez 1950-ben történt.

Nevada, Pyramid Lake, 1956. Sivatai táj, s szürke sós tó körül indiánrezervátum. Egy stáb úrszörnyekről forgat mesét. Miller hat hetet tölt itt, annyit, amennyi a rugalmas nevadai törvények szerint a váláshoz szükséges. A tóra néző villában ott találja barátját, Saul Bellow-t

Marilyn Monroe  
Las Vegasban



is. Ugyanezen okból időzik e holdbéli tájon.

Marilyn egy Joshua Lang-filmet forgat ekkor, az *Autóbusz megállót*, és kusza cédulákat küldözget, kacskaringós írással, dülöngélő betűkkel, a papír széléig futó mondanivalókkal. Türelmetlen, szeretné, ha már megkezdhetnék közös új életüket.

Long Island mellett, Amangasettben bérelnek házat. Marilyn föl-alá futkos a tengerparton, s a halászok legnagyobb döbbenetére visszadobálja a tengerbe azokat a semmi kis halakat, melyeket ők kiselejteztek. Nem értették Marilyn megható, egyszersmind ijesztő halálfélelmét, melyet a legképtelenebb módokon akart előzni. (Egyszer elmesélte Millernek, hogy tizenégy-tizenöt éves korában, amikor meghalt egy kedves nagynénje, elment a lakására, s belefeküdt az ágyba, ahol a néni kiszenvedett. Aztán kiment a temetőbe, a sírások éppen a sírt ásták. Megkérte őket, hogy lemászhasson a létrán, végigfeküdt a gödörben s nézte az eget: „kellemes látvány volt onnan lentről”. Már féltucat kis halat visszadobált a tengerbe, amikor hirtelen erős légzési zavarai támadtak. Orvost hívtak, aki állapotosnak találta, de méhen kívüli terhességre gyanakodott. Marilyn néhány napra kibékült a világgal. Egy gyerek — ha növelte volna is a szorongását — reményt lopott életébe. Miller legalábbis így gondolta. Ezekben a napokban Marilyn főzni is akart. Tele volt jó szándékkal, szakértelemmel már kevésbé: a szék hátára teregette s hajszáritóval szárítgatta a főtt spagettit.

Mindenesetre előjegyeztettek egy szobát a New York-i Doctor's Hospitalban, Manhattan Nyolcvanhetedik utcájában. A boldogság rövid volt, az orvos gyanúja beigazolódott. A műtét után Marilyn még sebezhetőbbé vált. „Tisztában voltam vele, hogy nincs szó, mellyel meg tudnám vigasztalni.”

Frank Lloyd Wrighttal, a kortárs építészet egyik szent szörnyetegével akart Marilyn házat építtetni. Vettek egy régi épületet Connecticutban, Roxburyben, s a helyére, a dombtetőre terveztek egy újat. Még egy Wright-vázlatot sem engedhettek volna meg maguknak, de Marilynnek ez meg se fordult a fejében. Egy szürke őszi délelőttön kivitték az építész Roxburybe, megették szalámis kenyérral, aztán Wright szemügyre vette a dombot. „Igen, igen” — bólogatott. Miller félnken megjegyezte, hogy nagyon egyszerű házra gondoltak.

Wright kör alakú, tojásdad oszlopokra támaszkodó, boltíves épületcsodát tervezett, a sziklás domboldalra óriási úszómedencét. Hatalmas, tanácssteremre emlékeztető nappali szerepelt a tervben, magas hátú trónszékekkel. „Amikor bementem a Plaza Hotelban berendezett irodájába, s előadtam, hogy nekünk túl jó ez a terv, Wright egy szót se szólt, csak megmutatta a perzsa sahtól kapott meg-



Marilyn Monroe  
és Arthur Miller

rendelést, mely egy egész városra szólt. Marilyn utolsó filmjét, a *Kallódó embereket* John Huston rendezte. Fekete-fehér film volt, három gyökértelen férfi — Clark Gable, Montgomery Clift és Eli Wallach — életébe tud reményt szuggerálni egy nő — Marilyn Monroe —: hogy a létnek, az övéknek is van értelme. Arthur Miller írta a forgatókönyvet — Marilynnek. Mégis baj lett belőle. Marilyn egyre türelmetlenebb lett önmagával, a világgal, bizonytalansága együtt nőtt a vágygal, hogy „normális” legyen, „normális” életet éljen, jó háziasszony legyen, jó feleség, olyan, mint a legtöbb amerikai

nő. Marilyn túl sok Doris Day-filmet látott.

