

71A-1272

FILMVILÁG

Ára: 20,- Ft

A másik ember
— nemzedékek tükrében

88/6

Paszternak nélkül

Wenders, berlin



Némafilmek
nagyzenekarral

1. Mozibelső,
a Nickel Odeon
korszakból
2. A Nickel-korszak
egyik klasszikus
moziportálja



COMEDY

NOTHING NICER ANYWHERE

COMEDY



FILMMILÁG

Filmművészeti folyóirat

A SZERKESZTŐSÉG MUNKATÁRSAI

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

KÜLFÖLDI TUDÓSÍTÓK

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

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



Berlin-variációk (16. oldal)



Paszternak és Malraux (24. oldal)



A taxisofőr (20. oldal)

TARTALOM

Schubert Gusztáv: Egy percnyi csend (*A másik ember*) 2
Ágh Attila: A gyengék ereje (*Nemzedéki vallomás Kósa Ferenc filmjéről*) 4
A másik nemzedék (*Kovács András Bálint beszélgetése egyetemistákkal*) 6

Csepeli György: A vicc keserű bája (*Beszélgetés Bacsó Péterrel*) 8

Kovács András Bálint: A Wenders-sztori folytatása (*Az ég Berlin felett*) 12
Ruttmann Berlinje (*Dokumentumok*) 16

Klaniczay Gábor: Patetikus céltalanság (*A taxisofőr*) 20

Reményi József Tamás: Paszternak nélkül (*Zsivago doktor*) 22
Olga Ivinszkaja: Az idő fogságában (*A Zsivago doktor hányattatása*) 24

FESZTIVÁL

Zalán Vince: Fények, megvilágítások (*Nyugat-Berlin*) 38
Koltai Ágnes: Zsánerképek (*Clermont-Ferrand*) 42
Tóth János: Némafilmjegyzetek — nagyzenekarral (*Pordenone*) 44

Andrzej Wajda: Sorsom a mozi (2.) 48

LÁTTUK MÉG... (*A hónap filmjei*) 55

OLLÓZÓ 58

KÖNYV

Vértessy Péter: Filmközelségben (*Viktor Sklovszkij könyvéről*) 63

A borítókon:
Tóth János fotómontázsai és reprodukciói

Egy percnyi csend

A másik ember

A másik: én vagyok. Ha őt bántom, magamat bántom. Ha őt cserben hagyom, magamat hagyom cserben: Ez a kulcs, amely Kosa Ferenc legújabb, a vállalás fontosságát és nehézségét tekintve csak a *Tízezer naphoz* fogható filmjét nyitja. Bölcs és nemes gondolat, amely kilépve a költészetből és a filozófiából, egyszer talán majd a társadalomtudományok is alapelvéné válhat, olyan realista szociológiát teremtve, amely végre észreveszi, hogy a társadalom nem kartotékoltató jelenségek kusza halmaza, hanem az az eleven áramlás, ami az én és a többiek, a többiek és az én között lüktet. Akkor azt is megértheti majd, hogy a „társadalmi válság” nem más, mint ennek az éltető vérkeringésnek a betegsége, akadozása.

A másik: én vagyok. Ez a gondolat vezérlő csillaga lehet annak, aki a leépülés kórtanát tanulmányozza. Kosa mióta a *Tízezer nap* szépítésénél elbeszél, keserves üdvörténét megformálta, a múltba fordulva is a vészterhes előjelekre figyel. Okkal. Világunkat mindinkább elönti a szenny. Az öncélú agresszivitás, a vak önzés dühe mind jobban eluralkodik rajtunk, a másik ember legfeljebb mint félresöprenő akadály vétetik figyelembe. Kosa filmjeiben minduntalan felbukkannak ennek a dúvad-mentalitásnak a képviselői. Nem is annyira azok borzasztóják el, akik életüket féltve vagy érdektől vezetve gyilkolnak (akár a *Hószakadás*-ban Csorba Márton) vagy lesznek árulók (akár ebben a filmben a szelíd lelkű Torda), mint inkább azok, akik „önként, kéjjel ölnek”. A *Nincs idő* óta minden Kosa-filmben főszerepet kap az erőszak apológétája, a ravasz és (legalábbis az ölés ideológiájában) kiművelt gonosztevő: Babella, a vezéri hajlandóságú fegyőr, a *Hószakadás* filozófusból, pojácaból,

gyilkosból összegyúrt tisztcséke, Rigó, a véres kezű kisvárosi rendőrfőnök és fucidrukker, Viktor, a kölcsönös elrettentés nagyhatalmi eszméjének ferencvárosi rezidense, és most a „fajok” (értsd: nemzetek) élethalálharcáról elmélkedő nyilas hóhér, Réti testvér. Mintha valamennyien Leo Naphta osztálytársaiként szívták volna magukba a Stella Matutina titkos tanítását: „senki se tartóztassa kezét a vérontástól”.

Mélyiséges pesszimizmusra vallana, és meghamisítaná a való helyzetet, ha ezekben a filmekben nem akadna ellenfelük. Akár *A varázshegyben*, Kosa filmjeiben is párbaj folyik az erőszak és a szelídség, a megideologizált ösztön és az értelem között. Csak hogy ez alkalommal nem a latin temperamentumú Settembrini válaszol a kihívásra, nem ő reinkarnálódik a börtönben éhségstrájkot folytató kommunisták (*Nincs idő*), az igazságkereső főszerkesztő (*A mérkőzés*), az új Guernicát sziklafalba véső szobrász-remete, a vérontástól eliszonyodott, sem ölni, sem öletetni nem akaró két Bojtár, apa és fia alakjában, hanem az őskeresztény szentek. Alighanem abból a megfontolásból hogyha a rosszak rosszabbak lettek, (Babella, Rigó, Viktor, Réti testvér ugyanis Naphtával ellentétben nem elégednek meg az erőszak dicséretével, hanem valóra váltják „filozófiájukat”, a töltött párbajpiztolyt pedig véletlenül sem fordítják maguk ellen), akkor a jóknak is jobbaknak kell lenniük, ha állni akarják a harcot. Ami *A másik emberben* annyit jelent, hogy nem szabad (sem erőszakkal, sem anélkül) ellenállni a gonosznak, mert akkor a jó és a rossz közötti különbség elmosódik.

Az önvédelemről való lemondást cselekvésnek hinni súlyos tévedés. A szelídség, az erőszakmentesség itt nem harci

eszköz, mint Gandhinál, hanem öncél. Ebben a „mérkőzésben” az egyik fél, a szent, leengedett karral áll, szelídségével azonban csak a küzdelemnek vethet véget, a vérontásnak nem. Mindössze megkönnyíti a gyilkosok dolgát, a kettős célt: sem ölni, sem öletetni, nem éri el. Ennek a magatartásnak csakis akkor volna értelme, ha láttára az erőszakosok magukba roskadnának, megundorodva förtelmes bűnűktől, maguk is eldobnák a fegyvert. Ami igazán mesebeli végkifejlet, de azért nem vitás, hogy ilyesfajta megtérés olykor megeshet. Napjainkban akár tömegesen is, hiszen a történelem tanúsága szerint mindig kitermelődnek az ellenmérgek. A léhaság nagy korszakait az önmegtartóztatás ideje szokta követni. A háborút a béke. Hogy aztán idővel (mert sohasem alakult úgy, hogy mindenki odaadja magát a rosszra vagy a jóra) megint forduljon a történelem kereké. Ifjabb Bojtár Antal történelem-filozófia szakos hallgató azonban nem kevesebbet szeretne (ha remélni nem is nagyon meri), mint azt, hogy egyszer és mindenkorra megszűnjön forogni . . . Hanem a kerék, míg emberek lesznek, forogni fog. A Szelídség sohasem győzedelmeskedhet az Erőszak fölött, de az sem fölötte, azon egyszerű oknál fogva, hogy ez a heroikus párviadal csak a költői képzeletben létezik. A rossz és a jó mindig tetet ölt. Szerencsére Kosa nem allegóriát készített, hanem nagyon is valós politikai fenyegetésekre keres megoldást. Miképpen kerülhető el, hogy a kelet-európai népek nemzetiellenetiek miatt fegyverrel essenek egymásnak? — veti föl az első, 1944 késő őszen játszódó történet (azaz, sajnálatos módon, jobbára csak egy benne Észak-Erdélyről elhangzó beszélgetés). Mit kell tennünk, hogy megakadályozhassuk a testvérharcot, szegezi nekünk a kérdést a film második, 1956-os epizódja. (A triptichon harmadik szárnya, a legnagyobb távlatú tájkép „csata előtt”, az atomháború fenyegetésével szembenező *Guernica*, már hat évvel ezelőtt elkészült.)

Politikai kríziseket csakis politikai eszközökkel lehet megoldani. Ezért bármilyen nemes gesztus is, hogy Kosa ahegyelt, ami politikai ellenfeleket, népeket, világrendszereket elválaszt, azt hangsúlyozza, ami összeköt, a magyarságot, a kelet-európaiságot, az emberi fajhoz tartozást, pusztán ettől a szép ígétől sorsunk még nem fordul jobbra. Persze, Kosa joggal hiheti, hogy a szelídség eszméjében nemcsak szükséges, de elégséges eszközt talált a válság megoldásához, hiszen politikai költészetünk, ha társadalmi földcsuszamlásaink okait firtatja, a töröküdlés óta abban a tévhitben él, hogy „bűneink miatt gyúlt harag” a magyarok Istenében.

Ha a polgárháborúk oka a „testvérgyűlölési átok” (Berszenyi), akkor valóban az erkölcsprédikáció a legjobb mód a harc elkerülésére. Akkor valóban nem ellenállni kell a gonosznak, hanem megtéríteni őt a szeretet igaz hitére. Csak hát az erőszakosok nem együgyűségeiből és megátalkodottságából pusztítanak, hanem, mert erejük (és így szabadságuk) van rá, hogy érdekeiket érvényesítsék. Ha valami csoda folytán mindannyian a Jóság zászlaja alá sereglennék, a szentséges harmónia hamarosan megbomlana, mert amíg gazdálkodás lesz, addig az emberek érdekei ütközni fognak. Az a tisztaság és béke, amit *A másik ember* a leépüléssel szembeállít, túl van az emberi jellemén, a történelmen, az életen, csak akkor menne teljesedésbe, ha már egyikünk sem akarja és tenne többé semmit sem. Aki a testvérharcot el akarja kerülni, annak azokat az eszközöket kell keresnie, amelyek révén én és a másik ember, mi és a többiek között *óhatatlanul* felmerülő érdekellentétek vérontás nélkül feloldhatóak. Egy nemzet belső békéje nem a néplélek állapotától, hanem attól függ, hogy az érdekegyeztetés technikái kiépültek-e. A középkorban még kötekedőnek és durvának ismert angolok nem ékesszavú prédikátoroknak köszönhetik mai hidegvérüket, hanem annak, hogy két véres polgárháborúban megtanulták, hogy a rend és a szabadság kényes egyensúlya megfelelő törvények és intézmények nélkül nem biztosítható. Mi nem voltunk ilyen tanulékonyak. Kataklizmáink nyomán jószelivel csak a békefóhászaink lettek kétségbeesettebbek. Igaz, a *Himnusz* mindenkit megállít. De csak egy percére. Hogy aztán annál nekivadtabban vagdalkozzanak a szembenállók.

A sok bölcsességet görgető filmbéli hitvitákat hallgatva kevéssé érzékelhető, hogy ez az allegorizáló, moralizáló történelemszemlélet micsoda képtelenségekbe torkolhat. Annál inkább szembeötöl, amikor példázat formáját ölti. Erre igazából csak egyszer kerül sor, amikor az ifjabb Bojtár ruhát és ezzel sorsot cserél egy bujkáló ávoslegénnyel (merthogy az géppisztollyal kényszerítette erre). Később az ávost államvédelmeseik lövik le, mert felkelőnek nézik, az egyenruhás Antival pedig kishűján a felkelők végeznek. Ez a jelenet egy valódi történelmi filmben, ahol 1956 nem egy mai szorongás jelképe (miként — a belharctól nem annyira morális okokból, mint inkább realpolitikai mivelta miatt irtóztó — Eötvös József regényében annak idején 1514), és nem is a jelen helyzettől inspirált, elvont erkölcsi disputák kulisszája volna, hanem a korabeli irányzatok dialógusa, ez a jelenet az lehetne, aminek Kosa feltehetően szánta, megrendítő pil-

lanatkép a tolerancia szükségességéről. Akkor az ávos egyenruhából kibontakozhatna a „másik ember”, akit csak a körülmények kérelmelhetlen hatalma bujtatott egy zsarnoki rendszer mundérjába, aki éppen olyan kevéssé akar gyilkolni és legyilkoltatni, mint Bojtár Anti. Abban az elvont építményben azonban, amivé *A másik ember* az összeegyeztethetetlen rendezői szándékok erőterében formálódott, ez a történet egészen mást jelent. Nem egyedi esetként kell értenünk, hanem általános érvényű példabeszédként. Amely azt sugallja: lám, a ruha teszi az embert, nincsenek felkelők és ávosok, nincsenek áldozatok és bűnösök, csak magyarok, csak emberek vannak. A békevágy szent indulatában közös nevezőre kerül az erőszak minden formája, ebben a filmben nem tétetik különbség a zsarnokok által alkalmazott elnyomás és a forradalmi kényszer között, a gyilkos támadása és az áldozat védekezése között. Márpedig ez nemcsak kegyeletsértő (kétség nem férhet hozzá, hogy Kosa szándéka ellenére) azokkal szemben, akik Thermopülénél, Szigetvárnál, a Westerplattén utolsó csepp véréükig kitartottak az „értelmetlen” különbségtétel mellett, de alatta is marad annak az erkölcsiségnek, amelyet meghaladni igyekeznek. A „másik ember” eszméje, a tolerancia ugyanis sohasem volt száműzve az európai kultúrából, sohasem volt a hősi ellenállás, a virtus föld alá kényszerített antitézise, sárkányölő Szent György óta együtt alkotta a példaadó erkölcsi hagyományt.

A másik ember-ből természetesen nem derülhet ki, hogy a politikának ilyesfajta elmoralizálódása miféle ön- és közveszedelmeket idéz fel, hiszen a rendező maradéktalanul osztja tisztalelkű főhőseinek nézeteit. A két Bojtár, apa és fia, nem eszmékbe belebukó vagy általuk felmagasodó hősök (mint Dosztojevszkij eszményregényeinek szereplői), hanem szócsövek csupán, akik alkalmanként felmondják hitelveiket. Kosa ugyan élettörténetet képzel mögójük, de ez a sors nem jellemükből fakad (ezért lesz igen gyakran kiagyalt): idősebb Bojtár Antal úgy él és hal meg, mint bármelyik más frontszolgálatos és (vélt vagy valódi) katonaszökevény; a fiával pedig olyasmi történik, ami 1956 októberében bárkivel megeshetett: barátnőjét, majd őt is, ávos orvlövész (vagy — mint azt a megbékélés eszméjétől áthatott rendezés sugallni igyekszik — a fékevesztett Történelem) elpusztítja.

Ezeknek a hősöknek magánéletük sincs. Nem mintha a rendező nem kerítené köréjük barátot, családot, szeretőt. Csakhogy bajtársuk, feleségük, kedvesük jelenlétében is magányosak. Ebben, a mégcsak nem is jelzett konfliktusban érhető tetten a végletes tisztaság másik ve-

szedelve. Aki erre törekszik, nemcsak a társadalmat, de az emberi természetet is utópisztikusan gondolja el. Az ember ugyanis nem ördög, akinek angyallá kellene (lehetne) változnia. Kosa példaképnek állított hőseiből alapvető emberi értékek — gyöngédség, humor, fantázia, érzékiség — hiányoznak. Meglehet, ezek az emberek szentek, de cseppet sem szeretetre méltóak. És nem is szerelmesek, sem a nőkbe, sem az életbe, sem a „másik emberbe”. Hacsak az ötödik parancsolat igazába nem. De a bűntelenség még nem szeretet, nem víz közelebb a „másik emberhez”. A két Bojtár szentsége nem erény, hanem fogyatkozás. A keserves (hetedízglen sújtó) tapasztalatok nem bölcsességet és jóságot szereztek nekik, hanem lelki megrokkantást.

Ezért van, hogy *A másik ember*-ben hosszasan megmutatott, sugárzóan szépnek szánt arcok némák. Nem emberarcok, hanem Krisztus- és Madonna-maszkok. Ha nem crédójukat szavalják, mondataik is üresen konganak. A környezet sem él, a Bojtár-tanya, akárha skanzenben járnánk (kivált mikor a táncmuzsika is megszólal hozzá). A második rész szavalókórusokkal, zászlókkal, transzparensekkel zsúfolt gyászünnepélye pedig nem annyira az 56-os, mint inkább az iskolai megemlékezéseken szokásos „eseményeket” idézi. Mindez stilizációnak túl sok, realizmusnak túl kevés.

A másik ember hitelessé csak akkor válik, amikor a pusztulás rettenetét és gyalázatos groteskségét érzékelteti. Amikor a vérvörös óriás nap felé vándorog bakákat, a „halálhörgés, siralom” közepette a fásultság nehéz leckéjét magoló nővértét, a káoszban halott kisfiát és féltett biciklijét egyaránt menteni igyekvő férfit mutatja. Nem meglepő, hiszen a látvány igaz, a történelem ideje „szörnyű idő”. Kosa éppenscok az okok feltárásában, és a filmgyömbben téved. Csak hát ez, hogy filmjéből kölcsönöznek terminust, nemcsak a gyógyászatban, a művészetben is „életveszélyes pontatlanság”.

SCHUBERT GUSZTÁV

A másik ember I–II. — magyar, 1987. Írta és rendezte: Kosa Ferenc. Kép: Baranyai László. Zene: Vukán György. Dísplet: Khell Zsolt. Jelmez: Jánoskúti Márta. Vágó: Galamb Margit. Szereplők: Jakab Csaba (idősebb Bojtár Antal), Varga Zoltán (ifjabb Bojtár Antal), Ráckevei Anna (id. Bojtár Antalné), Bodor Johanna (Zsuzsi), Bessenyei Ferenc (Váradinagyapa), Konyorcsik József (Bojtár nagyapa), Balogh József (Pista). Gyártó: Objektív Filmstúdió Vállalat.

A gyengék ereje

Nemzedéki vallomás Kósa Ferenc filmjéről

*„Múltunk mind össze van torlódva
s mint szorongó kivándorlókra,
ránk is úgy vár az új világ.”
(József Attila: Hazám)*

I gazi művész csak elhivatott ember lehet, aki József Attilával vallja, hogy „Világizása hőmérsékletem”, s a nemzeti sorskérdésekkel szembenézve a széttört konszenzus helyébe új nemzeti konszenzust képes sugallni. Kósa Ferenc filmje, *A másik ember* művészi elhivatottság és nemzeti-népi elkötelezettség ilyen krédója és egyben magának az elhivatott embernek, a kétrészes film kétszeres főhőisének apoteózisa. A lezáratlanul bennünk kavargó múlt és a szorongva várt jövő új világában csak saját múltunkba, történelmünkbe kapaszkodhatunk a nagy bizonytalanságok idején, meg kell találnunk a történelmileg kialakult nemzeti közös nevezőt ahhoz, hogy a nemzeti megmaradás, netán felemelkedés útján elindulhassunk — ezt üzeni Kósa filmje.

Én, Bojtár Antal...

A történelem a személyes életutak sokaságából fonódik össze, mindnyájan szereplői vagyunk, de egyesekben izzik, másokban csak pislákol a történelem lángja. Bojtár Antal, az apa és a fia a világizzás lángját hordozzák magukban, s ezért generációkat képviselnek, sőt a nemzeti sorsot hordozzák.

Jól megtalált hősök, nemzedékeik képviselői, akik mégsem elvont alakok, hanem bennünk élnek, közöttünk járnak vagy éppen emlékezetünkben lakoznak. Én vagyok ifjú Bojtár Antal, aki ezeket a sorokat írom, s idősebb Bojtár Antal nekem is az apám. Nem tudok és nem is akarok személyes sorsuktól elszakadni, hiszen az én nemzedékem tanúvallomása ez a film, a nálam pusztán néhány évvel idősebb Kósa Ferenc „filozófiai önletrajza”, felelősségteljes történelmi látomása.

Kósa filmje azonban nem enged bennünket sem belefeledkezni a konkrét tör-

ténések zárt világába, pedig mi tényleg szívszorongva vártuk vissza apánkat a frontról, és valóban filozófia-történelem szakosok voltunk a Bölcsészkaron, több személyes közünk a két Bojtár Antalhoz már nem is lehetne. De a film sodrása olyan erős, hogy nem hagy bennünket megállni a történelem és a politika két nagy fejezetének, 1944-nek és 1956-nak személyes közvetlenségénél, olcsó kis általánosításoknál vagy politizálgatásoknál, az „én így láttam” lapos partikularitásánál. Megmutatja a művészet igazi hatalmát, ellenállhatatlanul sodor és ragad magával tovább, a mélyebb értelmezés, a teljes világkép, a történelmünkkel való mély, emberi szembenézés felé. Üldözöttek vagyunk a saját történelmünkben, de Kósa Ferenc nem enged minket, úgy mond az üldözöttek ősi logikája szerint, a „legközelebbi erdőbe” menekülni és önmagunk elől is elrejtőzni. Szembesít bennünket a magyar sorstragédia összes kérdéseivel, az ölni és megöletni, a vesztesek és győztesek igazsága, a szocializmus és demokrácia dilemmáival, ránkényszerített ellentéteivel, amelyben nem választani kell, hanem elutasítani az egész eddigi kényszerpályát.

Ifjabb Bojtár Antal nemcsak átéli, meg is vitatja velünk ezt a körülöttünk kavargó világot, a közép-európai abszurditást, amely számunkra él, mindennapi realitás. Sorsa az egyik választ példázza, barátaié pedig a benne lakó másik emberét, akivel ő voltaképp egy személy. A film értelme, üzenete nem a csömlátásban feltáru-
ló abszolút igazság, hanem a mások megértésében rejlő sokoldalú, többértelmű igazság. Bojtár Antal sorsa annyiban is súlyosabb és sokatmondóbb azonban a többiekénél, hogy az egész történelmünk nyitott, fájó sebtét képviseli, a temetve és

temetetlen holtakat. Azt jelképezi, hogy míg nem adunk számot magunknak tiszta beszéddel a múltról, addig nem is nézhetünk szembe magunkkal igazán, mert a tükörben úgy jelenünk meg, mint nagyapjának arca: egy nagy, tragikus törés éles körvonaljaival.

