

## 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-koprodukción 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 mozit 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 előttem 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 említem . . . 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 denúciálása 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 Fassbindert 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 védekezni 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 filmművészettel 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 világbajnoka, 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 gondolok, 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* képsoraiba illették.

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; Bailiné 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 akadott 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. Kelemen 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 Laughtonra gondoltak, mint főszereplőre. Joyce azonban tiltakozott Laughton 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. Írországból 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* készítendő 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 szemeláltára. „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 találkoztunk 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 Balzaccal 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 ökölrel, 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

(Székely 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 ért. 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 díszletbáron, 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. Sivatagi 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 lemászhatson 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 kenyérrrel, aztán Wright szemügyre vette a dombot. „Igen, igen” — bólogatott. Miller félnéken 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 bentem 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 flört 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)