A *Kallódó emberek* előtt a színész-nő Yves Montand-nal forgatta a *Szeres-sünk!* című filmet (az önéletrajzban egy szó sem esik arról a pletykáról, hogy valami fiórt szövődött volna Montand és Marilyn közt), és a Tony Curtis—Jack Lemmon párossal a *Van, aki forrón szereti* című filmet.

Miller ekkor abbahagyta az írást is, hogy Marilyn mellett lehessen, megnyugtassa, körülvegye azzal a családi melegséggel, mely annyira hiányzott neki. „Elhatároztam, hogy csak vele foglalkozom, bebizonyítom neki, hogy nem áll egyedül a világban.”

A forgatás az első naptól dőcögött. Pedig Miller végre komoly szerepet írt neki,



olyan méltósága volt a szerepnek, melyre Marilyn mindig vágyott. „Reméltem, hogy ha színésznőként beleéli magát ebbe, emberként is eljut a bizalom és a hit küszöbére.” Az író tévedett: nem számolt Marilyn törekeny lelki egyensúlyával és az altatóival. A forgatás után a színész-nő egyedül tért vissza New Yorkba, és törvénytelenen elvált Millertől. Harminchat éves volt, amikor meghalt.

Arthur Miller ma hetvenkét éves, huszonöt éve azzal az Inge Morath-szal él házasságban, aki Marilyn Monroe utolsó filmjének forgatásán a Magnum cég egyik fotósa volt.

SETTE GIORNI ILLUSTRATI DAL CORRIERE DELLA SERA,  
1987. 11. SZÁM

(Székely Éva)



## MÉCSLÁNG

A Kovács Lajos rajza nyomán készült L. Noeli-litográfia, amelynek részlete látható Szóts István 1987-ben megjelent forgatókönyvének — *G. B. L. Gróf Batthyány Lajos főbenjáró pere és vértanúsága* — hátoldalán, féltérdre ereszkedve mutatja a 140 évvel ezelőtt, 1848. március 17-én ki-nevezett miniszterelnökünket. Jobb karját testétől feszesen eltartja, mintegy fehér mellényes mellkasát feltárva a néhány méterre álló kivégzőosztag előtt, bal karja pedig bal térdén nyugszik. A látvány határozottan eltér a hasonló helyzetek ábrázolásától, és összeilleszthetetlennek tetszik az 1848–49-es szabadságharc vértanú hőseinek képzeletünkben élő magatartásával is. Vagy akkoriban letérdeltették a golyó általi halálraítélteket? A magamfajta tollforgató többnyire járatlan a kivégzés módját meghatározó előírásokban, legföljebb Örkény István egyperces novelláját idézheti. A *Kivégzési szabályzat*ban a következő áll: „Ha az ítéletet agyonlövés által hajtják végre . . . Az elítéltnak le kell térdelnie . . . A 4 kirendelt ember előlép, fegyverét zajtalanul kész helyzetbe teszi, és halkán olyan közel lép az elítélthez, amint ez az elítélt megérintése nélkül csak lehetséges.” Hát ezért nem halhatott meg állva az első felelős magyar kormány miniszterelnöke? Nos, valószínű, hogy a „kivégzési szabályzat” adja az