Pokoljárás

Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni... Talán az is nemzedéki élmény, hogy József Attilában mondom el Kósa Ferenc filmjét. De ezt is a film tette velem, képsorai József Attila verssorait idézték fel bennem, sőt, mi több, tanulmányait Marxról, Hegelről és a másik emberről. Remélem, mások is így lesznek vele, hiszen a másik emberrel való kommunikálás, a másik ember megszólítása fő eszköze a filmben azt érzem, hogy előhívja belőlünk a magyar nemzeti kultúra közös nyelvét, a magyar klasszikus költészet színe-javát. Elkezdenek a film képsorai peregni, s ettől kezdve a költészet képi világába érkezünk, „minden emberi mű /értelme ezért zúg mibennünk/ mint a mélyhegedű.” Bennem a „vér és arany” adys világában pergett le a II. világháború magyar tragédiája, radnótis hangulatokkal, s még mielőtt a második részben felhangzott volna a filmben is a *Himnusz* és a *Szózat* sokszólamú orgonája, már 1944 sorsfordító világa is csak soraikban volt és maradt összegezhető számomra, a ”megfogyva bár, de törve nem” s a ”bújt az üldözött és felé kard nyúlt barlangjába” történelmi víziójában.

A klasszikus költészet nyelve és gondolatvilága lényegi mozzanat Kósa filmjében. Erről a *Himnusz* éleklésének egy jellegzetes mozzanata is tanúskodik 1956 októberének felidézésében, amikor a *Himnusz*t énekelve mindenki megáll a nemzetnek való tiszteletadás pillanataiban, s szünetel a harc és a konfrontáció. Így állít meg bennünket maga a film is, amikor pokoljárásra invitál, katarzist, megújulást kínálva a magyar sorstragédiák bemutatásával és a közös nemzeti múlt emlékeztet a mai napok maghasonlottságában. A klasszikus költészet és legfőbb mondandója, a haza és haladás, a nemzeti megmaradás és felemelkedés az a közös nyelv, amely minden nemzedékben a dialógus kiindulópontja lehet: nemzeti politikai kultúránk ”génjei” ezek, amelyeket mindnyájan öröklünk és hívó szavának engedelmességekünk. A kontraszt a magyarság közös sorsa és a peremberkék dáridója között a filmben persze óriási. Tombol az erőszak, az értelmetlenségig felfokozott kegyetlenkedés, a tehetetlen indulatokba és a rossz tagadások világába való belekergetés. A „lángoktól ölelt kicsiny ország” a nemzet megosztottságának és a lebíráhatatlan kül-

ső erők ránknehezédésének állandó történelmi színpada. Nincs és nem is lehet könnyű megoldás, a film nem is kínál ilyet, akkor sem, ha ezerszer is a konszenzust, a megbékélést keresi a nagy nemzeti tragédiák idején. A Himnusz énekelve nem mehetünk végig a múltunk aknamezőin vesztesek, halottak és feltámadt gyűlölködések nélkül. A konszenzust megtalálni sokkal nehezebb, de az út csak a magunkkal való történelmi szembenézésen keresztül vezet. Ám a vágóhídra terelt kis nemzetek és a kis emberek, az ölni vagy öletni logikájában beszorított emberi sorok 1944-es látomása maga is túlmutat a magyarság megmaradásának közvetlenül szorongató kérdéskörén, abban az irányban, hogy lehet-e a magyar sorsban a többi kis népekével valami közöset találni, így lesz a magyarból emberi sorstragédia, az ökölbe szorítottból kinyújtott kéz a másik ember felé.

A másik ember filozófiája

Kósa Ferenc filmje nem lehetne igazán a filmes nemzeti eposz nagy kísérlete avagy két nemzedék történelmi ihletésű balladája sem, ha nem lenne egyúttal a másik ember filozófiája is, hiszen ez Kósa válasza a történelemre: "A harcot, amelyet őseink vívtak, békévé oldja az emlékezés" József Attila-i logikája szerint. Amíg csak azt látjuk, hogy a másik ember és a másik nép velünk szemben van mint ellenség, addig ellenállhatatlanul fölülke-rekedik az ölni — vagy — öletni mentalitása, amelyet isősebb és ifjabb Bojtár Antal elutasít. Addig nem tudjuk rendezni közös dolgainkat sem, míg nem ébredünk rá, hogy a másik ember és a másik nép is bennünk van, a közös sorsban, s hogy a közös konfliktus legalább annyira összeköt, mint szétválaszt bennünket.

Kósa-évtizedek óta keresi ezt a másik embert. A lehetőségekkel terhes, eltéko-zolt hatvanas évek öröksége ez. Mi, akik az ötvenes és hatvanas évek fordulóján eszméltünk a világra, mindnyájan filozó-fusok vagyunk. Ugyanazt olvastuk, ugyanazon tépelődöttünk és a vitakoztunk egymással: Kafka és a fiatal Marx felfede-zése, az 1968-as reformok magyar megre-nyei és nyugati diákmozgalmai. Keltető, tavaszias időszak volt ez, csalóka és csodálatos a visszatérő fagyos tél előtt, amit se elfelejteni, se folytatni nem lehetett. Hegel sorai jártak a fejünkben az ember(iség) kiképződéséről saját történel-mében, a fiatal Marx antropológiája hoz-zott lázba bennünket az embernek a má-sik ember iránti szükségletéről, s Lukácsot hallgattuk, amint a marxizmus rene-szánszáról beszélt. A másik emberről szóló hosszú hallgatást most Kósa törte meg, s olyan jó volna tudni, hogy mit jelent ez a mai huszoneveseknek, hiszen végül is nekik szól ez az üzenet a tegnapi

fiatalok próbatételéről és mai keserűs-géről.

Ma is gyakran felteszem magamnak a kérdést, de ha kikerülném, mások is ne-kem szegezik: miért írtunk és miért nem írtunk filozófiát? A kor szellemi kvintesz-cenciáját, feltáruoló lényegét megragadni csak szerencsés pillanatokban lehet. De ahol a filozófus elnémul, a művész ékesen szóló lehet, mondandója mélyebbről jön és nagyobb az eszköztára, mint az érteke-ző próza. A filozófia határainak kitágítá-sa a népelet és a nemzeti múlt sókincse felé — ez Kósa filmjének mélyebb tanul-sága, amely a másik ember történelmi eseményjátékát filozófiává emeli és ne-mesíti. Arcokban és öltözetekben, mint a hallgatásukban is beszédes arcokon és megjelenésükben, hagyományaikat hordozó alakokban, a puszták népében vagy az egyetemi ifjúságban, éles összecsapá-



„Vállalhatjuk-e legszebb és legbecsületesebb naiv utópiánkat?”
(Varga Zoltán — közepén)

Kalászi György felvétele

sokban és mély hallgatásokban filozófiiai tézisek fogalmazódnak meg.

De ezek a tézisek nem a filozófusok ér-telmezésére várnak, hanem az átlagos né-zőt szólítják meg, a filozófus kortárs csak nyugtázza eredetüket, távolra kanyargó előzményeiket a másik ember buddhista belátásáig, az erőszakmentesség modern apostolaiig Gandhi és Martin Luther King személyében, s onnan tovább napja-inkig, át az új emberi viselkedésnek a ho-rizonton feltűnő kontinensség. A film leg-keményebb kérdése azonban az, hogy vállalhatjuk-e a legszebb és legbecsülete-sebb naiv utópiánkat? A Bojtár Antalok

igazsága nemes és emelkedett, de veszé-lyes is. A realitás a mindenkori győztesek igazságán alapul, akik fáradszóról új-raírták a történelmet, mint a hozzájuk ve-zető történetet. A vesztesek igazsága csak a szélben kavargó por és hamu, az orszá-gok győztesei határait csak azoknak, a népek győztesei akasztanak, s kevesen vagyunk már magyarnak megmaradva ahhoz, hogy az erőszak logikáját elutasítva, örök vesztesek legyünk. A másik emberek, ba-rátok és hitevtársak ellenérvei ezek, s az érvek és ellenérvek csatájában nagyon nehéz ítélkeznünk. Talán nem is ez a dol-gunk, de azt nem feledhetjük, hogy a Boj-tár Antalok vállalták és saját sorsukként élték meg elveiket és érveiket.

De győzhet-e a gyengék ereje? S ha győzhet, amint reméljük, még megérjük-e? Messze még ez a jövő, az egyéni életek és az emberi történelem perspektívájá-ban, így válaszol maga a film a saját nyug-talanító kérdéseire. Egy kis nép történe-tében gyakori az a dilemma, hogy az erő-szak vállalása is, elutasítása is, egyaránt eleve kudarcra van ítélve, s a cselekvés bátorosságát eltorzítja a kényszerpályák és zsákutcás megoldások előre meghatáro-zott egyirányúsága. A film mégsem az így is, úgy is kudarcának tehetetlenségét su-gallja, hanem a megmaradás eszméjét ábr-ázolja, s a vesztesek igazságának bemu-tatása maga is a gyengék erejének bizo-nyítéka. Az a legszegényebb, aki nem a kenyérét, hanem nemzeti történelmét és kultúráját veszíti el, s az az igazán erős, aki a kis népek és nemzetiségek megpró-báltatása idején is megőri önmagát. Nagy szavak ezek, de a történelmi sor-sfordulók idején nem lehet kis szavakkal beérni. Mindnyájunknak történelemből és filozófiából kell vizsgáznunk és Kósa filmje ezen a vizsgán való helytállásra ké-szít fel bennünket. Csak a szigorú törté-nelmi önvizsgálat teremthet: el a múltunkban kísértő temetetlen holtakat, le-zárulatlan problémákat, eltagadott szé-gyeneket és hozhatja felszínre a vállalha-tó történelmet, mint az új nemzeti kon-szenzus alapját.

Inkább személyes vallomás és tanúság-tevés ez az írás, mint igazi "filozófiái" és "történelmi" elemzés, de a film is erre in-spirál, személyesen szólít meg bennünket, s az értékelő számvetés ügyis csak töredé-két tudja megragadni a film gazdag esz-mevilágának. Talán azt a gondolatot hagyja velünk a legerősebben és legmé-lyebben, megint csak József Attilával szólva, hogy a szívünkben és eszünkben kavargó történelem a múltnak még és már adósa "szelíd jövővel — mai magya-rok!"

A másik nemzedék

Az ELTE bölcsészkarán beszélgetést folytattunk különböző szakos hallgatókkal Kosa Ferenc A másik ember című filmjéről. Arra voltunk kíváncsiak, hogyan érinti a film és a filmben felvetődő történelmi kérdések a mai huszonéves egyetemistákat.

Dobos Tamás: Szerintem a film szemléletmódjában van valami hiba. De igazán nem tudom megmondani, hogy hol téved. Talán abban a hasonlatban ragadhatnánk meg a legjobban, amit a könyvtárszobában hallunk, miszerint: a helyzetünk olyan, mint az indiáné: semmi lehetőségünk nincsen; vagy hagyjuk magunkat lepuffantani, vagy pedig egyébként is kimúlunk. Ezt a totális nemzethalál-víziót hamisnak érzem.

Kiss Barnabás: Én nem a történelem-szemléletét vitatnám. Alapvetően az a bajom a filmmel, hogy a rendező láthatóan semmilyen távolságot nem tart az általa előadott történettől; én pedig ezeket a jeleneteket nem tudom elfogadni mint valóságot. A stilizálás nem következetes és nem átütő. Ez a történet számomra ezért nem a magyar történelmet idézi föl, hanem valami mesterkélt mesejátékra emlékeztet. Úgy érzem, hogy a rendező megpróbált létrehozni egy stilizált történelmi közeget, de nem találta meg azt az érvényes történelmi szempontot, amelyből nézve ez a stilizáció megfelelő lehetett volna.

Sajó Sándor: Nyilvánvaló, hogy a film

valamennyire stilizált, hiszen nem dokumentumfilmről van szó. De, hogy választ lehessen adni a kérdésre, érdemes lenne megvizsgálni azokat a jeleneteket, amelyek ötvenhatról szólnak, és akkor talán kiderülne, hogy mennyiben hamis ez a kép, vagy mennyiben tér el attól, amit mi gondolunk erről az időszakról.

Gelencsér Gábor: Szerintem is az ötvenhatos jelenetek a legárukkodóbbak. A tanyasi képekben a stilizálás még nem olyan bántó. De az ötvenhatos budapesti jelenetek kiglancolt, kifényezett, szinte operettbe való stílusa már zavaró, és valamiféle tisztázatlanságról árulkodik. Mintha a rendező azért használná ezt a stilizációt, hogy ne kelljen nyíltan állást foglalnia, és az egész pacifista ideológia nem szolgálna másra, mint hogy elrejtse az állásfoglalásnak ezt a hiányát. Úgy érzem, hogy 1956-tal kapcsolatban ma Magyarországon egy műalkotás nem bírja-



„Az a kép, ami a tankönyvekben található,
mindenki számára tarthatatlan”
Kalászi György felvétele

még el a stilizációt. Látnunk kellene előtte nem-stilizált formában azt, ami valójában történt. Valahogy konszenzusra kéne jutnunk először ahhoz, hogy stilizált formában is meg lehessen fogalmazni ezt a történetet.

S. S.: Szerintem is így van. Az 1956 körüli homály és hallgatás lehetetlenné teszi, hogy ez a film, ilyen patetikus stilizációval, hitelesen megszólalhasson, és mivel 56-tal kapcsolatban nem létezik konszenzus, sőt rendkívül eltérőek a vélemények, nem lehet megtenni, hogy ennyire problematikus történelmi eseményt (mintha ez a konszenzus létezne) minden további nélkül belehelyezze egy, a magyarság tragikus sorsát hangsúlyozó történelmi koncepciót kifejtő filmbé. Azonkívül ne feledjük, hogy a stilizáció mögött létezik egy dokumentumréteg is, hiszen a Nagy Imre-beszéd dokumentum, és azaz, hogy a rendező a második rész elején kiírja az 1956-os évszámot, valamilyen történelmi hitelességhez tartania kell magát.

K. B.: Szerintem létezik ilyen össznépi konszenzus ötvenhatal kapcsolatban, amire lehetett volna alapozni egyfajta stilizációt. Nem feltétlenül szükséges a történelmi események tudományos tisztázása ehhez. A baj éppen az, hogy a film azt a lehetőséget hagyta ki, hogy erre a meglevő rejtett konszenzusra építse stilizációját.

Acsády Judit: Igen, biztos, hogy létezik egy rejtett konszenzus ötvenhatot illetően, amely ezt heroikus küzdelemnek látja és ezért szerintem részben épít is rá a rendező. Ezért is állítja párhuzamba ötvenhatot negyvennégygel; talán mert úgy véli, ez két olyan időpont, amikor lehetősége volt a magyar népnek, hogy megszabaduljon egy elnyomó hatalom terhéől. De rám egész más hatással volt a film, és az előbbi támadások igazságát nem látom be. Az első rész nekem elsősorban az emberről és a történelemről mondott el sokat. Az ötvenhatos részről pedig azt gondolom, hogy túl nagy a tétje annak, hogy a rendező kinek az oldalán foglal állást, hogy kit hogyan szólaltat meg. Azonkívül nekem ez a rész sem elsősorban politikáról és a magyar helyzetről szól, hanem a fegyveres harc dilemmáiról.

S. S.: Számomra nem volt világos, hogy honnan beszél Kosa. Filmjében benne van a hivatalos álláspont is és egy heroizáló kép is. Szóval nem egyértelmű, hogy Kosa mit gondol valójában. A filmben nincs összefüggő kép ötvenhatról. Én egyrészt nem találtam benne semmiféle újdonságot, másrészt semmiféle egyértelmű állásfoglalást.

Szóval nem arról van szó, hogy a film árnyalt, több oldalról megvilágított ké-

pet mutat, hanem, hogy szétszórt, szertelen világot épít ki.

Hermann Judit: Nem derül ki, hogy ez a harc miért folyik, és hogy jogos-e maga a harc vagy sem. Pedig szerintem ez a fő kérdés, nem az, hogy szabad-e fegyvert fogni.

A. J.: Épp erre törekedtek mindig is, hogy ne alakuljon ki bennünk valami egy séges kép ötvenhatról, hanem hogy megmaradjon ilyen szétszórtnak, vagy egyáltalán semmilyen képünk ne legyen róla. Mert hát az a kép, ami a tankönyvekben található, mindenki számára tarthatatlan. Ennyiben a film sajnos ezt a hivatalos tendenciát erősíti.

Kluge Katalin: Ezenkívül az az álláspont, amit az egyértelmű állásfoglalás helyett képvisel, nem megalapozott. Nem hiszem, hogy egy szabadságharcosnak, mondjuk 1848-ban, azt kellett volna mondani, hogy kerüljük a vérontást, és a béke a legfontosabb dolog. Ilyen esetben nem lehet figyelmen kívül hagyni a történelmi helyzeteket.

S. S.: Azért persze kérdés, hogy Kosa nem cáfolja-e meg a filmben belül is ezt az álláspontot?! Hiszen a fiút is megölik és az apját is. A filmben fölvetődik a kérdés, hogy a fegyverelutasítás, mint ideológia, követhető-e vagy sem.

K. B.: Szerintem végülis nem cáfolja meg ezt az álláspontot, és ezt az bizonyítja, hogy 1944-et ugyanolyan fajsúllyal ábrázolja, mint ötvenhatot. A két időpontot pedig azzal hozza közös nevezőre, hogy a magyarságnak ugyanolyan tragédiát kellett elszenvednie, mindkét esetben. Ezzel nem azt állítja szerintem, hogy a pacifizmus nem követhető, hanem hogy ilyen tragikus a magyar sors.

S. S.: Igen, de épp ez a párhuzam nem hiteles. Valóban a nemzeti történelem két tragikus korszakáról van szó, de én például nem fogadom el, hogy ez a kétféle tragédia ugyanannak a következménye. Az az állítás, hogy negyvennégyben is és ötvenhatban is magyarok gyilkoltak magyarokat, nekem nem sokat mond.

H. J.: Valóban, az igazi kérdés az, hogy mit tudunk kezdeni ezzel az egészszel itt és most. Annál is inkább, mert nekem az a benyomásom — már a filmszemplén is ez volt —, hogy nem véletlenül most kerülnek elő ezek a kérdések. Tényleg rettentés, hogy itt az embereknek ötven év óta állandóan helyezkedniük kell. Negyvennégy és ötvenhat különösen éles helyzeteket szültek. Valami miatt mindez most válik újra kulcskérdéssé.

G. G.: Épp ez a legnagyobb problémája a filmnek, hogy ma, 1988-ban semmi olyat, nem mond ezekről a történelmi korokról, amit ma használni lehetne. Csak általánosságokat fogalmaz meg, azokat sem túl hitelesen, de éppen azt, hogy

ezekből az állandóan visszatérő történelmi katalizmákból hogyan lehet kilábalni, homályban hagyja, mert a pacifizmus erre nekem nem válasz. A másik baj pedig az, hogy nemcsak hogy nem született jó film, de félek, hogy ezzel el is játszotta a lehetőséget, hogy ötvenhatról őszinte filmek készülhessenek, hiszen ez a film is szelepként működik. Most azt lehetne mondani, hogy ezt a témát is letudtuk, holott csak a homály sűrűsödött.

A. J.: Szerintem is baj, hogy most ez lesz a magyar filmművészet reprezentatív képe ötvenhatról, hiszen ma már nagyon sokan vannak olyanok, akiknek nincs közvetlen tapasztalatuk az eseményekről, és csak filmekből és elbeszélésekből kaphatnak róla képet.

K. B.: Engem az ötvenhatos rész ahhoz segített hozzá, hogy most már elképzelhetőbb számomra egy utcán végigcsörtető szovjet tank, és az ellene, benzines palackokkal harcoló emberek, de semmi több.

A. J.: Ez a film tulajdonképpen betölthetne egyfajta funkciót, ha dokumentumfilmek és tanulmányok sokasága szólna ezekről a történelmi korokról, hiszen a rendező szándéka szerint egy nemzedék átélt eseményeiről van szó, és arról, hogy ők ezt hogyan élték át. Tehát tekinthetnénk egy nemzedék sajátos szemzőgének is ezt a filmet. Ilyen értelemben ennek a képnek is van jogosultsága. A baj csak az, hogy más kép meg nincs. Lehet egyébként, hogy Kosa túl közel áll érzelmileg ezekhez az eseményekhez, és ezért ez a patetikus stilizáció.

K. B.: De könyörgöm, akkor ki fog érvényes dolgokat mondani erről, ha nem az, aki érzelmileg közel áll hozzá?

H. J.: Azért a film a mi nemzedékünk számára is fontos lehet, mert olyan kérdést vet föl, amellyel az életünkben mi még nem találkoztunk. És az is igaz, hogy a ma tapasztalható elkeseredettség és szorongás azokban a történelmi korokban gyökerezik, amelyeket az a bizonyos filmbéli nemzedék élt meg. Azért ez a film mégis megfogalmazza az egyén dilemmáit a történelemben.

D. T.: Számomra pedig egyértelműen nem negyvennégyről vagy ötvenhatról szólt a film, hanem nyolcvannyolcra, a levegőben lógó katalizmáról. Nagyon is valós dilemmát vet fel. A film ugyan nem segít választ adni erre a kérdésre, de legalább fölveti, és ez mindenképpen a javára írható.

A. J.: De ha nem szól ötvenhatról és negyvennégyről, akkor miért éppen ezt a két történelmi időpontot választja?

D. T.: Azért, mert ötvenhat is és negyvennégy is bennünk van. Szerves része múltunknak és ezért a jelennek is.

Lejegyezte: Kovács András Bálint

Dublőrök éjszakája címmel befejezte új filmjének forgatását Bacsó Péter. Főszereplők: Bodrogi Gyula, Udvaros Dorottya, Igó Éva, Kiss Erika. Operatőr: Andor Tamás.

— *Aki önt érti, az filmjeit is érteni fogja?*

— Nem vagyok az elvonatkoztatások embere. Elvontságok, lilaságok nem érdekelnek. Elméleteket sem gyártok. Nem hiszem, hogy korszakos filmrendező lennék a szónak abban az értelmében, hogy megeremtettem volna egy képi nyelvet, egy jelrendszert, mely csak az enyém volna, védjegy, melyről mindenkinek én jutok eszébe. Vállalom az eklekticizmus vádját, minden filmem külön eset. Nekem elég, ha a közönség ért és szeret. Az én problémáim konkrétak. Minden filmemhez meg kell találnom a megfelelő nyelvezetet. Voltaképp filmjeim ötletei is maguktól jönnek. Persze azután sokat dolgozom azért, hogy az ötletből film is legyen. Filmjeimmel hatni akarok a közönségre, azért csinálom filmeket, hogy az emberek megnézzék azokat. Nem rám kíváncsiak: önmagukat akarják látni. A zsöllye nem gondolkodószerű, ha Chaplin bennragad a forgójajtóban, azon Lukács György is csak nevet.

— *Csak?*

— Látja, itt vagyunk máris a lényegnél. Számomra a humor az a kulcs, mely oda nyit, ahová mások elméletek, önkifejezés, gyötrő unalom árán kandikálnak be, közönséggel, vagy anélkül, számukra egyre megy. Nekem a humor világnézet, filozófia, érték, információ, és sorolhatnám még a naprakész nagyképű zargon

divatszavait arról, hogy mi van a Világban, az Emberben, s mi bolygatja az Egyensúlyt. Szerintem *nevetve nem lehet hazudni.*

— *Akkor csiklandozzon meg!*

— Van a nevetésnek, a jókedvnek egy fiziológiai fajtája, mely éppúgy jelentkezik az emberen, mint a csengő szavára Pavlov kutyája száján a nyál. Ez nem humorhatás. A szórakoztatás nem bűn, szórakozni nagyszerű, de csak technika. Persze nagyon jól tudom, hogy mikor nevet, mikor komorul el a közönség. A humoros hatások gépezetét jól ismerem, s nem szégyenlem a gépezetet használni. Szeretek beülni a moziba, amikor figyelem, hogy mikor jön a nevetés, mikor vernek szaporábban a szívek. Ha egyszer valaki kifizeti a mozijegyet, joga van nevetni. De amikor humorról beszélek, nem a technikára gondolok.

— *Talán a tragikumra gondol?*

— Nagyon is komoly dolgokról lesz szó. Talán emlékszik a *Te rongyos életre*, erre a legalábbis nekem legkedvesebb filmemre, melyben volt ugyan móka és kacagás, de benne volt a kor szörnyűsége is.

— *Maradjunk akkor a tragikomikum esztétikájánál.*

— Elhíteti, mennyire megszenvedtem azért az atmoszféráért. Biztos látta a *Tegnapelőtt*-et, melyben nem volt vicc, tele volt saját életem elemeivel, megcsalatósával, büntudatával.

— *Pici optimizmussal a végén . . .*

— Jogom van optimistának lenni, bár ma már kevésbé vagyok az, mint éppen akkor, azokban az ötvenes években, hol zsarnokság volt, ott zsarnokság volt.

— *És ön nem volt zsarnok?*

— Mindenki valaki zsarnoka volt, aki részt vállalt a közéletben. Én évekig a

süllyesztőben voltam, mert megbukott az *Úttörők* című filmem.

— *Megebukott? Tudomásom szerint be sem mutatták.*

— Akkoriban, mire bemutattak egy filmet, az már annyira átalakult, hogy teljesen mindegy volt, megbukik-e vagy sem. Az még MOZI volt, ahova az emberek jártak, s nem az Üzenetre, a Rendező Világára, a Nagy Titokra voltak kíváncsiak, hanem egyszerűen élvezték a vetítést és kejeesen megborzongtak a képek fekete-fehér villódzásának láttán. szóval az *Úttörők* zártkörű vetítésen bukott meg.

— *Talán úttörőknek mutatták be előzetesen afféle tesztként?*

— Hová gond! Az úttörők be sem teheték a lábukat a nekik és a róluk készített film vetítésére. Az úttörővezetők döntöttek úgy, hogy a film bemutathatatlan.

— *Csak nem Allen Dulles sügött a forgatáson?*

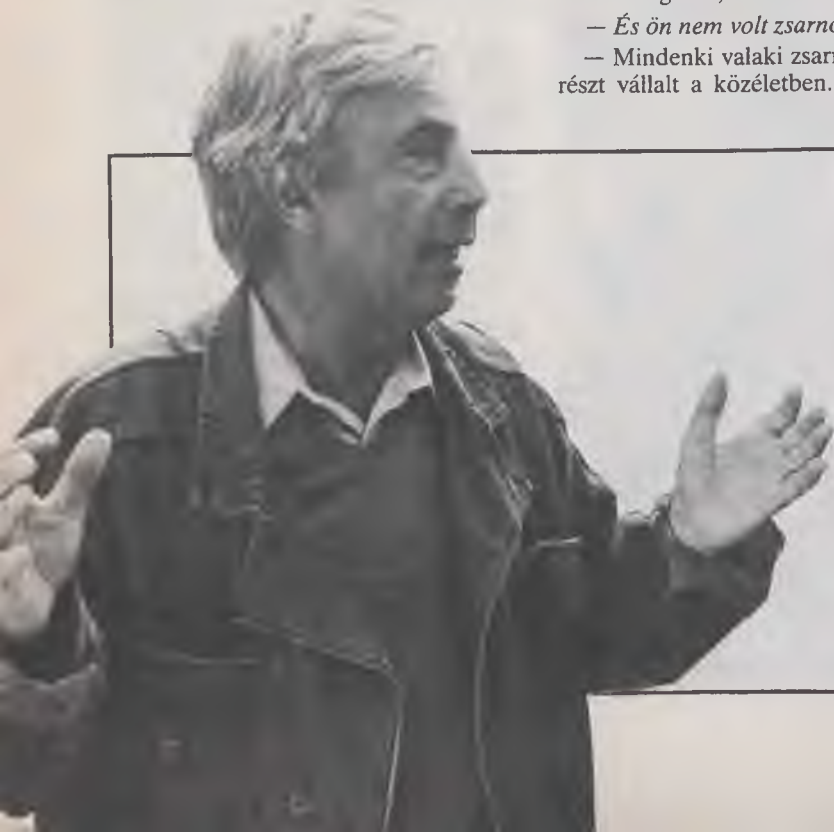
— A legőszintébb szocialista hittel eltele készítettük el a forgatókönyvet, s forgattuk le a filmet Makk Károlyal. Azt akartuk megmutatni, hogy a vásott, romlott és vad utcagyerekek miként találnak rá az úttörőélet helyes útjára, hogyan lesz belőlük úttörő, a Magyar Népköztársaság hű gyermeke, a párt rendíthetetlen kis katonája.

— *És mi volt ebben a szűzsében, ami nem tejszertelt a magasságnak?*

— Csak annyi, hogy a forgatás hevében elfeledkeztünk arról, hogy az utcagyerekeket ellenszenvesre instruáljuk. Ők csak éltek, utcagyerekeskedtek, s mint akkoriban mondani volt szokás, *objektíve* szimpatikussá váltak, míg az úttörők éppen ellenkezőleg. Fegyelmezettségük, militarizmusuk, elviselhetetlen stréberségük és rendíthetlenségük maga volt a dögunalom. Így hát ellenszenvesé váltak, hiába

A vicc keserű bája

Beszélgetés
Bacsó Péterrel



volt övék a jövő, hiába bírták a párt és a nép bizalmát.

— *A realizmus diadala?*

— Bár jólesik az utalás, mégis el kell hessegessem magamtól. Ugyanis tárgyilagosan el kell ismernem, hogy végsősoron nem a film önmagában döntötte el a sorsomat. A filmet át lehetett volna vágni, újra le lehetett volna forgatni. A filmeket akkoriban még nem tekintették olyan öntörvényű alkotásoknak, melyekből sem elvenni, de hozzájuk tenni sem szabad szemernyit.

— *Ez a felfogás kétségtelenül idegen lehetett Révai József esztétikai gyakorlatától.*

— A filmet elvitték a Belügyminisztériumba, s nyoma veszett.

— *Még mindig jobb, mintha önt és Makkot is vele vitték volna.*

— Mi csak gyalogok voltunk egy sakktablán, ahol Révai és Hont játszott. Hont Ferenc volt a főnökünk a Főiskolán, ő juttatott bennünket ahhoz a lehetőséghez, hogy az *Úttörőket* leforgassuk, de mire a film elkészült, Hont kikészült. S mint a fáraók korában a rabszolgákat, bennünket, Hont „különítményét”, vele temettek el. Meg kell mondjam, így utólag visszagondolva, nem is bánom azt a kis kényszer-szünetet. Ez volt az első immunizáló élmény, mely megmentett attól, hogy vakon elhiggyek mindent, amit akkoriban tanácsos volt azért elhinni.

— *Voltak tehát kételyei?*

— Az egészet elhittem, a részleteket nem. Semmi kivetnivalót nem látok ma sem abban, hogy a világ két nagy erő — az *imperializmus* és a *szocializmus* — küzdőterének tűnt, ahol az én helyem a szocializmus táborában volt, s innen nézve logikus volt a fegyelem, a hit és a tekintély vállalása. Révai például, akivel többször volt dolgom, lehangolódott okos volt, nem tudott nem imponálni nekem. Őlt a vetítőben, talán a filmet sem nézte, miközben áradt belőle a gúny, a szitok, a bírálat. Amit mondott, az ellen nem volt apelláta.

Emlékszem, a *Szabónét* forgattuk, melynek előkészítéseképpen kimentem a Ganz Gyárba „tanulmányozni” a munkásszonyokat. Tapasztalataimat azután hasznosította a rendező, Máriássy Félix a film forgatásán is. Révai megnézte a filmet, s éktelen haragra gerjedt a fáradt, lestrapált, robotba belefáradt munkásszonyok láttán. Naturalista hülyeségnek nevezte a látottakat, és nyomban utasított pótfelvételre és az átvágásra.

— *Mikor történt az ön comebackje?*

— Az első (mert volt egy második is, 1956 után) 1952-ben történt, amikor én lettem Kovács András helyettese a film-dramaturgián. Sokat dolgoztunk, jó közösség alakult ki, igyekeztünk elindítani egy új rendező nemzedéket.



Bodrogi Gyula

resnivalóm nem volt ezen az iskolán. Először életem során megvilágosodott előttem, hogy az a fajta ideologikum és politikum, mely 1953-ra a maga barokkos pompájában teljesen kifejlődött, nemcsak velejéig hazug, hanem ráadásul bárgyú és értelmetlen is.

— *Iskolatársai is hasonló álláspontra jutottak?*

— Nem, dehogy. De az ő esetükben azt is számításba kell venni, hogy egzisztenciájuk, jövőjük függött attól, hogy mindent elhiggyenek és mindent betanuljanak, mivel funkcionáriusok voltak, akik ha eltertek a vonaltól, mehettek volna vissza földet túrni, követ törni vagy dolgozni a gyárba. Érdekük volt tehát, hogy higgyenek. Nekem meg állandó problémám volt, firkáltam vagy csak bámultam a plafont.

— *Mi volt ebben a humoros?*

— *Újabb repedések?*

— 1953-ban a Karolina úti pártiskolára kerültem. Mindjárt nem tudtam megemészteni, hogy az iskola igazgatóhelyetese — ma kitűnő történész — alig köszönt nekem az udvaron, pedig néhány éve együtt dolgoztunk az *Ifjúságnál*, a MADISZ lapjánál. Bár kétségtelenül olyan figura voltam azon az iskolán, aki irritálta a környezetét. A tananyag elképesztően együgyű volt, az előadók gépies monotoníával fújták a brosúrákról összeollózott szöveget. Nekem semmi ke-

— Nézze, éppen azt akarom megvilágítani magának, hogy én valahogyan alkalmatlanul képtelen vagyok valamit *csak* komikusan vagy *csak* tragikusan felfogni. Ha valamiben *lázadó és radikális* vagyok, akkor ez az a sajátos kettős látásmód, mely nagyon sokakat idegesít és bosszant. Az emberek skatulyákban élnek és skatulyák szerint ítélnék. A ronda, sztálinista 50-es évek e sematikus látásmód szerint bűnökkel, vétkekkel, vérrel és verítékekkel terhesek, ahol egy magát valamire tartó embernek bűnhődni, szenvedni, vezekelni illik.

— *Szó ami szó, erre tényleg van elég alapja mindenkinek, aki akkor felnőttként élt.*

— Ám e logika szerint a Szép, a Jó, az Igaz (több érték hirtelen nem jut eszembe) elleni árusítás, ha emlékezni merünk arra, hogy ebben a korban voltunk fiatalok, ekkor szerettünk, hittünk a jövőben, a jóban. Ma mintha mindent csak a főnájáról látnánk, míg akkor a színéről való látás volt a kívánatos. De én átéltem már akkor is mindkettőt, s ezt a kettősséget, a lét pokolba vezető mélységének és mennybe emelő magasságának egymástól elválaszthatatlan, sírásra, nevetésre egyaránt ingerlő két oldalának az egységét kívánom azokban a filmekben vissza-

adni, melyeket azaz vádolnak, hogy *elviccelem* bennük a történelmet. A tragikus filmek tragikuma egy idő után elporlik, legfeljebb szánakozást élünk át, mit sem értve meg az egykori rendezői szándékokból. Ezzel szemben a vígjátékok örökké élve maradnak: gondoljon Chaplinre, Lubitschra, de gondoljon Latabárnak 50-es évekbeli alakításaira. Azok ma már éppúgy a nemzeti kultúra részei, mint az Ember tragédiája.

— *Őn is aláírta . . . ?*

— Igen, persze, én is aláírtam a Memorandumot, melyben a ma magyar értelmiség vezető szereplői azt követelték a kulturális kormánytól, hogy Madách művét bemutassák a Nemzeti Színházban.

— *Őn is visszavonta?*

— Igen, persze, én is visszavontam, pontosabban én is ott voltam abban a csoportban, ahol szóban közölték velünk a kívánalmat, hogy nekünk vissza kell vonnunk az aláírásunkat, de valójában sosem vontam vissza az aláírásomat.

— *Hát igen, a kettősség úgy látszik nem*

Kaszás Attila,
Bodrogi Gyula, Méhes László



annyira az ön sajátja, mint inkább a koré, melyben élt.

— Még a pártiskolára való bevonulásom alatt történt, hogy az 1953-as választások előkészítéseként kiküldtek Győr-Sopron megyébe választási agitátorként. Nem panaszkodhattam a fogadtatásra. Maga a megyei párttitkár instruált, megrendelt tőlem egy választási propaganda-verset. A verset gyorsan megírtam, ugyanis akkoriban költőnek is számítottam. Nyolc soros strófákban zengtem meg épülő-szépülő világunk sikereit, egy éktelen hosszú vers sikeredett. A győri színház színészei elátkoztak, mivel nekik be kellett tanulniuk a verset, s a megye különböző helységeibe kiszállva, a választási gyűlések tagjai előtt el kellett kívülről mondaniuk sok-sok alkalommal. Mivel a verset repülőgépről röpcédulákra nyomva szétszórták az egész megye fölött, szövege meglehetősen ismert volt, nem hagyhattak ki belőle semmit.

Üvegházban éltem addig, ez hamar kiderült. A választási gyűlésekről szabályosan elkergettek a választók, hallani sem akartak többet az épülő-szépülő új világról, akkora volt bennük az elkeseredés. Egyszer éppen a megye első képviselőjével, Hegedűs Andrással iszkoltam el a választók előtt, akik persze utóbb 99,99 százalékos arányban megválasztották jelöltjüknek.

— *Errefelé csorogtak A tanú forrásai is, nem?*

— A *tanú* nagyon sokféle forrásból eredt. A narancsfarmot azonban tényleg ekkor és ebben a megyében láttam.

— *Nem félt attól, hogy összetörik az üvegház?*

— Az 1953-as kormányprogram megbolygatta a pártiskolát. Élesen szembeállította egymással a dogmatikusokat és reformpártiakat. Számomra nem volt kétséges, hogy hova állok. Bűn nélküli szocializmust akartam.

— *Hol van a bűn, az emberekben vagy a viszonyokban?*

— Sosem késő félreállni.

— *Nekem úgy tetszik, hogy ön viszont sosem állt félre, mindig a cselekvést választotta, amikor csak esélye volt rá a passzivitással szemben.*

— Én nem mitizálom a cselekvést. Alapvetően nem hiszem, hogy más lennék, mint kedvenc hősőm, Pelikán, aki ideológiailag nem olyan képzett, hogy folyékonyan tudjon hazudni.

— *Dehát a filmcsinálás cselekvés, nem?*

— Nekem szenvedély, mámor, kábító szer. Szerencsém volt, hogy abbahagytam a filmírást, a dramaturgiai munkát. Hozzáteszem még, hogy én csapatember vagyok. Évek, évtizedek óta ugyanazokkal az emberekkel dolgozom, ez olyan,

mintha ugyanazon a hajón, ugyanazzal a legénységgel mindig más földrész fölfe-
dezésére indulnánk el. Az én izgalmam
átragad a többiekre, s az övék rám.

— *Kolumbusszal is megesett, hogy In-
diába indult, s Amerika lett belőle.*

— Nem kell minden filmnek remekmű-
nek lenni.

— *Na és A tanú?*

— Amikor *A tanút* megírtam, odaad-
tam Újhelyi Szilárdnak, az akkori főigaz-
gátónak, aki elolvasta, és azt mondta,
hogy neki nagyon tetszik, de az egy lehe-
tetlen vállalkozás, feledjem el. Pár film
volt mögöttem, köztük a *Nyár a he-
gyen*, mely első volt az ötvenes évekkel le-
számoló filmek sorában. Nem tegnap
kezdtém tehát. Váratlanul segítség érke-
zett azonban Rényi Péter személyében,
aki elolvasta a forgatókönyvet, nagyon
tetszett neki, s segítségével nyomán lehetővé
vált a forgatás. Többször leállították a
forgatást, átfírtuk a könyvet. Végül az el-
készült filmet átvágatták, jeleneteket ki-
dobattak velem, másokat betettek, így
azután elkészült *A tanú*, ahogyan ma lát-
ható.

— *Van talán egy másik Tanú is?*

— Nekem megvan az eredeti, ahogyan
én szerettem volna látni. Az csak az
enyém.

— *Ki a film nyilvánosságra jutott ver-
ziójának alkotótársa ön mellett?*

— Nem titok, hogy *A tanú* elkészítésé-
nek és engedélyezésének évtizednyi ko-
rában Aczél György volt a magyar kul-
túrpolitika vezető személyisége. Ő sze-
mélyében a film támogatója volt, de mint
politikus, nyilván foglya volt a viszonyok-
nak, melyek akkortájt meglehetősen elle-
ne voltak annak a szellemiségnek és attí-
tűdnek, melyet *A tanú* képviselt. *A tanú*
bemutatásának története „lopakodó re-
formunk” története is egyben. Arra már
nem volt ereje a szektás politikának, hogy
A tanút nyom nélkül eltüntesse.

— *Mint egykor az Úttörők.*

— Azt a filmet nem sajnálom, szemben
A tanúval, melyért nagy kár lett volna.
Eleinte csemegeként, különleges juta-
lomként játszották a filmet válogatott
pártmunkásoknak, pikáns íznek szánták
a száraz dogmatikus eszme-futtatásokba
beféradt értekezletek részvevőinek mu-
lattatására. Aztán a film kópiája már-már
rongyosra kopott, mikor először a Bá-
nyász moziban „életmű-sorozatomban” ré-
szeként, később a Tinódi moziban, min-
den reklám és hivatalos hírverés nélkül
nyilvánosan is elkezdték játszani. A film
egy szerencsés véletlen folytán kijutott
Cannes-ba is, mivel Aczélnek nem volt
kifogása a nemzetközi kijutás ellen. *A ta-
nú* története valójában külön film tárgya
lehetne. Ma már azt a filmet a világon



Udvaros Dorottya, Bodrogi Gyula
Kende Tamás felvételei

mindenütt játsszák, mindenütt értik és
kedvelik.

— *Túljutott-e az emberiség A Tanú vi-
lágán?*

— Mi mindenképpen. De vakság volna
nem látni, hogy a zsarnokság, a rettenet,
az értelmetlen pusztítás és gyilkolás, a
borzalmakat megszépíteni és letagadni
vágyó hazugság közel s távol virul a világ-
ban. Új filmemben egy képzeletbeli or-
szág diktátorának halálát követően a dik-
tátor dublórei ellen folytatott hajtóvadá-
szatot mutatomban be. A hatalom örököse a
diktátor felesége, akinek nincs szüksége a
kínos kulisszatitkok tudóira. Titánia, ez a
kitalált ország neve, elpusztítja tanúit, s
ezért azoknak kell e lidérces országról be-
szélniük, akik még élnek és látnak.

— *Tulajdonképpen hol található ez a
Titánia, bennünk vagy kívülünk?*

— Bár a film alapján senkinek sem le-

het kétsége Titánia tér- és idő-koordiná-
táiról, a titániai világ konstansai sajnos
messze túlmutatnak azon a kéttucatmilli-
ónyi szerencsétlenül, akik megszállott
zsarnokok lélek- és testtipró hatalmát
kénytelenek nap mint nap elszenvedni. A
zsarnokság mindig ugrani kész, azonnal
kivirul, mihelyt az emberek menekülni
kezdenek önnön szabadságuk elől, s félni
kezdenek. Ha Titánia bennünk van, ak-
kor azok az erők is bennünk vannak, me-
lyek segítségével e szörnyeteget megza-
bolázhatjuk, iszonyatát komikumba olt-
va józan ésszel analizálhatjuk. A zsarnok
mindig halálkomoly, s ha minden ellensé-
gét is képes kiirtani, az egész társadalmat
képes rabigába hajtani, minden gondola-
tot képes száműzni, egyvalamire nem ké-
pes: hogy *komolyan vegyűk*. Ránézünk,
és nevetnékünk támad. Bár őt a nevet-
ségesség (sajnos) fizikai létében el nem
pusztítja, a bennünk élő zsarnokot bizo-
nyosan megöli. Aki magán tud nevetni,
abból zsarnok már nem lehet.