„egyszerű”, „kézenfekvő” magyarázatot, ám mégis lehetetlen, hogy ugyanakkor ne jussanak eszünkbe a börtönbe vetett Batthyány életének utolsó napjai. Batthyány, aki nem a haláltól félt, hanem attól irtózott, hogy „kórral, rándulás nélkül kell eltűnie a hóhér kezét”, mindenképpen el akarta kerülni a megalázó akasztást, és méregért könyörgött feleségének. Batthyánné nem tudott mérget szerezni, az utolsó órákban azonban sikerült egy kisméretű tört becsempésznie férjéhez. „A nyakseb 7 cm mély” — áll az orvosi leletben —, „ha csak egy fél centiméterrel is mélyebbre szúr, a halál azonnal bekövetkezik . . . De a tör pengéje rövid volt és az első dőféskor a szív táján, az egyik bordán a hegye begörbült, s ezáltal még használhatatlannabbá vált . . . nem tudta (t. i. Batthyány) a főereket átmeteszni, csupán a gégeér néhány oldalágát sértette meg, s a balkaron és a mell középpontján, a szív közelében tudott sebe-

Batthyány Lajos kivégzése  
1849. október 6-án

L. Noeli litográfija

ket ejteni, de ezek is nagy vérvesztést okoztak. Valószínű, hogy a halálraítélt rövid időre eszméletét veszthette, és a vérvesztés miatt nagyon legyöngült.” Látható: Batthyány állapota a titokban és egyetlen hangos szó nélkül végrehajtott öngyilkossági kísérlet után rendkívül súlyos volt. Ezért javaslat született, hogy a kivégzést halasszák addigra, míg sebeitől fölépül. Csakhogy ez szemben állt a hatalom akaratával; Haynau egyenesen parancsba adta, hogy a kivégzést október 6-án, Latour gróf meggyilkolásának évfordulóján kell végrehajtani. Johann Kempen altábornagyot nem hatotta meg sem Batthyány állapota, sem az orvosi jelentés, csupán a körülmények kényszerítő hatására — miniszterelnökünket hordágyon kellett volna a vesztőhelyre vinni, s erőszakkal felemelni a bitóra — a kivégzés módját változtatta meg lőpor és golyó általi halálra. Igen, az eróppant vérvesztést szenvedett Batthyánnak le kellett térdelnie a kivégzőosztag tagjai előtt, akik a justizmorddal egyenlő ítélet felolvasása után — mondhatnánk mást? — bestiálisan meg

gyilkolták. A szabályzat az szabályzat, a megtorlás az megtorlás.

A kivégzést ábrázoló litográfia többnyire közismert, Batthyány életének eseményei azonban jóval kevésbé (ide értve az utolsó napok történetét is). Szóts István őszintén bevallja, hogy a Batthyány-forgatókönyv megírására jórészt az a személyes tapasztalat indította, hogy a fiatalok mennyire nem ismerik (mennyire nem ismerhetik) Batthyány életét. A forgatókönyv persze nem történelmi életrajz. Jóllehet Szóts számos, kevésbé köz tudott tény, eseményt sorakoztat föl, műve nem kronologikus rendben előadott életpályafoglalata. Címéhez híven, közvetlenül, Batthyány perét és halálát idézi föl, feltehetően azért, mert — amint ez a forgatókönyvből kiolvasható —, gondolat- és képzeletvilágát mindenekelőtt Batthyány magatartása és az ellene lefolytatott koncepció per „természet” közötti dráma izgatta legjobban. Szóts ugyanis nem úgy akarja a történeti ismeret hiányt pótolni, hogy azok közlésével hívja föl a figyelmet fontosságukra, hanem — a