CSEPELI GYÖRGY

filmformát talált ki hozzá, ami ezt a történetet is rejtett módon a metafora szintjére emeli.

De éppen ez a metaforikusság tette lehetetlenné, hogy ez a filmforma műfajja szilárduljon, hiszen csupán egy történet megfogalmazására jött létre: hogyan határozza el Wim Wenders, hogy gyökeretlenségével nem Amerikában fog gyökeret verni. Új tájat kellett hát keresni, és ez lett Tokió. A *Tokyo-Ga* bátortalan próbálkozás arra, hogy otthontalanság érzését Wenders egy olyan kultúra nyelvén fogalmazza újra, amely szemben az amerikaival, ősrégi és még mindig erős tradíciókkal rendelkezik, és amelyen egyszer már a kultúrávesztés és az elotthontalanság élményét Ozu ki tudta fejezni. Wenders azért mégsem érezte magát annyira talajtalanak, hogy még Japánban is otthon érezze magát. Finom érzéke megóvta attól, hogy japán-európai filmet készítsen amerikai-európai filmjei mintájára. Létrejött tehát egy dokumentumfilm, egy személyes vallomás, melyben megpróbált olyan képeket készíteni Tokióról, amelyek felidézheték Ozu filmjeinek hangulatát, látásmódját, és Ozu régi munkatársaival beszélgetett a nagy japán rendezőről. Mégis, az Ozu-filmekből áradó csendes szomorúságot Wenders modorosán, szenvelgő, verbalizált nosztalgiával tudja csak helyettesíteni: ez már végképp nem az ő világa. Következik a hazatérés, a nagy otthonra találás, *Az ég Berlin felett* vagy a francia-angol címváltozatban: *A vágy szárnyai*.

Érdekes ez a két címváltozat. Mind a kettő utal a film egy-egy fontos mozzanataira, de mindegyik másra. Más-más érzékenységet érintenek: a német cím az otthoni idézi föl bizonyos nosztalgiával, a francia egy elvont szentimentális lelkiállapotot. A kettőt „összeolvasva” pontos képet kapunk Wenders „hazatalalásának” lényegéről. Az otthon nem valóságos hely, és nem valóságos otthon, szentimentális ábránd csupán, az érzelmi személyi kivetülése, az idegenség megfogalmazásának új formája. Mert bármily nagy szeretettel ábrázolja is Wenders Berlint és a berlinieket, bármily nagy részvétellel viseltessen is napi gondjaikkal szemben, ez csak egy kívülről angyal szeretete és részvéte, aki pusztán saját szerelmének és vágyakozásának tárgyát keresi ebben a városban, és találja meg végül a francia légtornásznőben. Az otthonosság nem a városban van, hanem az angyal vágyaiban, és ez vetül rá a helyre. Wenders nem *visszatér* Berlinbe, ahogy Fellini az *Amarcord*-ban visszatért Riminibe, hogy bemutassa szülőföldjét és minden egyes alakját külön-külön, ugyanazzal a szeretettel. Wenders *meg-*

A Wenders-sztori folytatása

Az ég Berlin felett

Texas, Tokió, Berlin: három filmcímbe foglalt világrész. Az utazó hazatér. Vissza abba a világba, amelyet nem kell felfedeznie, mert a sajátja, nem kell megküzdenie vele, mert az nem akarja kitaszítani, sem megváltoztatni, nem kell megértéséért küszködni, mert az ő nyelvét beszéli. Abba a világba, ahová vissza kell térni, melyet nem lehet igazán elhagyni, és amelyet szeretni kell, nem azért, mert szép, gazdag, dinamikus, érdekes, egzotikus, fiatal, nagymúltú és bölcs, hanem azért, mert szükség van arra, hogy az ember megtérjen otthonába, kiváltképp, ha szenved az otthontalanságtól, és tudja, hogy van hely, ahol várnak rá.

Wenders otthontalansága mindig is szenvelgő volt egy kicsit, és így hazatalalása is az.

Idegensége végiggondolt és választott idegenség, amely nem egy megszenvedett személyes sorsból, hanem az európai kultúra személyessé hangolt válságának tudatából indul ki, és amely csak akkor kapott markáns formát, amikor Wenders megtalálta az általános világfájdalomnak személyes életéből általánosítható kulturális metaforáját, a filmkészítést. Korai filmjeiben az idegenség még általános rossz hangulat, egzisztencialista életuntóság, esztétikailag tekintve: modor. Stílus-sá akkor kezdett válni, amikor az elvágyódás általános érzését az elvágyódás és a vágy tárgya közötti feszültség konfliktusa váltotta fel, amely a filmkészítés konkrét helyzeteiben fogalmazódott meg.

Amerika kulturális dinamizmusa és életereje, mely Wenders szorongásának legfőbb tényezője és vágyakozásának tárgya volt, saját művészi ízlésével és gondolkodásmódjával került összeütközésbe. Így lett a filmkészítés metaforája az

egész huszadik századi európai művészet válságának kifejezője.

A filmkészítés mint téma, Wenders számára azonban nemcsak elszemélytelenítő kulturális metafora, hanem éppen a személyesség hangsúlyozásának a módja. Bármilyen témát vett is Wenders az utóbbi időben kézbe, mindenből ugyanaz a szituáció formálódott ki: egy gyökeretlen, helyét nem találó és ezért impotenssé vált figura szenvedése. Ez az impotencia egyfajta parttalan szabadsággá, a világ fölött való lebegésként jelenik meg. Wenders konfliktusainak nincs semmi küzdelem-jellege. Hősei nemhogy mással, de önmagukkal sem küzdenek, történeteik pusztán a saját szabadságukkal szembeni meghasonlottságot ábrázolják. Filmjei műfajukban a melodráma-hoz állnak a legközelebb. „A melodrámaiban az örömeért, boldogságért harcolnak, magával a vágy tárgyával is meg kell harcolnia a szerelemért. . . . A melodrámaiban egymással állnak szemben a szeretők . . .” — írja Király Jenő. Wenders hőseit nem szabadságtól fosztották meg, hanem szabadságuk fosztja meg őket attól, hogy vágyaikat elérhessék. Csak saját tehetetlenségük ellen harcolhatnának, ám ezt a tehetetlenséget nem konkrét, lélektani korlátok okozzák, melyek legyőzhetőek volnának. Wenders hősei az üres, lebegészerű szabadságtól való megszabadulásra vágnak. Egy külső korlátot keresnek melybe megkapaszkodhatnának. Wenders melodramái alapállása akkor vált igazán láthatóvá, amikor elhagyta a történetből a személyességet elrejtő kulturális metaforát, a művészetet és a filmkészítést, és visszatért a melodráma hagyományos témájához, a szerelemhez. *A Paris, Texas* már szinte túlcserdül az érzelmességétől, és csak az menti meg a giccsben való elmerüléstől, hogy Wenders olyan



„A Zóna-szabadság: az otthontalanságba való bezártság” (Bruno Ganz és Solveig Dommartin)

kereste Berlint, egy várost, amely legjobban kifejezi érzéseit, jelen esetben az otthontalanság vágyát.

Mint minden Wenders-filmben, ebben is az a legszebb, ami egyben a legirritálóbb is: az érzelmi önkény, a szentimentalizmus tudatos vállalása. Ez itt már a történet meseszerűségében is megfogható: Berlin felett angyalok röpködnek, az egyikük vágyakozni kezd az emberi lét után: beleszeret egy légtornásznőbe, emberré változik, és szerelmével boldogan egymásra talál.

Az angyalok nem látnak színeket. A film akkor vált át színesbe, amikor a főhős leszáll azok közé, akikre korábban elhagyatott magányukban vigyázott. A színek és a fekete-fehér váltakoztatásáról

először a *Stalker* jut eszünkbe. Tarkovszkijnál akkor vált színesbe a film, amikor a hétköznapi nyomorult világából hőseink átmennek a Zóna szabad világába. Wendersnél akkor lesz színes a film, amikor az angyal emberré változik, és megkezdí korlátozott földi pályafutását. Mennyire szenvedhet a szabadságtól az a lény, aki még ezt a nyomorult világot is — mert Wenders Berlinje csak egy árnyalattal világosabb hely, mint a Tarkovszkij ábrázolta külvilág — színesnek látja a függetlenség unalmához képest! Mintha a Zóna menekülne ki a *Stalker* koszlott kocsmájába, mert elege volt az isteni önkény nemtörődömségéből: az isteni szabadság szürkességében nyüglődő lények fényűző nyomorából.

Igaz, Wenders mindig is szenvedett től a szabadságtól, erről szólnak filmjei. Függetlensége ezért mindig menekülés és keresés egyszerre, vágyakozás egy olyan

hely és helyzet után, amely ennek az otthontalanságnak nyújt otthont.

Berlin, egy nemlétező város szimfóniája

Az otthon neve: Berlin. Berlin felett egy ég van. Csak Berlin nem létezik többé. A film mégis ott játszódik: a fal városában. Berlin nemcsak azért nem létezik, mert államhatár választja el a település egyik felét a másiktól, hanem azért sem, mert a kelet-berliniek számára Nyugat-Berlin valóban nem létezik. Ám városukat mégsem tekinthetik kerek egésznek, hiszen „... valami van itt az úttest alatt, ami nincs, helyesebben úgy kell tekintenünk, mintha nem lenne, s csupán a régi várossal való emlékeinkben szabad élnie, holott a város egészének érveréséhez ma is hozzátartozik, tehát mégis létezik, de csupán az odaátiaknak, akik azonban

nem szállhatnak ki az örökkel őrzött és befalazott állomásokon, már csak azért sem, mert egy szellemvasútnak nincsen állomása, és így ők legalább annyira nem léteznek nekünk, mint mi nekik.” (Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, 305.) A nyugat-berliniek viszont megint csak nem hagyományos városban élnek, hanem egy betonerosztvánnyal körülfalazt Zónában. Mert Berlin: Zóna. Amerikai, angol, francia, szovjet zóna. Nyugat-Berlin pedig: a *Stalker* fegyverrel őrzött, tiltott Zónája. Elzárt hely, a szabadság és az álmok tiltott kis szigete. Nem része a világnak: a vágyak birodalma, öngyilkosjelölt stalkerek utcája. A vágy szárnyai nem a koszos utcák, a sáros házhelyek, a szomorú, elhagyott emberek, a fényűző BMW-szalonnak vagy a hatalmas könyvtár fölött suhognak, hanem egy zóna fölött, mely a világban elzárt szabadság, függetlenség, az otthontalanság otthona. Valójában Wendersnél is a Zóna-lét változtatja színésszé a világot, akár csak Tarkovszkijnál. Wenders anyyala nem egyszerűen a világba tér meg, hanem a Zónába. Nem az

„Nem része a világnak: a vágyak birodalma, öngyilkosjelölt stalkerek utcája”
(Solveig Dommartin és Peter Falk)

anyag-lét testetlen szabadsága a vágy szigete, hanem Nyugat-Berlin valóságos világon kívülsége.

Wenders Berlinben nem a „gyökereket” keresi, hanem egy helyet, ahol gyökértelensége, szabad lebegése formát kaphat. Már a texasi Paris is olyan hely szimbóluma volt, amely egyszerre jelenti Európát és Amerikát, a kettőt együtt. De erre a lényegében szójátékra — jóllehet létezik Texasban Paris nevű város — nem lehetett formát építeni, hiszen a texasiak számára nyilván nem életbevágó az a tény, hogy városuk neve Európára utal. Berlin viszont az a hely, ahol az ember úgy érezheti magát otthon, hogy közben nincs sehol. Berlin a hazátlanság egzisztenciális státuszát jelenti, úgy is mint a polgári világ eszmehármasságának — szabadság, egyenlőség, testvériség — nyílt tagadása: a testvérek hivatalosan ellenségek, az egyenlőnek születettek más-más törvények érvényesek; aki szabad, az be van zárva. Ennek a helynek nem volna szabad Európában léteznie, de csak itt jöhetett létre. Az európai kultúra csődjének, a szabadság ürességének, az állandósult otthontalanságnak megtestesülése ez a hely.

Nyugat-Berlin betonzárlójelek közé

tett emléke egy kulturális központnak, ami Berlin volt Közép-Európa számára, Bécsét követően a húszas években. Ezek a kulturális gyökerek ma a levegőben lógnak, hiszen ennek a kultúrának a színhelyei jórészt a Zónán kívül esnek, arra a részre, amely „... számomra sokkal inkább a jóvátehetetlen pusztulás sajátos emlékművének volt tekinthető, mint valódi, élő városnak...” (Nádas, 328.) Wenders megpróbálja feléleszteni Berlin kulturális emlékezetét. Ahogy Ozuról szóló japán dokumentumfilmjében, itt is a mai város életében próbálja meg felfedezni azt a hangulatot, azt az életérzést, ami emlékezetet az egykori Berlin szellemére. Nem magukat a tárgyi emlékeket kutatja. Sőt, a kiindulópont épp az, hogy maguk ezek a tárgyi emlékek sincsenek már meg. A hely szellemét próbálja meg mai motívumokból újraéleszteni. Az embereket figyeli, azt, hogyan viselkednek otthon, hogyan járnak az utcán, utaznak a metróban, mit gondolnak magukban, hogyan kommunikálnak egymással. Nem tárgyi, hanem szellemi dokumentumot készít — miközben bejárjuk vele Nyugat-Berlin jellegzetes helyeit —, emberi dokumentumot, amely nem a sokféleséget, az élet kusza, dinamikus kaotikusságát,



és lüktetését tükrözi, mint tette ezt Ruttman filmje, éppen hatvan évvel ezelőtt, amikor Berlin Európa egyik központja volt, hanem az elhagyatottság szomorúságát, a pusztulás sivárságát, a hiány melankóliáját, amelyet ez a Zóna-város áraszt magából. Wenders kulturális emlékezete azt a hangulatot keresi, amelyet ez a város szimbolikusan kifejez ma Európában, és amely ugyanakkor felidézi a hatvan év előtti dinamikus, élettől duzzadó metropolist is, és annak a maihoz hasonlóan dekadens és morbid kultúráját, mint hiányt. Ez a film sokkal inkább a hiány és a keresés filmje, mint a rátalálásé. Valamilyen módon minden figuráját egyfajta hiány jellemez. Az angyalokat az emberi élet hiánya, az embereket a társ hiánya. Homéroszt, az öregembert, a régi városé, Peter Falkot gyökereié. Mindenki keres valamit ebben a városban, ahol valaha volt valami.

Talán a város kulturális emlékezete az egyik oka annak, hogy a hetvenes évek végén, amikor a művészet és a divat újra ráhangolódott a húszas-harmincas évek szellemére, a Zóna újra avantgard centrum lett. A világ minden tájáról fokozatosan odavonzotta az új kezdeményezéseket, és a nyolcvanas évekre Nyugat-

Berlin lett a punkok, bohémek, baloldali értelmiségiek, művészek, félművészek és a homoszexuálisok európai találkozóhelye. A szabadság és szabadosság kultúrája az egyre konzervatívabbá váló Európában ebbe a világból kiszakított bezárt-szabad, megszállt-független városba vonult el Párizsból és Amszterdamból. A szabadság mint életmód a nyolcvanas években úgy látszik, csak mint Zóna-élmény élhető meg, mint végső soron korlátozottság és részlegesség. A Zóna-szabadság: az otthonatlanságba való bezárt-ság. Tarkovszkijnál mondja a Stalker: „En mindenütt börtönben vagyok.” És: „Nekem mindenem a Zónában van.” A Zóna: a szabadság börtöne.

Wenders filmje ennek a világból kivett szabadságnak a morbid ironikus élményét árasztja. Képi világa ennek feszültségét hordozza. Ha a kameramozgások — a széles svenkek és a gyors kocszások, a hirtelen fel- és leszállások, a falon való áttűnéses keresztülhatolás — végtelen szabadságot és könnyűséget éreztetnek, a szintelenség, a szürkeség ezt a felszabadultságot ellenpontozza. Az angyalok, akik mindent látnak, mindent hallanak, mindenütt ott vannak, épp ezek a lények látják reménytelenül szürkének a világot, mert nekik jutott az a feladat, hogy a látszat minden tarkaságán túl a szomorúságot, a gondot, a magányt és a reménytelenséget vegyék észre az emberek között. A nyolcvanas évek filmművészetében nem Wim Wenders az egyetlen, aki úgy gondolja, hogy a színek csak megzavarják a tisztánlátást.

Az angyalok mindenhová eljutnak, mindent hallanak és feljegyeznek, de őket senki nem láthatja és nem hallhatja — kivéve a gyerekeket. Meghallgatják az emberek belső monológjait, de nem tudnak beszélgetni velük, mindenhová elkísérhetik őket, de nem tudják őket visszatartani az öngyilkosságtól. Nem éreznek sem örömet, sem fájdalmat, s ezért csak regisztrálni tudják, mi folyik a világban, segíteni rajta nem tudnak. Ezek az érett férfi-és asszonyi korban lévő, szürke felöltös, átlagos, inkább szegényes külsejű férfiak és nők minden tudásuk ellenére bizonyos értelemben gyermeki állapotban élnek. Ahogy a gyerekek is inkább megfigyelői és szinte sohasem cselekvő részesei a világak, úgy ezek az angyalok is függetlenségük és szabadságuk felelőtlenségével röpködnek Berlin felett akkor is, ha láthatóan felelősségteljes feladatuk az emberek szemmelkövetése. Kívülállásuk lehetővé teszi számukra, hogy annak tekintsék a dolgokat, amik, hogy elvonatkoztatassanak a pillanatnyi értékek rárakodásaitól, ezért is látnak mindent szürkének.

„Amikor a gyermek gyermek volt . . .” — kezdődik a vissza-visszatérő narrátorszöveg. A gyermek nem tudja, hogy előbb-utóbb választania kell. A szabadság negyvenen túli gyermekei közül az egyik úgy ítéli, hogy most jött el ennek az ideje.

Wenders filmje itt ölti fel megszokott melodramatikus arculatát. A földre szállás önkényes, ki nem kényszerített gesztusának csak úgy lehet tétet adni, ha konfliktussá változik. Ha kétes a boldog egymásratalálás. Ez a konfliktus azonban ugyanolyan önkényes, mint a választás maga. A lányért nem külső akadályokat kell legyőzni: minden azon múlik, elég érzékeny-e a lány ahhoz, hogy felismerjen egy sosem látott férfit, akinek a létezéséről nem külső érzékei, hanem belső vágyai adtak hírt. Elég mély-e magánya ahhoz, hogy összetalálkozzon azzal, aki érte földre szállt. A vágyteljesülésnek a Zónában — a *Stalker* mondja ki — a teljes magáramaradtság és reményvesztettség a feltétele.

Az egymásratalálásnak reális valószínűtlenségét és a film melodramatikus céljából adódó szükségszerűségét — igazi drámai konfliktus nem lévén — Wenders úgy békíti ki, hogy megteremtí az a valószerűtlen valóságnak a terét: egy sajátságos new-wave bárt. (*A Párizs, Texasban* a melodramai találkozás helye ugyancsak egy ennek lélektanát kifejező, Wenders által kreált peep-show bár volt.) Akár létezik ez a lokál — melynek pedig terme lepusztult és sivár, a másik pedig nagypolgári eleganciával gazdagon berendezett — akár nem, az, ahogy a filmben megjelenik, kétségtelenül hordozza ennek a találkozásnak az atmoszféráját. A szereplők sivár, reménytelen magánya, vágyaik belső tüze, harmóniára törekvése és e kettő feloldhatatlan konfliktusa itt, ebben a new-wave-bárban, épp ebben a városban egyszerre élővé válik.

Wim Wenders megérzi a helyek szellemét. Portugália nyugati csücske, Point d'Amour; San Francisco; Paris, Texas; Tokió; Berlin — önmagukban hordozzák Wenders történeteit, melyek nem is képzelhetők el másutt. Wenders mindenütt meg tudja ragadni az otthon utáni vágy konkrét formáját. Tehetsége: a lényegtetés gyökértelensége.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

Az ég Berlin felett (*Der Himmel über Berlin*) — NSZK, 1987. Rendezte: Wim Wenders. Írta: Peter Handke és Wim Wenders. Kép: Henri Alekan. Zene: Jürgen Kniper. Szereplők: Bruno Ganz, Peter Falk, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois. Gyártó: Argas Film — Road Movies (Berlin).

Ruttmann Berlinje

Dokumentumok

A nyugatnémet filmhéten mutatták be Wim Wenders filmjét, *Az ég Berlin feletet*. Ehhez kapcsolódik az alábbi dokumentumösszeállítás, amely Walter Ruttmann híres, 1927-ben forgatott filmjéről, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniájáról* szól.

Ruttmann eredetileg festőnek készült, majd a húszas években rövidfilmeket kezdett forgatni. Legismertebb filmje, amely máig is az avantgarde egyik legkiemelkedőbb alkotása, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*. Ezt követően Walter Ruttmann — egy rövid franciaországi és Szovjetunióbeli utazás után — a nemzeti-szocializmust propagáló filmeket forgatott, s együtt dolgozott Leni Riefenstahlal is, bár erről az UFA kétes híré sztárja és a filmtörténetek is ellentmondóan nyilatkoznak. Ruttmann tevékenysége, a filmnyelvet megújító kísérletei Viking Eggeling, Oskar Fischinger és Man Ray ma már klasszikus munkáival állíthatók egy sorba.

1. Az egész filmben következetesen érvényesül a zene és a ritmus elsődlegessége, miután a film maga nem más, mint az idő ritmikus megszervezése optikai eszközökkel.

2. Következésképpen kerüljük a lefilmezett színház filmstílusát.

3. Kerüljük a megrendezett, beállított jeleneteket. Az emberek mozgását, de egyáltalán magukat az embereket is „elkapott” képekkel vesszük filmre. A szereplők játékanak mesterkéletlensége csak úgy érhető el, ha nem is sejtik, hogy kamera előtt állnak.

„A történések önmagukért beszélnek”
— Kockák Ruttmann Berlin, egy nagyváros szimfóniája című filmjéből

4. A történések önmagukért beszélnek, ami szükségtelenné teszi a feliratkozást.

(Walter Ruttmann a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* alapelveiről)

„A vágás során derült ki, mennyire nehéz a film szimfonikus szerkezetét láthatóvá



tenni, ami pedig a legfőbb szándékom volt. Gyakran a legsikerültebb felvételek ezek áldozatul, már csak azért is, mert nem valamiféle festői képeskönyvet akartunk csinálni, hanem olyasmit, ami egy bonyolult gép szerkezetére emlékeztet, melynek működése során a legpróbb elemek is nagy pontossággal illeszkednek az egészbe.”

(Ruttmann a film vágásáról)

„Micsoda ötlet! Filmet csinálni cselekmény, szerelmi konfliktusok és *happy end* nélkül! Kész lehetetlenség! (Gondolhatják mások.) Mi süthet ki ebből, hacsak nem tudákoság, zavarosság és unalom? Úgyhogy mindjárt az elején tisztáznom kellett magamban, hogy a legeslegnagyobb baj, aminek az elkerülésére mindent meg kell tennem, az éppen az unalom, és hogy szíves-örömet lemondok a klasszikus művészet-felfogás megkövetelte megközelítésről, ha ennek ára az, hogy a néző illedelmesen el-elnyomja az ásitását.”

(Walter Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniájáról*, idézi Eberhard Spiess, Filmlblätter Nr. 11.)





Berlin 1912-ben

„Walter Ruttmann filmje, a *Berlin*, más. Képeiben nem a valóságosan létező és saját életet élő alakzatok jelennek meg, hanem csak az alakzatok impressziói: a ké-

Berlin a századfordulón
(Korcsolyapálya az állatkertben)

pek képei. Lebegve, áttűnve és egymásba folyva elmosódnak a kontúrok, és a képalakzat konkrétsága is megszűnik. Villamosok és dzsessz-zenekarok, tejeskocsik és női lábak, utcai tolongás és gépek — mindez szinte félálomban suhan tova, mintha a tudatalattiból varázsolták volna elő. Egyetlen képnek sincs különös jelentősége, különös mélysége, külön titka. Nem a sok egyes képről van itt szó, sem a sok egyes alakzatról, hanem az egészről, erről az *egyetlen* benyomásról, amely a montázsban jelenik meg.

A kamera szinte befelé fordul, és nem a külvilág jelenségeit ragadja meg, hanem azok tükröződését a tudatban. Nem magát a dolgot, hanem annak lelki képét vet fel itt a kamera.”

(Balázs Béla: *A film szelleme*, Gondolat, 1984. Ford.: Berkes Ildikó)

„Amikor Mayer a *Berlin*-film vágásának felületességét bírálta, voltaképpen Ruttmann





Rutimann filmjének egyik plakátja (jobbra)

Leni Riefenstahl Az akarat diadala című filmjének plakátja





Berlin a századfordulón
— A Von der Heydt-híd.

mann módszerének lényegével helyezkedett szembe. A módszer ugyanis csak anynyiban nevezhető felületinek — vagyis felületesnek —, amennyiben Ruttmann inkább a tárgyak felületi megjelenési formáira, semmint jelentésükre helyezi a hangsúlyt. A Ruttmann által felvett és megvágott tiszta mozgás, a gépelemek mozgása végül is a maga dinamizmusával csaknem absztrakt jelleget ölt. Talán azt van hivatva jelképezni, amit „Berlin ritmusának” szokás nevezni, de valóban nem áll kapcsolatban magukkal a gépekkel és eredeti funkciójukkal. A vágás analógiát teremt az egymással egyébként kapcsolatban nem álló, különböző mozgások és formák között.”

(Siegfried Kracauer:
Caligariától Hitlerig.)

„Berlin, egy nagyváros szimfóniája (1927) című filmjében Ruttmann kevésbé hódol a festőiség és a dekorativitás iránti hajlamának: itt a valóságosság a tét. Úgy zakatol benne a metró, mint a híres Abel Gance-filmben, a *kerék*-ben: impresszionisztikusan felnagyított kerekek surrannak, csillogó karikák forognak, minden csupa fény, levegő és mozgás.

Am Berlin utcáinak hangulatát csaknem dokumentum-szerű hűséggel adja vissza a rendező: itt minden ólomszürke, józanul száraz, mint minden, ami a nagyvárosi életet működteti. A hideg, szürke reggeli fényben gyári munkások igyekeznek munkahelyükre, táskájukban ott lapul az uzsonnára vitt vajjas kenyér. Ez egészen más felfogás, mint amilyennel majd később De Sica *Biciklitolvajok* című alkotásában találkozhatunk. Előképez, de más-milyen.

A berlini utca utálatos, nyomorúságos a maga munkásnegyedbeli sörözőivel és suszterműhelyeivel, de épp ebben a szürke, dolgozó névtelenségben, a gyárakban zakatoló gépek felfokozott ritmusában mutatkozik meg Ruttmann felfogásának kompromisszum-mentes költőisége, amelyhez hasonlót legfeljebb Franju korai rövidfilmjeiben tapasztalhattunk.”

(Lotte H. Eisner:
*Az oberhauseni filmfesztivál
Ruttmann-retrospektívje,*)

„Mihelyt Ruttmann gépeket pillant meg vagy lángokat lát, azonnal működni kezd teremtő képzelete, s az anyag hatalmát költőként mutatja be.”

(Lotte H. Eisner)

„Az igazat megvallva, nekem sohasem volt olyan munkatársam, akire rá lehetett volna sütni, hogy társrendezőként vagy

művészeti munkatársként dolgozott volna a filmjeimben. Igaz, egyesek azt állítják, hogy Walter Ruttmann valami efféle feladatot látott volna el két filmemben is, *Az akarat diadala* címűben, illetve a berlini olimpiáról forgatott produkciómban. Erről mindössze annyit mondhatok, hogy egy méter nem sok, annyit sem forgatott soha az én megbízásomból. Ott sem volt.”

(Leni Riefenstahl nyilatkozata
a *Cahiers du Cinéma*
1965 szeptemberi számában)

„Ez a művészet is a szemnek szól, akárcsak a festészet, ám azzal a különbséggel, hogy időben zajlik. Időbeli lefolyása inkább a zenéhez teszi hasonlatossá. A művészi ábrázolás nehézsége itt nem abból fakad, hogy egyetlen pillanatba kellene sűrítanunk mindent, ami bármely — valóságos vagy formális — történelemből fontos a számunkra, hanem épp abból, hogy a formai változások időbeliségét kell megpróbálnunk rögzíteni. Ez a művészet az időben történik, így egyik legfontosabb eleme az, hogy milyen ritmusban követik egymást a látható események. Ez egyszersmind azt is szükségessé teszi, hogy megszülessen az alkotóművész új típusa, olyasvalakie, aki mintegy félúton áll a festészet és a zene világa között.”

(Walter Ruttmann kiadatlan írásából, a
Film als Film c. kötetben, Suhrkamp,
1964)

Fáber András fordítása

Patetikus céltalanság

A taxisoőr



„... az én világom az én világom, az én világom az én világom, úgy, hogy felülbírja!” (Robert de Niro)

smét egy lehetőség, hogy pótoljunk egyet filmkultúránk folyamatosan szaporodó hiányai közül: végre bemutatták Martin Scorsese híres filmjét, *A taxisoőr*. Szokásos helyzet, lehet meditatálni: kiállta-e a hajdani szenzáció „az idők próbáját”, megmaradt-e valami még aktualitásából vagy valóban oda való már, ahova a tizenkétéves megkésetttség után került — a Filmmúzeumba. Hadd bocsássam előre rövid válaszom. Scorsese e filmje (ha szabad a kifejezést így kiforgatnom) „élő klasszikus”. Bár nehéz azonosulni vele, ereje, lendülete egy évtized múltán is magávalragadó. A történet elemei s a főhős dilemmái ahhoz a közelmúlthoz tartoznak ugyan amely a legkevésbé szokta érdekelni a jelent (már túl ismerős, ugyanakkor még a legkevésbé sem eléggé távoli), a film felépítésén, képi világán, ritmusán azonban egyelőre még nem fog az idő.

A feliratok alatti kezdő képsorokból sok mindent megtudunk: New York esti, hepehupás aszfaltú utcáin sejtelmes füstgomolyagból bukkan elő a hatalmas, áramvonalas sárga taxi, hogy ismét egy hasonló füstfelhőben tűnjön el. Kellemes szaxofonzene szól (a zenét Bernard Herrmann, Hitchcock kedvelt munkatársa írta, élete utolsó munkájaként). A vizes taxiablak, a tükröződő kirakatok, a lassított filmkockák s a visszapillantó-tükörben felvillanó furcsa, szenvedő szempár sokszoros fénytörésében tűnik elénk a metropolisz járdáin patetikus céltalansággal zötykölődő gyalogosok látványa. Ballada-íz, krimi-feszültség és egzisztencialista hangulat. Európaias filmnyelv és amerikai pop-dinamizmus, magányos hős és apokaliptikus modern idők — ezt veheti ki a túl gyorsan előregondolkodni akaró néző, s talán nem is téved.

A film ballada egy furcsa szerelmi történetről. A taxisoőr-főhős egy Vietnambot is megjárt, 26 éves, vidéki srác, Travis Bickle. Naplóíróként és narrátorként ő maga kommentálja (néhány kulcsjelemben) bemutatott történetét. A taxisoőri munka elkezdése s a New York-i zaklatott éjszakai élet fásult tudomásulvétele után az első esemény: megpillantja első szerelmét. Betsy egy Charles Pallantine nevű elnökjelölt kampányirodájában dolgozik. Elegáns, tiszta, művelt, kifinomult — mint valami fehér ruhás angyal bukkan fel Travis taxiból körbepasztyázó szeme előtt. Először csak távolról, kocsiából csodálja Betsyt, majd bemegy az irodájába és kampányönkéntesnek jelentkezve megismerkedik vele. A Robert de Niro kölcsönözte magabiztos szuggesztivitás segítségével Travis sikeresen áthidalja a társadalmi és mentalitásbeli távolságokat, lefegyverző szerelmi vallo-más, mély pillantások, különös romantika az aznapi kis kávéházi beszélgetésben. Másnap moziba viszi. Baklövés: pornográf filmre ülteti be (ő csak ezt a mozikultúrát ismeri). Ez a lányt visszataszítja a

bontakozó förtötől, s rövid úton minden kapcsolatot felszámol Travisszel. Travis tehetetlenül szenved. Betsy telefonon letagadhatja magát s virágait visszaküldi. Végül, amikor ismét munkahelyén próbál rátörni — vége a reménynek, rá kell jönnie, hogy nincs keresnivalója abban a világban. Travis lázadásáá változtatja kétségbeesését: fegyvereket vásárol és valamiféle látványos merényleten töri a fejét. Áldozatul Betsy patronáltját, a demagóg módon néppárti Pallantine elnökjelöltet szemeli ki. Ugyanakkor újabb ellenségeket is talál a New York-i társadalom másik pólusán. Szemtanúja egy ismerős boltos kirablásának, lepuffantja a betörőt. Megismerkedik Irisszel, egy szerencsétlen, fiatalos, Lolita-szerű kurvával, megesik rajta a szíve és heves gyűlölet ébred benne az őt karmaik között tartó stricik ellen. Amikor hosszú felkészülés után az elnökjelöltet mégsem sikerül becserkésznie, ez utóbbiak között rendezésszámítás, önfeláldozó lendülettel, súlyos sebeket kapva: Szenzáció-újsághír lesz az ügyből, belőle népi hős. Iris családja szemében pedig egyenesen megváltó. Felépülve ismét taxizni kezd, egyszer Betsy száll be utasként — a híressé vált Travisszel szemben mintha kevésbé lenne elutasító. Travist azonban már nem érdekli.

Valljuk be, a történet meglehetősen lapos, akár szerelmi romantikáját, akár a magányos elnökgyilkos pszichológiáját, akár a városi alvilág ellen fellépő igazságosztó figuráját nézzük. Az előbbi kettő már a film készülése idején az elnyűtt sablontémák körébe számított, az utóbbit pedig azóta koptatta el az amerikai kommerszfilmgyártás. A film mégis izgalmas. A krimi hangulatú, balladai feszültséget Scorsese jól bevált és újszerű fortélyok sorával teremt meg. A film elején útnak indul taxitörő, kerekeit, farát alulnézetből mutató kamera Spielberg *Párbajára* emlékeztetve rögvést figyelmeztet: valamiféle összeesés veszi itt kezdetét, a kedélyes összeesésekben újra és újra képtelen bűnügyek bukkannak fel. Harlemen áthajtva síhederekből álló banda támadja meg a taxiját, egyik utasa — akit maga Scorsese alakít — elmeséli neki, hogyan fogja meggyilkolni hűtlen feleségét. New York levegőjében ott vibrál az erőszak — itt minden megtörténhet. Travis maga is kiismerhetetlen. Sugárzó naivitásába, széles mosolyába valamiféle zavaró kiszámíthatatlanság vegyül, szuggesztív s ugyanakkor üres nézéséből nehéz kiolvasni, hogy ártalmatlan balek, számító akarnok vagy kiszámíthatatlan örült. Tervezett merényletet kihívás ismerkedés előzi meg mindkét leendő színhelyen. Elbeszélget Pallantine egyik „gorillájával”, elég átlátszó módon titkosrendőrnek ajánlikozik. Megpróbálja zavarba hozni, kizökkenteni szerepéből Iris ál-hippi selemfiúját, Sportot is. Mintha nem is te-repfelmérésről lenne szó ezekben az egymásra rímelő jelenetekben, hanem a wes-

ternből ismert hagyományos „kihívásról”. Felkészülését pedig egyenesen epikus módszerekkel jeleníti meg a film: a fegyvervásárlástól a tréningeken, lögyakorlatokon, a ruha alatti fegyverelhelyezés technikai leleményein át a legkisebb külsőségeig, a tükörben végzett helyzetpróbákig, mozdulatgyakorlatokig, melyek végeredményképpen a szelíd külsejű fiatalember fenyegető, agresszív irokézfizurás punk képében jelenik meg a végső összecsapások színhelyén. Maga a vérgőzös mérsárlás pedig még a *Mad Maxen* nevelkedő újabb generációk igényeit is kielégíti.

A film igazi feszültsége — és sikereinek egyik titka —, hogy a kissé banális, ámde profi módszerekkel megkonstruált történet egy teljesen szokatlan egzisztencialista keretbe illeszkedik. Paul Schrader, a forgatókönyvíró (nyilatkozatai szerint) Sartre *Undorát* és Camus *Közönyét* olvasgatta megírása előtt. Henry Miller pedig feltehetően már korábban alapélménye volt. A gyorsan pergő sztorit Travis hosszú monológjai ellenpontozzák: az egybefolyó napokról, álmatlanságról, céltalanságról, valami pisllakó reményről, zavaros és alaktalan indulatokról. Egykedvűsége, tétova kapcsolatteremtési kísérletei mögül mind gyakrabban tör elő gyűlölete a körülötte lévő pokol különböző bugyrai ellen. Taxijában vagy egyszobás kis lakásában ülve tehetetlenül bámulja az ablakon vagy a televízió kerestül beszűremlő külvilágot, melynek látványánál csak az zavarja jobban, ha valamely tükörben saját magát is megpillantja, s végül, ha túlzottan felmegy a pumpa, fegyvert vesz a kezébe, és mérsárolni kezd, legalább annyi önpusztító, mint pusztító szándékkal. Később mindezt így kommentálja: „Csak egy kis feszültség, semmi több”.

Sem Scorsese, sem Schrader nem csinált titkot belőle, hogy legközvetlenebb mintáit a francia filmművészetből, a *Zsebtolvajt* megfilmesítő Bressontól, a *Lőj a zongoristára!* Truffaut-jától vagy a *Kifulladásig* Godard-jától vette. „Travis Alka-Seltzerrel bugyborékoló pohara nálam Godard kávécsészéinek felel meg”, nyilatkozta Scorsese. De apróságokon, idézeteken, a filmépítkezés jellegzetességein túl a rokonság érzékelhető a már említett egzisztencialista hangulatokban, az alvilági romantikában, az értelmetlen, ámde látványos erőszak esztétikájában is. E nézőpontból érdekes belegondolni, hogy Scorsese európaiassága mégis mennyire amerikai. A tárgyvilág — az autóbelső, a ruhák, a fegyverek, a bárok, az utcák, a homlokzatok, a lépcsőházak — bemutatásakor sosem a párizsi elidegenültséggel, hideg esztétizálással találkozunk. Sokkal inkább Hitchcock részletek iránti szeretete, Kenneth Anger — rockerek, motorok, autók iránti — poplírja vagy pályatársa, Coppola bombasztikussága érzékelhető. A deprimáló

városi szemét itt nem pusztá látvány, hanem hozzá is vágják a taxihoz az utcai síhederek, az Alka-Seltzeres pohár bugyborékolása nem pusztá konvenció, hanem vásárian banális metafora is a Travis lelkében dülő harcokról. A televízióban feltűnő külvilágra nem elég ráfogni a pisztolyt, de magát a készüléket is fel kell rugni úgy, hogy felrobbanjon. A végső mérsárlás sem pusztá leszámolás, hanem fordulat, drámai összecsapás, ahol fröcsköl a vér, s ahol az egész önpusztítás értelmét Travis saját fejéhez emelt véres ujjá azok számára is hangsúlyozza, akiknek esetleg elkerülte volna a figyelmét.

A film értelme és tartalma szempontjából egyáltalán nem közömbös, hogy New Yorkban játszódik. Ez az az apokaliptikus külvilág, ami a magányos hősben ezeket az indulatokat kiváltja, maga a modern pokol. Itt nőtt fel Scorsese, a Little Italyban, s nem véletlen, hogy szinte minden második filmje erről szól: 1973: *Aljas utcák*, 1977: *New York, New York*, 1988: *Dühöngő bika*, 1986: *Lidérces órák*. S nem Scorsese az egyetlen, akiben az elmúlt évtizedek Babilonjának subkultúrái újabb és újabb művészi alkotássá gyötrik az ámulatba ejtő és nyomasztó élményeket. New York árnyairól forgatott már Cassavetes is. Itt háborúznak Coppola gengerszterhősei, itt sugározzák zavarbaejtő üres amorálisukat Andy Warhol és Paul Morissey figurái, ez az *Éjféli cowboy* városa, itt tengenek Jim Jarmusch bevándorolt new wave-fiataljai, erre kalandoznak újabb magyar filmhősök is, s a sor még hosszan folytatható. Ha e filmeket együtt felidézük, az a benyomásunk, New York látványa, atmoszférája olyan erős, hogy valamennyi rendezője felülkerekedik, hasonlónak teszi a filmeket.

Scorsese taxisofőre e téren is lelemény: ki más lehetne a városi lét magányos, búsképű lovagja, kinek a nézőpontjából is láthatnánk jellemzőbben az utcák extrovertált seregleit, mint egy taxisofőrből? Persze, nem akármelyikéből. A filmbeli taxisofőrtársak — különösképpen a hivalkodóan parlagi filozófiát fejtegető Mágus — éppúgy a visszatérítő New York-i alvilág részei Travis szemében, mint a többiek. Travis messziről jött igazságosztónak, valahonnan a vadnyugati időkből, vagy legalábbis a szelíd motorosok tájáról. Lelkében, a film végén tükörbe pillantó szemében még pisllakol az „amerikai álom” valamiféle, mára alig felismerhető változata.

KLANICZAY GÁBOR

A taxisofőr (Taxi Driver) — amerikai, 1976. Rendezte: Martin Scorsese. Írta: Paul Schrader. Kép: Michael Chapman. Zene: Bernard Herrmann. Szereplők: Robert de Niro (Travis Bickle), Jodie Foster (Iris), Cybill Shepherd (Betsy), Harvey Keitel (Sport). Gyártó: Columbia. *Feliratos.* (A Filmmúzeum bemutatója.)

PASZTERNAK NÉLKÜL

ZSIVAGO DOKTOR

Mire e sorok megjelennek, a könyvesboltok már rég túl vannak a rohamon, s a *Zsivago doktor* családottan félbehagyott példányainak ezrei hányódnak valahol a polcokon (vagy virítanak a díszhelyen). A doktor története ugyanis politikai jelképként nagy izgalmat kelt, ám tömegolvasmánynak éppoly hálátlan, mint a többi, tizedannyi példányban elfogyogató kortárs remekmű. A vásárlóközönség divatésége tehát rövid időn belül

már másodszer nem csillapulhatott használható modellel: a *Zsivago doktor* forgalmában az első változat, a szolnoki színház előadása sem volt tömegfogyasztásra alkalmas. Szikora János és munkatársai elmélyültségben, szellemben méltó partnerei voltak az írónak, s a szolnoki produkció — minden fogyatékosága ellenére — sokat s érzékletesen mentett át a könyv filozófiájából.

De most, végre, a Zsivago-konjunktu-

ra a harmadik nekifutásra csak meghozta a divatnak megfelelő variánst: David Lean 1965-ös filmjét.

A rendező és a neves forgatókönyvdrámaíró Robert Bolt precíz, koncepciózus munkát végeztek. Mindenekelőtt a regény epilógusából keretjátékot készítettek, a film tehát a túlélők visszaemlékezéseként mesél a történekről, az *emlék* atmoszféráját teremti meg. A maga szintjén ez kiténő dramaturgiai változtatás, hiszen ráhangol az érzelmes nosztalgia és a révedező bánat alaphangulatára, melyet a rendező mindvégig gondosan meg is tart. Nincs pillanatnyi kihagyás sem ebben, Lean ízlése biztos, kulturált — felszínes. Az „ orosz táj ” postai képeslap, a hősök formásak, klasszikus módon karakteresek, több filmre elegendő világsztár alakításában (egyedül Rita Tushingam lóg ki a sorból: benső nyomorúságot és árvaságot tükröző lányalakja túl jó ide), a tömeg hatalmas, és zúg, mint a Volga, vagy fenyegető, mint a szibériai farkasok. Egy ábrándos tekintetű fiatalember szerelmének története ez, amely nagyobb léptékű események következtében a kellenél szomorúbb véget ér. Hozzá az első világháború, 1917, Sztálin a díszlet. Pedig a regénynek az eseménytörténet mögött van olyan alaptétele,

„Hull az elsárgult levél, cukorpalotaként ragyog a behavazott szibériai kunyhó”
(Rod Steiger és Omar Sharif)



amely szinte provokálhat egy filmművészt, van olyan vonulata, amely éppen a film eszközeivel megfogalmazható lenne. Ha egy filmadaptáció valóban a *Zsivago doktort* elevenítené meg, erről kellene a legtúzetesebben beszélnünk. Az amerikai változatban a *hiányát* vizsgálhatjuk.