maga sajátos eszközeivel — egy megismerésükre irányuló belső készletét, igényt szeretne ébreszteni. A forgatókönyv elolvasása után nem egyszerűen azért szeretnénk többet tudni Batthyányról, mert rádöbbenünk, hogy milyen kevésbé ismerjük a 42 évesen kivégzett miniszterelnököt, hanem azért, mert a szerző érdekeltté tesz bennünket abban, hogy jobban megismerjük cselekedeteinek, viselkedésének mozgatórugóit. A történeti stúdiumokkal megalapozott forgatókönyv a ma olvasóhoz (a leendő film mai nézőjéhez) fordul, gondolati kisugárzásával eleven és átélhető példává hevíti az egykori drámát. Szóts, aki, ha jól olvasom, mint egykor az esztergomi királyi palota egyszerű francia és magyar mesterei, „beleopta magát” művébe (a kivégzési jelenet után, a pesti utcák egyik ablakában reszkető kezű, barázdált arcú öregember gyűjt mécses) nem von le tanulságokat; megidézően az utolsó napok stációit, az események elfedte belső logikát fedeztetni föl velünk. Nem, nem akar új Batthyány-képet festeni, nem kér történelmi „kiigazítást”, sőt rehabilitációért sem folyamodik. A forgatókönyv lapjairól az a Batthyány Lajos lép elé, akinek rendíthetetlen meggyőződése, hogy aki nemzete szabadságáért harcol, annak a tényeket elismerni, az adott szót megtartani, a jogot tisztelni szent kötelessége. Minden körülmények között. Igen, Batthyány mintha túlon túl sokáig hinne abban, hogy a hatalom (is) betartja a „játékszabályokat”. Ám amikor az osztrákok levetik álarcukat, már késő. (Rendszerint késő.) De tehetne-e mást? Olyat és úgy, hogy közben ne veszítse meggyőződését és önbecsülését? „Azért kell meghalnom” — írja utolsó, feleségéhez írt levelében —, „mert a törvény és a királyi eskü volt zsinórmértékem; sem jobbra, sem balra nem hagytam magam visszaélésre elragadtatni. Viam meam persecutus sum — ezért ölte meg engem.” Szóts István forgatókönyve nemcsak a meggyőződés, a becsület drámája, hanem a lojalitásé is. Pontosabban: egymásba fonódó, porciózhatatlan kapcsolatokra vonatkoznak — ki nem mondott — igazi kérdései.

Tudjuk, hogy Batthyány Lajos pere nem az első és az utolsó jelentős per történelmünkben. S hogy a történelem „megtanított” bennünket arra, hogy nemegyszer bekövetkezik az, amiről azt gondoltuk: lehetetlen. Hisz ki gondolta volna azt, hogy az első felelős magyar kormány miniszterelnökének le kell majd térdelnie a három vadász-katona, Lakits János, Weber Pál és Warde Ágost puskái elé. Mégsem tudunk olyan moderneink, tapasztaltak és kiműveltek lenni, hogy ne halljuk — Szóts szavaival —, „az elnémitott mártírok üzenetét”. Talán azért sem, mert időnként egy-egy művészi alkotás, jelen esetben egy forgatókönyv, felerősíti, ismét jól hallhatóvá teszi. Ezért is lenne jó, ha mielőbb a moziban is találkozhatnánk a „főbenjáró per” hőseivel és más szereplőivel. Balázs Béla az *Emberek a havason* és az *Ének a búzamezőkről* rendezőjét tartotta Radványi Géza mellett a kor legtehetségesebb magyar filmrendezőjének, forgatókönyvírójának. Az 1848-49-es szabadságharcról tervezett forgatókönyvének rendezőjéül is őt szeretne volna megnyerni. E mostani, évtizedek múltán írt forgatókönyv (is) igazolja Balázs Bélát. Mindezenre a filmgyár nem panaszkodhat, hogy nincs forgatásra való, kész „alapanyaga”. Addig is, míg meg nem kezdődik a remélt forgatás, elgondolkozhatunk e forgatókönyv ki nem mondott kérdésein. G. B. L. áll a címlapján, miként annak a hatalmas iratsomónak a tetején állott, amelynek alapján 1932-ben Károlyi Árpád a periratokat közzétette; s miként a ferences rendiek pesti zárdájának sírboltjában, a kripta belső részének bal oldalán, amely „rejtekhelyről” Batthyány Lajos holttestét gyászokocsira rakták, s halála után húsz évvel, 1870. június 9-én ünnepi gyászpompával a Kerepesi temetőbe vitték. A gyászmenetben ott lépdelt Deák Ferenc is, és kissé hátrább Táncsics Mihály. Vajon mi kavargott az ő lelkükben?