Borisz Paszternak úgyszólván a 17-es forradalmak bezáródásának és eltorzulásának első mozzanataitól kezdve formálta magában ezt a könyvet. A megírása is — 1946 és 1956 között — egy évtizedbe telt, de nemcsak az életmű korábbi epikus darabjainak egész sora jelzi a közvetlen készülődést, hanem a Paszternak lírájában tükröződő, egyszerre zsiabdadt és feszült, *megszólalás előtti* állapot is, amelyben az egyre pusztítóbb körülmények között oly nehezen megóvható és gyarapítható az alkotóerő, a dolgok elmesélésének, egyáltalán az autonóm fogalmazásnak a képessége. („Valószínűleg a, vízbe-fulladtakhoz” hasonlítottunk. Az Isten bocsássa meg nekem ezt az irodalmi allúziót — semmiféle irodalom nem járt akkor az eszünkben” — írta Nagyvezsda Mandelstam.) Az alkotás rendkívül hosszú ideje azonban nem ártott meg a mű egységének, ellenkezőleg: érdeklik, amint a folyamatosan tragikus élethelyzetről, a történelmi csódról s vele szemben az emberi-természeti létezés keresztény etikával is igazolt fölnyeréről és teljességéről egy *hosszan kitartott hang szól hozzánk*. Hosszan, heroikusan — és ugyanakkor természetesen, nyugodt méltósággal kitartott hang. Paszternak tablója a század első felének Oroszországról nem politikai tabló, amelyben a hősök igyekeznének valahol érvényesülni, politikai érvek és tervek keresztüztüében. Paszternak könyve nem is Alekszej Tolsztoj *Golgotájának* rokona, amelynek első fejezetváltozata a fehérek felé billen, s amelynek majd a vörösök felé kell billennie, a politikai eszmélés doktrinér romantikájának jegyében. Effajta hamis fejlődésrajznak nyoma sincs Paszternaknál, amit a zsdanovista kultúrpolitika természetesen úgy értelmezett, hogy a hatalmától megfosztott burzsoá értelmiség csak a sebeit nyalogatja. Zsivago doktornak nem kell valahonnan valahová fejlődnie, mert alakja nem az ítélező-elkülönülő öntudat s nem is a politikai elkötelezettség megtestesülése, hanem magáé a természetes, istenáldotta és -verte létezése. Pontosan érvényes rá, amit a szerzőről magáról így fogalmaz meg Szilágyi Ákos: „Értékrendjének 'magvát' [. . .] nem az egyes ember (a magányos individuum), nem az 'eszme' (a helyes tudat), hanem az élet, a lezárhatatlan, érzéki, önmozgó élet alkotta” (Valóság, 1979. 7. szám). Nagyon is komolyan kell tehát vennünk Paszternak főhősének elnevezését: Zsivago: élet, életes. Zsivago ezért nem vitakozik „ellenfeleivel”, fontosabb érveit jellemző módon nem nyilatkoztatja ki — értelmetlen lenne —, hanem gondolja. („Micsoda

irigylésre méltó vakság! — gondolta az orvos. — [. . .] Hogyan feledkezhetek meg ennyire a maguk előírásairól és intézkedéseiről, amelyek után rég kő kövön nem maradt? Ki képes rá, hogy évekig így félrebeszéljen, forró, csillapíthatatlan lázban deliráljon nem létező, régen megszűnt tárgyairól, s ne tudjon semmit, maga körül?”) Nincs vitája sorsának praktikus alakítóival, hiszen annak jelzése is haszton lenne, hogy nem érthetnek szót egymással. („Hát ez utánozhatatlan! — gondolta az orvos. — [. . .] Szüntelenül azt magyarázom neki, hogy nézeteink szöges ellentétben állnak egymással, ő elfogott engem, erőszakkal tart magánál, és azt képzelem, hogy a kudarcai lehangolnak, a kilátásai és reményei pedig felvidítanak. Micsoda elvakultság! A forradalom érdekei vagy a naprendszer létezése, az neki egyre megy.”)

Ismert az ellenvetés: e kívül- illetve fölüllálás értelmiségi illúzió csupán. Ám ez ismét csak a figura félreértéséből fakad. Paszternak, aki a XIX. század végi orosz kultúra csúcsteljesítményeit őrzi, Dosztojevszkij-i paradoxonnal állítja élénk Zsivagót: az orvos egyfelől maga is „költői kép,” elvonatkoztatás, szubsztancia, másfelől nyomorult ember, aki a sorsát állhatatos fegyelemmel és figyelemmel éli meg (a „tűrés” nem volna megfelelő kifejezés: kívülhelyezné őt saját létezésén). A kettő persze nem választható szét, összefonódásukat az író pontosan érzékelteti hőse hivatásában (Zsivago *gyógyít és alkot*), továbbá két kulcsfontosságú jelenetben ábrázolja a figura kettségének két végpontját: a legtokéletebb helyzet az a kollektív, a közösségi élményben s a természeti környezet végtelenségében való feloldódás, amelyet a hőban elakadt vonat kiszabadításának idillje nyújt (bizonyítva, hogy az „egoista” értelmiségi számára létezik olyan közösségi állapot, amely a személyiség megtartását is engedi, sőt igényli); a mélypont pedig az a pillanat, amikor az ellehetetlenülés, a pusztá vegetáció állapotában felferjedő indulattal, fenyegetőleg méreget valakit, aki elmélyült nyugalommal — éppen az ő korábbi munkáit olvasgatja (ez a helyzet egyben *fizikailag* rímelt a nyomorultakkal való *lelki* azonosulás korábbi jelzéseire).

A filmből mindkét jelenet hiányzik. Leant és Boltot, akik egyébként akadémikus pedantériával követik a cselekménysort, ezek jelentősége meg sem érintette, minthogy az ő Zsivagójuk semmit sem ért mindabból, ami körülötte történik. A vesztés is ez okozza. A világ megtapasztalásából a nézőnek Omar Sharif olajos fénnel fürkésző tekintete marad, a világ eltűnik, csupán képi közterek maradnak a vásznon, ahol időnként hull az elsárgult levél, cukorpalotaként ragyog a behavazott ziborjai kunyhó, s közben tolakodóan újra meg újra előkúszik egy édesbús dallam.

Pedig, ismétlem, éppen a film valódi látványvá tehetné volna a főhős személyiségét kitöltő létezésélményt, a belső monológokban, a latens vitahelyzetben kifejeződő írói „érveket”. E szellem nagyon is lehetséges képi megfogalmazása hiányzik. A rendező arra figyel, ami Paszternak művében a legelhangyagolhatóbb (leggyengétebb is): az eseménytörténetre, s elejtette a könyv lényegét. (A különféle dimenziókban sajátosan egymás mellé rendelődő pillanatok harmóniájából egyetlen ötlet érzékeltet valamit: a munkástüntetés után a havon vöröslő vérnek s az ártatlanságát elvesztett Lara hazaindulásának egymásra montírozott képével. Ám ez oly árván maradó képi gondolat, hogy inkább kirívó, mintsem érvényesülő.)

Furcsa mód még az emberi kapcsolatoknak, érzéseknek az a parttalan egymásbajszása sem ragadta meg a film alkotóit, amelyet pedig a hollywoodi dramaturgia a maga módján hálásan használhatott volna föl. Zsivago és Tonya, illetve Antyipov és Lara testvérjellegű párkapcsolatának erejét nem halványítja el, ellenkezőleg mintegy áthatja Zsivago és Lara *törvényszerű* (az élet parancsára, a szereplők tetteitől függetlenül a beteljesülés felé haladó) szerelme. Tonya (Geraldine Chaplin) figurája teljesen jelentetelen, Antyipovból (Tom Courtenay) sematikus diákforradalmár, majd kommisszár válik, emberi vonzatai kilúgozódnak a filmből, Larát (Julie Christie) pedig — gondosan ábrázolt — elbukása után már érintetlenül hagyják a szenvedések. (Ebben a felállásban a minden helyzeten-körülményen keresztülcúszó Komarovszkij a legplasztikusabb szerep, Rod Steiger alakításában.)

Ha azt mondtuk, hogy e *másik Zsivago-történetet* Lean kulturáltan állította elő, akkor feltétlenül hozzá kell tennünk, hogy ez politikai értelemben is igaz. Az emlékké oldott história, Zsivago „fölszívdása” a történelemben nélkülöz minden politikai horrorelemet, természetes leplező gesztust. S ezen a ponton a film, amely a szovjethatalom éveiben elpusztuló ártatlan orosz orvos megindító sorsrajzával kiszolgál egyfajta általános Zsivago-igényt, talán mégsem eléggé divatos.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

Zsivago doktor (Doctor Zhivago) — amerikai, 1965. Rendezte: David Lean. Írta: Borisz Paszternak regénye nyomán Robert Bolt. Kép: Frederick A. Young. Zene: Maurice Jarre. Szereplők: Omar Sharif (Zsivago), Julie Christie (Lara), Rod Steiger (Komarovszkij), Alec Guinness (Gromeko), Rita Tushingham (Lara lánya), Tom Courtenay (Antyipov), Geraldine Chaplin (Tonya), továbbá: Muráti Lili, Siobhan McKenna. Gyártó: MGM. *Feliratos*.

OLGA IVINSZKAJA

AZ IDŐ FOGSÁGÁBAN

A ZSIVAGO DOKTOR
HÁNYATTATÁSA

Az alábbi visszaemlékezést Borisz Paszternak élettársa, Olga Ivinszkaja vette papírra. Lapunk csak egy részletet emelt ki abból a terjedelmes memoárból, melyet a Fayard kiadó jelentetett meg, orosz és francia nyelven egyszerre, 1987-ben.

1948-ban Borisz Leonyidovics Paszternak szerződést kötött a *Novij Mir*rel a regényre, de nem volt biztos abban, hogy a folyóirat közölheti írását, ezért ő maga bontotta fel a szerződést, és visszafizette az előlegként kapott összeget.

Ez akkor történt, amikor a formálódó regényben érnei kezdett valamiféle még általa is alig érzékelt robbanás. Nem ő „rángatta” ezt bele a regénybe. Ő csak az igazságot akarta leírni, és tudta, hogy az igazság olyan helyzeteket von maga után, amely aligha nyerheti el a hatalom birtokosainak tetszését.

Egy meleg őszi estén, miután visszatértem soros moszkvai utamról, Borjával az Izmalkovszkoje-tavon át vezető hosszú hídon sétáltunk, és ezt mondta nekem:

— Hidd el, semmiképp sem közlik ezt a regényt, nem hiszem, hogy közölnék! Arra a meggyőződésre jutottam, hogy mindenkinek oda kell adni, hadd olvassák, mindenkinek, aki csak kéri; olvassák el, mert nem hiszem, hogy valaha is megjelenik nyomtatásban.

Amíg a könyvet írta, Borja semmi másra nem gondolt, csak a művészi igazságra, arra, hogy végtelenül becsületeseznek kell lennie önmagával szemben. De amikor átolvasta a két szépen bekötött barna kötetet, hirtelen felismerte, hogy „a forradalom egyáltalán nem olyan benne, mint a habos sütemény, pedig mindaddig úgy volt szokás ábrázolni”. Ezért teljesen természetes, hogy bár állítólag a *Novij Mir* részleteket készült közölni belőle (nyilván folyt a sajtó számára elfo-

gadható fejezetek kiválogatása), Borisz semmi reményt nem látott regénye megjelentetésére.

Múlt az idő, már beköszöntött az 1956. év, de a regény még mindig nem jelent meg. Viszont negatív visszhang sem volt.

Ha az időben előretekintve megnézzük az 1958 őszen kitört botrány utáni kritikákat, ezek — a parancsszóra áradó szennyes rágalmatok leszámítva — két csoportra oszthatók. Az elsőbe azokat a szerzőket sorolom, akik a regényről írt bírálatukat „belépőjegynek” tekintették saját művük megjelentetéséhez. A második csoportba (és a bíráló hajlamú szerzők többsége ide sorolható) azok tartoztak, akiknek az intellektuális színvonala nem érte el azt a minimumot, amely ekkora horderejű és ilyen új formában megfogalmazott művészi alkotás megértéséhez szükséges.

Borisz mindezt látta előre, amikor ezt mondta:

— A *Zsivago doktor* egy teljesen új, a régi irodalmi és esztétikai sablonoktól mentes nyelven való írás kísérlete . . . Vagyis a könyv nem azoknak szól, akiknek nincs meg a megfelelő felkészültségük.

Sem Borjának, sem nekem eszünkbe sem jutott a regényt külföldön megjelentetni. De az események logikája senkinek a szándékait nem veszi figyelembe.

1956 májusának elején a moszkvai rádió olasz nyelvű adásának egyik műsorában közölték, hogy rövidesen kiadják Paszternak *Zsivago doktor* című regé-



„Természetesen az Oroszországban megmaradt utolsó romantikusokhoz kötődött a sorsod . . .”
(Borisz Paszternak fiatal korában)

nyét, amelynek cselekménye háromnegyed évszázadot ölel fel, és a második világháborúval ér véget.

Az adás tragikus következményei nem sokat vártak magukra. Végző soron ez vezetett a világraszóló botrányhoz.

Annak a májusnak a vége felé egy este, amikor a szerkesztőségéből visszatértem Peregyelkinőba, (az író vidéki háza, a szerk.), elképesztő hír fogadott. Borja hírtelen bejelentette, hogy odaadta valakinek a regényt. Én csak ámultam. Amikor Moszkvából hazafelé igyekeztem, már messziről észrevettem az elém siető Borját, és arra gondoltam, hogyan mondjam el neki az örömhírt, hogy ismét megerősítették, fejezetenként közölni fogják a regényt. Ő meg: „Tudod, Leljusa, éppen dolgoztam, amikor felkeresett a nyaralóban két fiatalember. Az egyik nagyon vonzó, nyúlánk, fiatal, kedves fiú . . . el lennél tőle ragdatva! És tudod, olyan extravagáns neve van: Sergio Dangelo.

És ez a Dangelo eljött hozzám egy emberrel, aki mintha a mi olaszországi szovjet követségünknek lenne a képviselője. Ha jól emlékszem, Vlagyimirov a neve. Azt mondták, hogy hallották a moszkvai rádió közleményét a regényemről, és hogy Feltrinelli, az egyik legnagyobb olasz kiadó érdeklődik iránta. Dangelo pedig többek közt az ő ügynökéként is dolgozik. Ez persze az ő baja — tette hozzá Borja mosolyogva. — Egyébként a kommunista párt tagja, és hivatalosan dolgozik itt Moszkvában az olasz nyelvű adásnál.”

Borisz nyilván érezte, hogy valami hibát követett el, és félt a reagálásomtól. Már a kissé behízelt hangnemből is sejtettem, hogy bár elégedett, mégsem érzi igazán jól magát, és szeretné, ha én helyeselelném furcsa eljárását. Csalatkozniya kellett várakozásában.

— Mit tettél? — estem neki, figyelmen kívül hagyva hízelgését. — Csak gondold el, most aztán kígyót-békát kiabálnak majd rád! Emlékezz rá, hogy én már ültem, és már akkor, a Lubjankán vég nélkül a regény tartalmáról vallattak! Nem véletlenül mondta Krivickij, hogy a folyóirat csak fejezetenként hozza le a regényt. Azért, mert természetesen az egész nem tudják elfogadni, egyszerűen ki akarják kerülni a rázós részeket, és csak azt kinyomtatni, amit félelem nélkül lehet. Tudod, mennyire túlbiztosítják magukat. Egyszerűen nem értem, hogy tethetted meg! Gondolkozz: Bannyikov lesz az első, aki rettenetesen felháborodik, mert anélkül, hogy bárkivel megbeszélte volna, odaadtad a regényt az olaszoknak — emiatt kútba eshet köteted kiadása!

— Ne fújd fel a dolgót, Leljusa, nem olyan nagy ügy ez — védekezett erőtlenül Borisz. — Az olaszok csak elolvassák. Mondtam nekik, hogy ha tetszik, tessék, használják, ahogy akarják, nekem semmi ellenvetésem.

— Hiszen ezzel hozzájárultál a kiadásához! Hogyhogy ezt nem érted, Borja? Biztos, hogy kapva kapnak az engedélyeden! Feltétlenül botrány lesz a dologból, majd meglátod.

Egyáltalán nem azt akarom ezzel állítani, hogy olyan nagyon okos vagyok, de mögöttem már akkor ott volt a keserű lágertapasztalat, és tudtam, milyen jelentéktelen semmiségre épült első ügyem: „közeli kapcsolat kémkedéssel gyanúsítható személyekkel”. Köszönöm szépen! És ez a személy (egy számban) éppen Borisz Leonyidovics volt, aki szabadon járt-kelt Moszkvában, és akihez nyilván féltek hozzányúlani. De emlékszem, mennyire érdekelte a nyomozót (vagyis nem őt magát, hanem felettesét — azt az embert, aki éjszaka rendelt magához dolgozószobájába kihallgatásra) a még meg sem írt regény tartalma: nem jelent-e majd irodalmi oppozíciót?

Beszélgésünktől Borja elcsüggedt, elbátortalanodott:

— Hát, Leljusa, csinálj, amit akarsz; persze fel is hívhatod ezt az olaszt, mert én nélküled semmit sem akarok csinálni. Szóval felhívhatod ezt az olaszt, és megmondhatod neki, hogy adja vissza a regényt, ha ez téged ennyire izgat. De akkor már játszunk el az ostobát, mondjuk így: látja, milyen ez a Paszternak, hát nem odaadta a regényt! Mi erről a maga véleménye? Nem is lesz érdektelen, ha előre kitapogatom a helyzetet, hogyan reagál erre a bejelentésre.

Mindennek ellenére azokban a napokban már kezdett megbarátkozni a gondolattal, hogy a regénynek meg kell jelennie, legalább nyugaton, ha már itthon nem lehet.

Borisz Paszternak apjának rajza a nyolcéves kislányról
„Ártatlan vergődött Oroszország,
Nézte némán halál-csillagát”



Valamikor ezekben a napokban (1956. május végén — június elején) Kosztja Bogatirjov mesélt nekem egy beszélgetésről, amelynek tanúja volt: „E. Lo-Gatto olasz szlavistával (*Az olasz irodalom története és Az orosz színház története* című monográfiák szerzőjével) beszélgetve Borisz azt mondta már akkor, hogy kész bármilyen kellemetlenséget elviselni, csak regénye megjelenjen.”

Doktor Sergio Dangelo, ahogyan a hivatalos okmányok nevezik, az emlékezetes események tizedik évfordulójára *Egy regény regénye* címmel (nem tévesztendő össze Sinkó Ervin hasonló című naplójával, a szerk.) nagy cikket publikált, amelynek címe nyilvánvalóan tőlünk származik. Korábban én meséltem neki arról, hogy Borisz többeknek ezt mondta: „Egy regényt élek át a regényemmel”,

és hogy én magam is foglalkozom azzal a gondolattal, hogy megírom majd a történeteket *Regény a regényről* címmel.

Dangelo így írja le az emlékezetes napot:

„Már két hónapja éltem a Szovjetunióban, ahová az Olasz Kommunista Párt irányított, és a moszkvai rádió olasz szekciójában dolgoztam. Szabadidőmben azokat a szerzőket és könyveket kísértem figyelemmel, akik és amelyek érdekelheték a gazdag és fiatal kiadót, az ambíciózus programmal rendelkező kommunistát, a milánói Feltrinellit . . . Ő bízott meg a feladattal, hogy tájékoztassam a szovjet irodalom érdekes újdonságairól. A *Zsivago doktor* című regényről szóló hírt természetesen nem fogadtam közömbösen. Ha még szovjetunióbeli publikálása előtt sikerül megszereznem a regény kéziratát, Feltrinelli valamennyi lehetséges konkurensével szemben előnyhöz jutna Nyugaton. Nem sokat tűnődtem, kimentem Peregyelkinóba . . . Gyönyörű májusi nap volt. Az író a kertben dolgozott, egyszerű szívéllyességgel fogadott. A szabad ég alatt ültünk, sokáig beszélgettünk. Amikor rátértem látogatásom céljára, az író meglepettnek látszott (eddig nyilván sosem gondolt arra, hogy külföldi kiadóval is tárgyalhat); az ezt követő beszélgetés során határozatlan, töprengő volt. Megkérdeztem, hozott-e a kompetens kiadó bármelyik munkatársa elutasító döntést, vagy tett-e elvi ellenvetést a regénnyel kapcsolatban. Nem, ilyesmi nem volt. Értésére adtam, hogy a regény publikálásáról időben hivatalos tájékoztatást adunk, hogy a politikai légkör megváltozott, és hogy bizalmatlanságát megalapozatlannak tartom. Végül engedett a nyomásnak. Elnézést kért, egy pillanatra eltűnt a házban, majd a kézirattal tért vissza. Amikor a búcsúzáskor kikísért a kertkapuig, újból, mintegy tréfásan, aggodalmának adott hangot: — Ön a tulajdon kivégzésemre hívott meg.”

Ezeket a szavakat előltem Borja sosem ismételte meg, de elhiszem, hogy Dangelonem hazudik.

A Potapovszkijra (Olga Ivinszkaja moszkvai lakása, *a szerk.*) visszatérve a liftestől egy lepecsételt levelet vettem át. Bannyikovtól volt benne egy cédula. Ebben Borisz Leonyidovics tetteivel kapcsolatos álláspontját összegezte: „Hogyan szeretheti valaki ilyen kevéssé a hazáját, hogyan szakíthat vele; legalábbis az, amit ő tett — árulás, hogyhogya nem érti, milyen helyzetbe sodorta önmagát és miniket?” (Lehet, hogy nem betű szerint jegyeztem meg az egészet, de a lényege ez volt.)

Megértettem, hogy ez a levél Bannyikov fejezetszűréséről tanúskodik. Talán megsejtette a közelgő botrányt, és beakarta magát biztosítani, idejekorán nyilvánítani viszonyát Borisz Leonyidovics eljárásához, elítéli azt.



„Születésem, életem, munkám Oroszországhoz köt”
(Az apa.
Leonyid Paszternak festménye:
A szülők)

A Potapovszkijon töltöttem az éjszakát, majd másnap elvittem a levelet Borjának. Azt mondta, ha engem ennyire nyugtalanít a regény átadása, és ha erre ilyen élesen reagálnak közeli ismerőseim, próbáljam meg visszaszerezni a regényt. Borja megkereste Dangelo címét. Elhátározta, hogy odamegyek.

Elkeseredésemet látva Dangelo azt mondta:

— Nyugodjon meg, írok, sőt lehet, hogy telefonálok Giangiacomo Feltrinellinek. A legjobb barátom. Feltétlenül elmondom neki, mennyire nyugtalanítja magát ez a dolog, talán találunk valamilyen megoldást. De maga is beláthatja, ha egy kiadó hozzájut egy ilyen regényhez,

nem szívesen adja ki a kezéből. Nem hiszem, hogy egyszerűen visszaadná.

Megkértem, ajánlja fel Feltrinellinek, várja meg, amíg a regény megjelenik a Szovjetunióban. Nyugaton még mindig az övé az elsőség, adja ki másodikként, ne elsőként.

— Jó, mindezt elmondom Feltrinellinek — egyezett bele Dangelo.

Így kezdődött hosszú és bonyolult kapcsolatunk Dangelóval. Címet cseréltünk. Rövidesen felkeresett, és megismerkedett a lányommal (akinek akkor még mindez nagyon érdekes volt). Én azt vártam, hogy Dangelo segít nekünk elkerülni a nemzetközi botrányt. Hiszen ő megértette azt, amit a Milánóban élő kiadó nem érthetett; ő tudta, min mentem keresztül nemrég, sokkal kevésbé komoly dolgok miatt.

Mégsem voltam elégedett a Dangelóval folytatott tárgyalásokkal, és némi

gondolkodás után elmentem a *Znamja* című folyóirat szerkesztőségébe. Ebben a lapban már megjelentek a *Zsivago doktor* versei, nálunk feküdt a regény, amelyet Kozsevnyikovnak kellett volna elolvasnia. Kozsevnyikovot jól ismertem még a felsőfokú állami irodalmi tanfolyamról, azt reméltem, nemcsak mint főszerkesztővel, hanem mint olyan emberrel is tudok beszélni, akinek nem közömbös az én sorsom. Egyedül volt, és én elmeséltem neki mindazt, ami velünk történt.

— Ez jellemző rád — sóhajtott. — Természetesen az Oroszországban megmaradt utolsó romantikushoz kötődte a sorsod, hát most viseld a következményeket. Neked semmi sem elég, semmi sem jó. Tudod, mit mondok én neked: húzz ki mindannyiunkat a csávából, mert én is megkapom a magamét, amiért elsőként közöltem a regényből a verseket. Most aztán lázadást fognak minden sorában szimatolni. Van egy jó barátom, Dmitrij Alekszejevics Polikarpov, a KB-ban dolgozik. Felhívom, ő pedig majd magához rendel téged. Mondd el neki mindazt, amiről most beszéltem.

Nagyon rövid időn belül felhívtak a Potapovszkijban a KB-ból, és közölték, hogy megvan a belépési engedélyem Polikarpovhoz, a kulturális osztály vezetőjéhez. Egy elcsigázott, szinte rémült, idő előtt megöregedett, vizenyős szemű ember fogadott. Végighallgatott, és azt mondta, feltétlenül meg kell próbálni megállapodásra jutni Dangelóval:

— Találkozzon vele, beszéljen a lelkére, vesse minden erejét latba, hogy visszakapja a kéziratot. Azt valóban megígérhetjük neki, hogy végül is tisztázzuk az ügyet, és mi magunk adjuk ki a regényt — azt majd meglátjuk, hogy húzásokkal vagy anélkül —, de mindenesetre lehetővé tesszük, hogy utánunk ők is megjelen-tessék.

Elmondtam Polikarpovnak, hogy a regény már régóta porosodik a szerkesztőségekben, elolvasták, de senki nem mondott érdemben semmit, hogy szerintem nálunk nem fogják kiadni, az olasz pedig nem akarja visszaadni a kéziratot.

—Próbálja meg, próbálja meg — mondta Dmitrij Alekszejevics. — Feltétlenül próbáljon megállapodásra jutni ezzel a Dangelóval.

Ismét megpróbáltam meggyőzni arról, hogy az egyetlen megoldás, ha most rögtön kiadjuk a regényt, sikerülne elsőként megjelentetnünk, hiszen az olaszra fordítás nagy, időigényes munka, soká lesznek vele készen.

— Nem — vetette ellen Polikarpov. — Feltétlenül vissza kell kapnunk a kéziratot, mert kellemetlen lesz, ha néhány fejezetet mi kihagyunk, ők pedig közlik. Mindenáron vissza kell szerezni a re-

gényt. Szóval lépjen akcióba, állapodjon meg Dangelóval, ígérje meg neki, hogy ő elsőként megkapja a levonatot, átadhatja a kiadónak, nem éri őket károsodás. A regény sorsáról mindenképpen nekünk kell döntenünk, és ennek érdekében mindent meg is teszünk.

Emlékszem, a Dangelóval folytatott tárgyalások utáni második találkozá-sunkkor elmondtam Polikarpovnak, hogy Feltrinelli csak elolvasásra vette magához a regényt, de ünnepélyesen kijelenti, hogy a kéziratot nem adja ki a kezéből, ha ez bűn, kész felelni érte; de nem hiszi, hogy nálunk valaha is kiadják ezt a regényt, és úgy véli, nincs joga az emberiséget megfosztani ettől a remekműtől, mert ez még nagyobb bűn lenne.

Dmitrij Alekszejevics a telefonhoz nyúlt, és felhívta a Goszlitizdatot (az Állami Szépirodalmi Könyvkiadót). Ennek igazgatója akkoriban Kotov volt, kellemes, jóindulatú ember. Valamikor együtt szereztünk egy kis mellékést irodalmi konzultációkkal.

—Anatolij Konsztantyinovics — mondta Polikarpov —, mindjárt odamegy magához Olga Vsevolodovna, beszélje meg vele, mikor vigye el magához Paszternakot. Vegye át tőle a regényét, nézze meg, jelöljön ki egy szerkesztőt, és kösse meg Paszternakkal a szerződést. A szerkesztő gondolja végig, mit kell átírni, mit kell kihagyni, mi az, ami maradhat, ahogy van.

Októberre volt kitűzve egy szovjet költőcsoport olaszországi utazása. Szurkov, aki nem volt a küldöttség tagja, valakit kihúzott a listából, és ő maga utazott el. Moszkvában macacsul tartotta magát a szóbeszéd, hogy Paszternak volt az, akinek a nevét kihúzta. Lehetséges. Nem tudom biztosan.

Az *Unità* című lap 1957. október 22-én közölte, hogy az október 19-i milánói sajtókonferencián Szurkov kijelentette:

„Paszternak írt olasz kiadójának, és kérte, hogy küldjék vissza kéziratát átdolgozásra. Ahogy a tegnapi *Kurierben* és a mai *Espressóban* olvastam, a *Zsivago doktor* ettől függetlenül, a szerző akarata ellenére megjelenik. A hidegháború beavatkozok az irodalomba. Ha nyugati értelmében ez a művészet szabadsága, meg kell mondanom, hogy erről nekünk más a véleményünk.”

Valaki elmondta Borjának, hogy Szurkov szovjetellenesnek nevezte a regényt.

— Igaza van — válaszolta Borisz —, ha azt tekintjük szovjetnek, hogy nem akarjuk az életet olyannak látni, amilyen az a valóságban. Arra kényszerítenek minket, hogy örüljünk annak, ami boldogtalanná tesz minket, hogy esküdjünk szerelmet annak, akit nem szeretünk, hogy az igazságszónunkkal ellentétesen cselekedjünk. És mi elnyomjuk ezt az ösztönt,

akár a rabszolgák, idealizáljuk tulajdon rabságunkat . . .

Nagyjából ugyanebben az időben egy Borisz Leonyidovicsal folytatott beszélgetés után Alekszandr Gladkov lejegyezte naplójába Borisz szavait:

„Második Zoscsenkót akarnak belőlem csinálni . . . Igen, igen, megoszíthatom. Nem, most már semmi sem biztos. Ez a parancs felülről. Péntekre berendelték a Szövetség titkársági ülésére. Zárt ülésnek kellett volna lennie, de nem mentem el, erre megsértődtek, és szörnyű határozatot hoztak ellenem. Akadtak buzgólkodók, akik mindent fölfújnak, és elmérgesítik a légkört, mint például K. (amennyire én tudom, Valentyin Katajevéről volt szó — O. I.). Még Panfjorov is visszafogottabb volt, mint ő és a hozzá hasonlók. Hirtelen kiderült, hogy rengeteg az ellenségem. A titkárság egyébként valamilyen oknál fogva bizottságot hozott létre a velem folytatandó tárgyalások céljából . . . Nem, nem, ne is vitakozzék — ezúttal pórul járok. Én következem. Hiszen maga semmit sem tud. Maga a regény a legkisebb gondjuk. Azok többsége, akik a kérdéssel foglalkoznak, még csak nem is olvasta. Vannak néhányan, akik szívesen eltussolnák az ügyet — ő, nem az irántam táplált együttérzésből, hanem a nyilvános botrány miatti kispolgári rettegésből —, de ez már nem lehetséges. Azt mondják, hogy a titkárságon szenzációhajásznak neveztek, aki szereti maga körül a lármát, és botrányokat kavart. Ha tudnák, milyen idegen tőlem, mennyire undorító ez nekem!”

1957 novemberében megjelent a regény, először olaszul, majd oroszul látott napvilágot, s kezdtek árusítani a milánói könyvesboltok. Ezt követően kezdődött el világraszóló diadalútja szerzőjének szándékától függetlenül és legnagyobb meglepetésére. Az első fél év alatt egymás után tizenegy kiadása jelent meg. Két év alatt a regényt huszonhárom nyelvre fordították le: angol, francia, német, olasz, spanyol, portugál, dán, svéd, norvég, cseh, lengyel, szerbhorvát, holland, finn, ivrit, török, perzsa, hindi, gudzszeráti, arab, japán, kínai és vietnami nyelvre.

Érdekes, hogy a regény megjelent még egy (a huszonnegyedik) nyelven, egy Indiában élő kis népcsoport nyelvén, az uri nyelven is.

Már a regénykézirat átadását követően Boriszt hívták a Szövetség titkársági ülésére, ügye megvitatására (sem az ülés pontos dátumára, sem napirendjére nem emlékszem pontosan). Borja helyett, az ő megbízásából az ülésre én mentem el, és A. V. Sztarosztin, aki a kiadó részéről a regényt szerkesztette.

Ezúttal is félttem Borját elengedni erre az ülésre, felizgatta volna magát, szívoro-

hamot kaphatott volna, vagy még rosszabb is történhetett volna. Ezért egyik barátunkkal otthon hagytam a Potapovszkijon, én meg Sztarosztyinnal elmentem az Írószövetség székházába.

Ha jól emlékszem, az Írószövetség kibővített titkársági ülése volt ez, amely megtárgyalta Paszternak szerencsétlen lépését, azt, hogy regényét kijuttatta külföldre (a regény átadása óta több mint két év telt el — Dangelo 1956 májusában kapta meg a kéziratot). Az ülésen Szurkov elnökölt. Jóindulatúan fogadott, behívott a dolgozószobájába, tapintatosan kérdezett ki, hogyan is történt mindez.

Igyekeztem elmagyarázni. Tudni kell — mondtam —, hogy Borisz nagyon közvetlen ember, aki gyermeki (talán zseniális) közvetlenséggel úgy véli, hogy az államok közti határok semmiségek, amelyeket a társadalmi kategóriákon kívül álló embereknek — a költőknek, íróknak, tudósoknak — át kell lépniük. Meggyőződése, hogy a határok semmiképp sem állhatnak egyik embernek a másik, egyik nemzetnek a másik iránti érdeklődése elé. Szilárdan hiszi, hogy nem tekinthető bűnnek az emberek szellemi érintkezése; nem szavakkal, hanem tettekkel kell utat nyitni az emberek és a gondolatok cseréje előtt.

Elmondtam: amikor eljött hozzá az a két fiatalember (az egyik a szovjet követség munkatársa, a másik olasz kommunista), átadta nekik a kéziratot — elolvasásra, nem azért, hogy megjelentessék; továbbá nem állapodott meg velük a kiadásról, nem fogadott el ennek fejében semmiféle pénzt, nem kötött ki semmiféle szerzői jogot magának, semmi hasonló nem történt. És a dologból senki nem csinált titkot, ami elkerülhetetlen lett volna, ha tudatosan publikálás céljából adta át a kéziratot. Ellenkezőleg, a történetekről tájékoztattuk valamennyi illetékest, egészen a párt Központi Bizottságáig.

Szurkov egyetértett velem:

— Igen, igen — mondta —, ez rá vall. Csakhogy mindez most nem aktuális. (Szerettem volna közbeszólni, Borját idézve: „Csak a legnagyobb lehet ennyire nem helyénvaló és nem aktuális”, de visszafogtam magam.) Meg kellett volna akadályoznia ebben, hiszen neki olyan őrzőangyala van, mint Ön . . .

(Istenem, álmomban sem képzeltem volna ekkor, milyen mocskot zúdít Szurkov rövidesen ennek az „őrzőangyálnak” a nyakába!)

Beszélgetésünk ezzel véget is ért, és átmentünk az ülésterembe.

Sokan voltak. Emlékszem a fiatal Lukonyinra, Narovcsatovra, Katajevra (aki akkoriban lépett be a pártba), Szobolevra, Tvardovszkijra . . .

Szurkov a beszámolójában elkezdte



„A zseni egyetlen szempillantással felismeri az igazságot, az igazság pedig erősebb a cárnál”
Moszkva 1905-ben

mondani, mi történt Paszternak és az olaszok között. Előbbi jóindulatának sajnos nyoma sem maradt. Nyugodtan kezdte, felolvasta a *Novij Mir* levelét, de a beszéd közben „felhúzta” magát, és egyszer csak elhangzott az „árulás” szó. Az én magyarázatomat persze figyelembe sem vette. Szobolev a helyéről buzgógn helyeselt Szurkovnak, az meg egyre jobban belelendült. Azt bizonygatta, hogy a regényt már megvitatták és elítélték nálunk, de Paszternak nem hallgat elvtársai véleményére, hogy már folynak a tárgyalások arról, hogy pénzt kap külföldről a regényért stb. (Pontosan megjósolta K. író: „A mi kreténjeink összekötik a politikát a haszonleséssel, amiben ők maguk erősek . . .”).

— Miket talál itt ki? — háborodtam fel. De nem engedtek szóhoz jutni.

— Kérem, ne szakítson félbe! - üvöltözte Szurkov.

Emlékszem rá, hogyan avatkozott közbe a helyéről Tvardovszkij.

— Engedjék, hogy elmondja, meg akarom érteni, mi történt. Miért fojtja belé a szót?

Katajev pedig illetlenül elterülve karosszékében így beszélt:

— Tulajdonképpen kit képvisel maga itt? Csípjenek belém, azt sem tudom, mi-féle világban élek — regényeket adnak át a külföldnek, kész kufárkodás folyik itt . . .

Azsajvet leginkább a regény olaszokhoz kerülésének a „technológiája” érdekelte, különböző kérdésekkel próbálta belőlem kihúzni:

— Mégis, hogy adta át a regényt? Ha tudunk róla, elkapjuk . . .

Szobolev, aki akár egy pocakos kisfiú, kezeslábasba öltözve jelent meg, arról beszélt, úgy érzi, leköpték, megsértették, hogy egy oly kevésbé ismert költő hirtelen világhírnévre tesz szert ilyen felháborító módon.

— Megengedik, hogy beszéljek, vagy nem? — dühödtem meg.

Szurkov ekkor ordítani kezdett:

— Miért maga van itt, és nem ő maga?

Miért nem óhajt velünk szóba állni?

— Nehéz lenne neki magukkal szót érteni — válaszoltam. — De én is tudok feladni minden kérdéskére.

És ekkor megismételtem nagyjából ugyanazt, amit az ülés kezdete előtt Szurkovnak elmondtam.

Mialatt beszéltem, egyre gyakrabban és egyre durvábban szakítottak félbe. Amikor Szurkovhoz fordulva azt mondtam, hogy „itt ül Sztarosztjin, a regény szerkesztője”, Szurkov üvöltöni kezdett: „Szép kis regény! Majd elintézem én a maguk regényét a Goszlitizdattal!”

— Ha nem engednek beszélni, semmi értelme annak, hogy itt vagyok — mondtam.

Egyáltalán semmi értelme annak, hogy maga itt van — valamilyen oknál fogva Katajev háborgott a legjobban. — Kit képvisel maga, a költőt, vagy az árulót? Vagy magának talán mindegy, hogy ő árulta a hazáját?

Lehetetlen volt tovább beszélnem, leültem a helyemre.

Bejelentették, hogy Anatolij Vasziljevics Sztarosztjin, a *Zsivago doktor* című regény szerkesztője kíván beszélni.

— Ez aztán furcsa dolog — mondta erre Katajev —, még valamiféle szerkesztő is akadt. Hát meg lehet ezt egyáltalán szerkeszteni?

— Csak annyit mondhatok Önöknek — mondta halkán és nyugodtan Anatolij Vasziljevics —, hogy én tökéletes művészi alkotást kaptam kézhez, amely az orosz nép apoteózisa lehet. A maguk műve, hogy most hajtóvadászat ürügyéül szolgál.

Nem sokkal ezután (1958. szeptember 13-án) került sor az olasz költők estjére, ha jól emlékszem, a Politechnikai Múzeum épületében). Egy cédulán érkezett kérdésre, hogy miért nincs jelen Paszternak, az elnöklő Szurkov elmagyarázta, hogy Paszternak egy szovjetellenes regényt írt, amellyel kést döfött az orosz forradalom szívébe, a regényt pedig külföldön jelentette meg.

Ekkor vádolták meg először nyilvánosan Boriszt, egyelőre csak szóban.

Október 23-án ítélte oda a svéd Irodalom- és Nyelvtudományi Akadémia az 1958. évi irodalmi Nobel-díjat B. L. Paszternaknak „mind a modern líra, mind az orosz prózaírók nagy hagyományainak ápolása terén nyújtott kiemelkedő teljesítményéért”. Borisz azon a napon táviratot küldött Anders Esterlingnek, a Svéd Akadémia állandó titkárának: „Végtelemül hálás, meghatott, büszke, meglepett és zavart vagyok.”

A nyaralót megrohanták a külföldi tudósítók. A fényképeken a mosolygó Borisz a díj odaítéléséről szóló táviratot ol-

vassa; egy másikon zavartan áll, magasba emelt poharával, megköszöni K. I. Csuikovszkijnak és unokájának, Nyina Tabidzenak a gratulációt . . . , még ugyanannál az asztalnál ül, ugyanazok az emberek veszik körül, de istenem, mennyire lehangolt ezen a képen, szemében bánat, ajka legörbült. Tudniillik ez alatt a húsz perc alatt futott be Fegyin, és anélkül, hogy gratulál volna, közölte, hogy a komoly kellemetlenségek elkerülése érdekében Borisz Leonyidovicsnak a regényt meg kell tagadnia és a díjat vissza kell utasítania — „önként”.

Borisz izgatottan, elképedve jött be peregyelkinói szobánkba:

— Gondold el, Leljusa, megkaptam ezt a díjat, és most meg kell veled beszélnem; kinn vár Fegyin, azt hiszem, Polikarpov is kijött hozzá; mit gondolsz, mondhatom azt, hogy megtagadom a regényt?

Milyen különösen csengett ez a kifejezés: „megtagadni a regényt”.

Még aznap éjjel felhívott egy főiskolai ismerősöm, egy Pankratov nevű fiatal költő, aki akkor nagyon tisztelte Boriszt, és elmesélte, hogy a főiskolán tüntetést szerveznek Paszternak száműzését követelő plakátokkal, mindenféle őt megbélyegző karikatúrával. Ez pénteken, október 24-én történt.

V. Firszov és N. Szergovancev irodalmárok voltak az értelmi szerzők. Minden igyekezetük, és a pártbizottság nyomása ellenére is csak nyomorúságos létszám jött össze — alig néhány tücat ember. Az írószövetséghez indultak plakátjaikkal. Ezek egyikén Borisz karikatúrája volt látható, amint mohón begörbített ujjakkal rohan egy dollárral teli zsák felé. „Júdás! Ki vele a Szovjetunióból!” - állt egy másik plakáton. A tüntetők táblákat leraktak a kerítésnél. Voronkov ment ki hozzájuk. Átadtak neki egy levelet (amelyet november 1-jei számában *Szégyenletes tett* címmel közölt a *Lityeraturnaja Gazeta*), és azt mondták, hogy „kimennek Peregyelkinóba, Paszternak nyaralójánál folytatják a tüntetést.”

Voronkov azt mondta erre, méltányolja érzelmeiket, és hogy a közeli napokban várható a megfelelő döntés ebben az ügyben, tehát nincs értelme kimenniük Peregyelkinóba, lefújhatják a tüntetést . . .

Másnap, október 26-án, vasárnap valamennyi újság teljes terjedelmében átvette a *Lityeraturnaja gazeta* anyagát. Voltak persze új cikkek is, például D. Zaslavszkij hatalmas (fél lapoldalnyi) cikke *A reakciós propaganda lármája egy irodalmi dudva körül* címmel. A cikk szerzője azonos azzal a Zaslavszkijjal, akiről annak idején maga Lenin adott nagyon is pontos jellemzést: „. . . a zsaroló gazembereknek, . . . a Zaslavszkijoknak”; „a Zaslavszkijok politikai zsarolók”; „a

burzsoáziának sok lapja van, zsaroló bértollnoka pedig (á la Zaslavszkij és társai) még több”; „egy közismert rágalmazó, Zaslavszkij úr . . .”; „a szennyes Zaslavszkij uraknak . . .” És végül: „Pontosan, jogilag meg kell különböztetni a pletykázó és rágalmazó fogalmát a lepleződtől . . .” (*Lenin Összes Művei; Koszuth, 1977. 34. kötet, 91-93. oldal; 32. kötet, 381. oldal; 49. kötet, 462. oldal.*)

Ismeretes volt, hogy másnap, hétfőn ül össze a vezetőség valamiféle összevont ülése, hogy ítéletet mondjon Paszternak felett, és leszámoljon vele.