(Szóts István: *G. B. L. Gróf Batthyány Lajos főbenjáró pere és vértanúsága. Bp. 1987. Magvető. 252 o.*)

ZALÁN VINCE

## CONTENTS

László Márton: Empathic Décor ( <i>Berlin, Alexanderplatz</i> , dir. R. W. Fassbinder) . . . . .	2
Klaus Eder: Why All the Furor over Franz Biberkopf? ( <i>Fassbinder interview</i> , 1980) . . . . .	6
Miklós Györffy: Joint Stock Company of Screenplay Writers ( <i>Interview with Michael Töteberg</i> ) . . . . .	8
Zsolt Papp: The Subjective Factor ( <i>Helke Sander and the West German '68</i> ) . . . . .	11
During West German Film Week in Budapest, they showed Fassbinder's most important film from his last period, <i>Berlin, Alexanderplatz</i> . Our compilation deals with this fifteen-hour film, and with Helke Sander's <i>Der subjektive Faktor</i> . Zsolt Papp's essay on the leftist movement in West Germany was prompted by this film.	

Vince Zalán: Peter and Paul <i>In Keeping with the Law</i> , dir. Gyula Gulyás and János Gulyás) . . . . .	16
Gusztáv Schubert: At the End of the Iron Age ( <i>In a Wise</i> , dir. Tamás Almási) . . . . .	18
Ágnes Koltai: Curving Corridors ( <i>Cry and Cry Again</i> , dir Zsolt Kézdi-Kovács) . . . . .	20

## NEW WAVES IN EUROPE

Zoltán Arday: The Eight Years of the Cat ( <i>The Czechoslovakian cinema</i> )	
In the present installment of our series on the great period of European film stretching between 1958 and 1970, we now focus on the Czechoslovakian cinema of the Sixties. . . . .	
Vera Chytilová—Boleslav Polivka: The Court Jester and the Queen ( <i>Excerpts from a script</i> ) . . . . .	29

## FESTIVALS

András Fáber: What is the Wind Bringing Along? ( <i>Nantes</i> ) . . . . .	36
Gabriella Székely: The Blue Velvet of Cairo ( <i>Cairo</i> ) . . . . .	38

Imre Barna: Nulla rosa est ( <i>The Name of the Rose</i> , dir. Jean-Jacques Annaud) . . . . .	40
--	----

Andrzej Wajda: My Fate, the Movies (1) . . . . .	43
Andrzej Wajda's musings on his art were first published in Paris in 1986.	
István Kovács: Permanence and Transcience ( <i>Interview with Andrzej Wajda</i> ) . . . . .	49

WE ALSO SAW . . . (Films of the Month) . . . . .	52
--	----

FROM HERE AND THERE . . . . .	56
-------------------------------	----

## BOOKS

Vince Zalán: Lamplight (On the script by István Szóts) . . . . .	63
--	----

On the cover: Hanna Schygulla and Günter Lamprecht in Rainer Fassbinder's *Berlin, Alexanderplatz*

Hamu és gyémánt  
Bécsotek Andrzej Wajda könyvéből  
a 11. oldalon





A **HUNGAROTON**

hanglemezejánlata

**MÜLLER PÉTER**  
**–TOLCSVAY LÁSZLÓ–**  
**BRÓDY JÁNOS: DR. HERZ**

*A musical dalai dupla lemezes albumon,  
többek között Dunai Tamás,  
Psota Irén, Koltai János,  
Hüvösvölgyi Ildikó, Szerednyey Béla,  
Cseke Péter, Bajza Viktória  
és Gyabronka József előadásában.*



**SLPX 1409697.**