Elmondták nekünk, hogy Bella Ahmadulina és sok, a környezetéhez tartozó (és azon kívüli) fiatal egyetérzően Borisz Leonyidovicssal, valahogyan segíteni szeretnének neki, de nem mernek közeledni hozzá, zavarni őt, nem tudják, hogyan juttassák kifejezésre szeretetüket, együttérzésüket, támogatásukat. Ezen a téren Pankratov és Harabarov érte el a legnagyobb sikert Ira (Olga Ivinszkaja lánya, a szerk.) közvetítésével, valamiféle erkölcsi támogatást sikerült nyújtaniuk Borisznak. Bár némi öröm ebbe az örömben is vegyült. Borisz Leonyidovics így mesélt erről Jevgenyij Jevtusenkónak:

— Itt járt nálam Jura és Vanya, és elmondták, ha nem írák alá Firszov levelét, amelyben az Oroszországból való kiűzetésemet követeli, kizárják őket az egyetemről. Tőlem kérdezték, mit csinálnak. Ugyan már, mondtam nekik, nincs semmi jelentősége a dolognak, puszta formalitás, írátkok alá. Amikor utánuk néztem az ablakból, láttam, hogy kézen fogva, ugrándozva rohantak el. Milyen furcsa ez az ifjúság, milyen különös nemzedék. A mi időnkben ez nem volt szokás.

Igen, én láttam, hogy Borisz nem tudta ezt a dolgot jó szemmel nézni, ahogyan nem volt képes elfogadni semmiféle áru-lást.

Mark Twain mondta, hogy az embert beengedik a templomba, ha hisz, és kiűzik onnan, ha tud.

Eljött az idő, hogy Borját kiűzzék a templomból.

A kor alaptörvényét sértette meg: azt, hogy nem szabad észrevenni a realitást. Bitorolni merészelte a vezetőknél a szóhoz, a gondolkodáshoz, az önálló ítéletalkotáshoz való jogát.

— A *Zsivago doktor*nak nincs ahhoz joga, hogy ítéletet mondjon a mi valóságunkról — mondta Szurkov N. Mandeltammal beszélgetve.

Puskin 1837. január 26-án (a végzetes párbaj előtti napon) ezt írta Karl Fjodorovics Tol grófnak: „A zseni egyetlen szempillantással felismeri az igazságot, az igazság pedig erősebb a cárnál . . .” Ezért nem képesek a diktátorok megbo-

csátani a költőknek erkölcsi fölényüket, „a költői igazság drága tudását”.

„Mindenkire arra törekszik, hogy próbára tegye önmagát, a hatalom emberei viszont a tulajdon csalahatalanságukról szóló mesékben lelik örömeiket, minden erővel elhárítják maguktól az igazságot. A politika semmit sem mond nekem. Nem szeretem az igazsággal szemben különböző embereket.”

A *Lityeraturna*ja *Gazeta* 1958. október 28-i, 129. számában hatalmas betűkkel szedett cím: *B. L. Paszternaknak, a Szovjet Írószövetség tagjának a szovjet író címéhez méltatlan tetteiről*. Valamivel kisebb betűkkel: „A Szovjet Írószövetség vezetősége elnökségének, az OSZSZSZK Írószövetsége szervezőbizottsága irodájának, az OSZSZSZK Írószövetsége moszkvai tagozata elnökségének határozata”.

Majd következik két hasábon a határozat.

„... ezek a cselekedetek ... az orosz irodalom hagyományai, a nép, a béke és a szocializmus ellen irányulnak ... a burzsoá propaganda fegyverévé vált ... valamennyi haladó és forradalmi mozgalom megrágalmazása ... csatlakozott a történelem lendületes menete elleni harchoz ... a szerző túlzott önhittege a gondolkodás sekélyességével párosul, a mű annak a halálra ijedt kispolgárnak az üvöltése, aki megsértődött és megrémült, mert a történelem nem az általa előírt zsákutcaiában halad tovább ... hazájához és népéhez fűződő utolsó szálát is eltépte ... egy és ugyanazon erők szervezik az arab népek elleni katonai zsarolást, a népi Kína elleni provokációkat, és csapnak zenebonát B. Paszternak neve körül ... renegát ... figyelembe véve ... a szovjet néppel, a szocializmus, a béke, a haladás ügyével szembeni árulását, amelyet a hidegháború szítása érdekében Nobel-díjjal jutalmaztak ... B. Paszternakot megfosztják szovjet író címétől, kizárják őt a Szovjet Írószövetség tagjainak sorából.”

Jelen voltak: G. Markov, Sz. Mihalkov, V. Katajev, G. Gulia, N. Zarjan, V. Azsajev, M. Saginyjan, M. Turszun-Zade, J. Szmolics, G. Nyikolajeva, N. Csukovszkij, V. Panova, M. Lukonyin, A. Prokofjev, A. Karavajeva, L. Szobolev, V. Jermilov, Sz. Antonov, N. Gribacsov, B. Polevoj, Sz. Szmirnov, A. Venclova, Sz. Scsipacsov, I. Abasidze, A. Tokombajev, Sz. Ragimov, N. Atarov, V. Kozsevnyikov, I. Anyiszimov.

Ahogy az újság is közölte, ők valamennyien „egyhangúlag elítélték Paszternak áruló magatartását, haraggal utasítják vissza ellenségeink minden olyan kísérletét, amellyel szovjet írónak akarják feltüntetni ezt a belső emigránst”.

Az *Egyhangúlag elítélve* című szerkesztőségi jegyzet elmondja, hogy az ülés elnöke Nyikolaj Tyihonov volt, ugyanaz a „Kolja” Tyihonov, aki 1934. augusztus 29-én, az első írőkongresszus szónoki emelvényén így beszélt:

„Paszternak súlyos szóáradata, a szakvaknak ez a zuhataga, amelynek csak a legfinomabb mértéktartás szab gátat, ez az első pillanatra sötét energia, amely elképezteti és megriaszítja az olvasót, a mesterségbeli tudás csodás erejével újabb bizonyítékot tárt a világ elé.”

Még a korábbi években Borisz odaajándékozta Ilja Szelvinszkijnek egy nagyszerű arcképet, amelyet apja, Leonid Paszternak festett meg mesteri módon. Még nem sokkal korábban Szelvinszkij nyilvánosan hálálkodott ezért:

„... minden jó mesteremnek Puskintól mind Paszternakig.”

És ekkor, amikor mestere életében kritikus korszak következett, Szelvinszkij írt neki Jaltából:

„Jalta, 1958. október 24.

Kedves Borisz Leonyidovics!

Ma hallottam, hogy az angol rádió bemondta, Önnek ítéltek oda a Nobel-díjat. Azonnal üdvözlőtáviratot küldtem Önnek. Ha nem tévedek, Ön az ötödik orosz ember, akit a díjjal kitüntetnek: Ön előtt Mecsnyikov, Pavlov, Szemjonov és Bunyin kapta meg, vagyis igazán jó társaságba került.

Csak hogy az Ön könyvével kapcsolatban most olyan a helyzet, hogy egyszerűen kihívás lenne az Ön részéről elfogadni ezt a díjat. Tudom, hogy tanácsom az Ön számára — nihil, egyébként sem bocsátotta meg nekem soha, hogy tíz évvel fiatalabb vagyok Önnél, mégis veszem magamnak a bátorságot azt állítani, „semmi bevenni a párt véleményét, még ha azt helytelennek tartja is, a jelenlegi nemzetközi körülmények közt egyet jelent az országra — amelyben Ön él — mért csapással. Kérem, higgyen politikai érzékemnek, még ha az nem is túl pontos, legfeljebb megközelítően az.

Barátilag ölelem. Az Önt szerető
Ilja Szelvinszkij”

Ez a levél volt az első hópihe abban a hatalmas levéllavinában, amely hirtelen elárasztott minket a világ minden részéből, és amely nem apadt el egészen Borja haláláig.

Szelvinszkij a levél megírása után sem nyugodott meg: hátha nem válik ismertessé. Október harmincadikán V. Sklovskijjal, B. Jevgenyjevvel (a *Moszkva* című folyóirat főszerkesztő-helyettesével) és B. Gyjakovval (a *Szovjetszkaja*

Rosszija kiadó szépirodalmi osztálya vezetőjével) együtt bement a helyi újság szerkesztőségébe:

— Paszternak fél szemmel mindig is Nyugatra sandított — mondta I. Szelvinszkij —, távol állt a szovjet írók közösségétől, és aljas árulást követett el.” (Szelvinszkij még ettől sem nyugodott meg igazán: az *Ögonyok* 1959. 11. számában verset publikált; ebben a komiszfiúról elmélkedik, akit anyja elnadrágolt, és ezért a szomszéd bunkósbotjával akar rajta bosszút állni . . .)

— „Paszternak meghallgatta a *Zsivago doktorjával* kapcsolatos bírálatokat, azt mondta, „van benne igazság,” majd rögtön félre is söpörte őket — mondta V. Sklovskij. — Könyve nemcsak szovjetellenes, leleplezi szerzője teljes tájékozatlanságát is a szovjet élet lényegével és azal kapcsolatban, merre is halad országunk fejlődése. Az írói közösséggel, a szovjet néppel való szakítása Paszternakot a dühödt imperialista reakció táborába sodorta, mindig is ennek a reakciónak a koncára áhítozott . . .” (*Kurortnaja Gazeta*, 1958. október 31., 213. szám).

Üldözőink kezdettől fogva tisztában voltak azzal, hogy mivel minden folyóirat, minden kiadó, egyszerűen minden munkalehetőség az állam kezében van, az olyan intellektueket, mint mi, éhezéssel lehet a legegyszerűbben két vállra fektetni. Ezért volt az, hogy a regény megjelenése után egyre-másra kaptuk az értesítéseket arról, hogy erre meg arra a fordításra szóló szerződésünket felbontják. Mire értesültünk a Nobel-díjról, és kibontakozott a nyilvános botrány, én már teljesen munka nélkül maradtam, Borjának pedig egyetlen érvényes szerződése maradt Juliusz Slowacki *Stuart Mária* című darabjára és verseire. Nem is értem, miből élünk.

Ezzel együtt úgy láttam, hogy kialakult egy eltökélt szándék: a díjat megérdemelten kaptam, át kell venni, és semmilyen körülmények között sem szabad meghátrálni.

Egy napon estefelé (amennyire emlékszem, ez szerdán, október 29-én volt) a Potapovszkijra, ahol összejöttünk, befutott Borisz. Ünnepeyes volt, és furcsa szónoklatba kezdett. Most, hogy a Nobel-díj utáni első reakció már megvolt — mondta —, amikor minden tervüket a díj odaítélésére alapozták, fogom magam, és éppen most visszautasítom a díjat, kíváncsi vagyok, erre hogyan reagálnak majd . . .

Rettentően dühös lettem: amikor kialakult már valamilyen irányvonal, amikor ezeknek már megvan a maguk valamiféle elképzelése . . .

— Igen — mondta Borja —, de már elküldtem a táviratot ugyanannak az Anders



Estlingnek Stockholmba. — És megmutatta nekünk a távirat másolatát:

„Tekintettel arra a jelentőségre, amelyet az Önök díjának az a társadalom tulajdonít, amelyhez tartozom, kénytelen vagyok lemondani a nekem ítélt, de meg nem érdemelt kitüntetésről. Kérem, ne tekintse sértésnek önként lemondásomat . . .”

Ezzel még mindig nem volt vége a meglepetéseknek. A Svéd Akadémiának címzett távirattal egyszerre Borja a KB-hoz is táviratot küldött. Ennek másolata nem maradt meg, de a tartalma ez volt:

„A Nobel-díjat visszautasítottam. Adják vissza Olga Ivinszkájának a munkáját.”

Amikor most megpróbálok egyetlen pillantással felmérni ezt az egész kálváriát, kezdem úgy látni, hogy a díj visszautasítását a hatalom birtokosai közül senki sem helyezte, Polikarpov sem. Nem ezt akarták elérni, ők másra törekedtek. A valutában kifizetett hatalmas összeg jól jött volna az államnak. Nem a visszautasítást akarták ők, valami egészen mást.

Csak később értettem meg, hogy ez a „lás” a költő megalázkodása lett volna, nyilvános bűnbánata, „hibáinak” beismerése, következképp a durva erőszak, a türelmetlenség diadala. De Borisz indításként a maga módján szerzett nekik meglepetést.

Eközben egyre gyülekeztek a fellegek a fejünk fölött. Nyugalanságunkat csak fokozta az, hogy durván követtek minket: mindenféle gyanús alakok jártak a nyomunkban, bárhova mentünk. Rendkívül durva módszerekkel dolgoztak, még női ruhába is beöltöztek, sőt táncos „mulatságot” rendeztek a Potapovszkijon levő ház lépcsőfordulójában. Megtudtam azt is, hogy a nyaralónkba magnetofont rejtettek el valahová.

— Üdvözöllek, magnócska — mondta Borja és mélyen meghajolt a fal felé, majd felakasztotta sapkáját egy szögre, közvetlenül a mellett a hely mellett, ahol — mint később kiderült — valóban eldugtak egy magnetofont.

Borja nem hitt a magnó létezésében, mégis az az érzés alakult ki bennünk, hogy állandóan figyelnek bennünket, ezért többnyire csak suttogva beszéltünk, féltünk mindentől, a falakra is gyanakodva néztünk, azokat is ellenségnek láttuk. Sokan elhagytak minket akkor.

„Hogyan szeretheti valaki ilyen kevéssé a hazáját?”
A peregelkinói házbán (1960)



„Itta kényszerítnek minket,
hogy örüljünk annak,
ami boldogtalanság lesz”
(Paszternak lakóháza Moszkvában)

Elhatároztuk, hogy figyelünk és várunk . . .

Borisz taxin elvitt az Írószövetségbe, ahol Polikarpovval kellett találkoznom, ő maga pedig kiment Peregyelkinóba.

Polikarpov már várt.

— Ha megengedi, hogy Paszternak öngyilkos legyen — mondta —, ezzel hozzájárul, hogy másodszor is kést döfjenek Oroszország hátába. (Ó, ezek a kések!) Ezt a botrányt el kell simítani, és mi el is simítjuk, ha maga segít. Maga segíthetne neki, hog visszatérjen népéhez. Ha bármi is történik vele, az erkölcsi felelősség magát terheli. Ne törődjön a hangoskodókkal, maradjon mellette, és vigyázzon, hogy ne foglalkoztassák ostoba gondolatok . . .

Kérdésemre, hogy végül is mi a konkrét teendő, Polikarpov meglehetősen ködösen fogalmazva értésemre adta, hogy Borisz Leonyidovicsnak „most mondania kellene valamit”. Azt hittük, elég, hogy a díjról lemondott; mi egyebet várnak még tőle? Pedig világos volt, hogy várnak valamit. Másnap megértettem, hogy mit. Ám egyelőre valamennyire megnyugtatót a Polikarpovval folytatott beszélgetés.

Már szinte a bőrömön éreztem halálunk közelségét, és amikor kiderült, hogy

„ők” nem ezt akarták, megkönnyebbültem . . .

Borja folyton hívogatott Peregyelkinóból. Fáradt voltam, több éjszaka nem aludtam, és mindez valahogyan rányomta a maga furcsa bélyegét a történetekre. Estefelé aludni szerettem volna, megkértem a gyerekeket, hogy ne keltsenek fel.

Mityka (Olga Ivinszkaja fia, a szerk.) hamarosan mégis felázott:

— Anya, Ariadna Szergejevna kéri, hogy feltétlenül menj át hozzá.

— Alszom — feleltem. — Mi az ördögöt akar? — Mégis átmentem hozzá.

— Mi a csudát csináltok? — kérdezte dühösen. — Túlságosan korán nyugovóra tértél!

Amikor nyersen azt feleltem neki, talán én is elfáradhatok, magyarázatként ennyit mondott:

— Kapcsold be a televíziót!

Szemicsasztnij, a Komszomol titkára szónokolt: „. . . Paszternak személyében egy rühes juh van köztünk, fertőzi a nyáját . . . szemem köpte népét . . . egy disznó nem tenné meg azt, amit ő tett . . . oda rondított, ahonnan evett . . . Ideje, hogy igazi emigráns legyen, menjen csak abba az ő kapitalista paradicsomába . . .”

Újra beindult a gépezet. Tehát újra cselekedni, tanácskozni, intézkedni kell, védekezni.

Borisz másnap olvasta el ezeket a nyájas szavakat a *Komszomolszkaja Pravda*-ban. És egy rövid időre felmerült a kérdés: ha el akarnak minket üldözni, ne menjünk-e el valóban? Elsőnek Ira mondta ki:

— El kell utazni — mondta bátran —, elutazhattok.

— Igen, igen — értett vele egyet Borisz. — Benneteket meg majd Nehru segítségével kihozatlak. — Akkoriban értesültünk róla, hogy Nehru kijelentette, kész politikai menedéj jogot adni Paszternaknak.

— Mi lenne, ha tényleg elutaznának? — kérdezte tőlem váratlanul. És nekiült, hogy levelet írjon a kormánynak.

Azt írta, hogy miután amúgy is emigránsnak tekintik, kéri, hogy engedjék ki, de nem akar „túszokat hátrahagyni”, ezért kéri, hogy engem és enyéimet is engedjék ki velem.

Megírta, majd elszakította a levelet, és ezt mondta:

— Nem, Leljusa, nem tudnék külföldre menni még akkor sem, ha benneteket is mind kiengednének. Úgy álmodoztam a nyugati utazásról, mint valami ünnepről, de egyszerűen képtelen lennék napról napra egy ünnep közepén élni. Maradjanak meg inkább a hazai hétköznapiak, a hazai nyírfák, a megszokott kellemetlenségek, sőt, akár a megszokott üldöztetés

is. És a remény . . . Viselem a keresztet.

Igen, ez az egész csak pillanatnyi hangulat volt, sosem merült fel komolyan a kérdés, hogy menjünk-e külföldre. Borisz mindig orosznak tartotta magát, és mélyen szerette Oroszországot.

Borisz aláírta a Hruscsovnak szóló levelet, csak a végét írta át egy kicsit. Néhány üres lapot is aláírt, hogy még tudjak a szövegen javítani, ha szükséges. Piros ceruzával ezt a megjegyzést írta nekem: „Leljusa, hagyj mindent úgy, ahogy van, csak azt írd még bele, ha lehet, hogy én nem a Szovjetunióban, hanem Oroszországban születtem.”

Mindezek után a levél így festett:

„Tisztelt Nyikita Szergejevics!

Személy szerint Önhöz, az SZKP Központi Bizottságához és a Szovjet Kormányhoz fordulok.

Szemicsasznij elvtárs beszámolójából vált ismeretessé előttem, hogy a kormány „nem támasztana semmiféle akadályt a Szovjetunióból való távozásom elé.”

Számomra ez lehetetlen. Születésem, életem, munkám Oroszországhoz köt.

Nélküle és kívülről sorsomat nem tudom elképzelni. Bármilyen tévedéseket és hibákat követtem is el, meg sem fordult bennem, hogy egy olyan politikai kampány középpontjába kerülök, amelyet Nyugaton nevem körül kezdtek gerjeszteni.

Mikor ezt megértettem, a Svéd Akadémia tudomására hoztam, hogy saját akaratomból lemondok a Nobel-díjról.

Hazám elhagyása számomra a halállal egyenlő, és ezért kérem, hogy ne fogantossák velem szemben ezt a végső rendszabályt.

Ha őszinte akarok lenni, azt kell mondanom, tettem egyet s más a szovjet irodalomért, és hasznára lehetek még.

B. Paszternak”
(Szilágyi Ákos fordítása)

Pénteken Ira és Nyina Ignatyjevna (annak a kiváló szovjet irodalomtudósnak, Sz. Romovnak az özvegye, akit 1937-ben törvénytelenül meghurcoltak, és aki a börtönben halt meg; az asszony irodalmi szerkesztésében jelent meg 1956-ban Moszkvában A. Allilujevának, Sztálin sógornőjének memoárköteté; 1955 nyarán Nyina Ignatyjevna meg akart ismerkedni valakivel Borisz Leonyidovics környezetéből, ezért egy közös ismerősünkkel együtt felkeresett Peregyelkinóban) elvitte a levelet a Sztaraja térre, a KB-ba. Leadták egy ablaknál, amelyből — mint Ira elmesélte — nagy érdeklődéssel bámult rá egy tiszt és egy katoná.

Nem sokkal később került egy részlet

Szolzenyicinnak Paszternakról szóló feljegyzéseiből; az írás talán naplójából, talán egy leendő önéletrajzi elbeszélésből származott. Lám csak, mit írt naplójába a ma már díjjal koszorúzott szerző, amikor elolvasta az újságban Paszternaknak vezeklő levelét, vagyis abban az időben, amikor ő maga még egy rjazanyi középiskola ismeretlen fizikatanára volt, ami egyáltalán nem gátolta meg abban, hogy önhittén arról elmélkedjék, hogyan rendelkezik majd a saját Nobel-díjával (amelynek elnyerésében szemlátomást csöppet sem kételkedett):

„A saját céljaimhoz, a saját mércém-mel mértem őt (t.i. Paszternakot — O. I.), és összegörnyedtem szégyenétől, amelyet ugyanúgy átéreztem, mintha a magamé lett volna: hogy rémülhetett meg ennyire holmi újsághandabanda miatt, hogyan gyengülhetett el ennyire, mert száműzéssel fenyegették, hogy megalázkodva könyörögjön a kormánynak, »hibáiról és tévedéseiről«, a regényben rejlő »tulajdon bűnéről« motyogva, megtagadva gondolatait, lelkét, csak nehogy száműzék? »A dicső jelen«, »büszkeség a kora, amelyben élek«, és persze a »szilárd hit közös jövőnkben« — és mindezt nem vidéki professzorocskák óbégatják, hanem a mi Nobel-díjasunk az egész világ hallatára? Nem, reménytelenek vagyunk. Nem, ha csatára hívnak, méghozzá ilyen nagyszerű körülmények közt, az a dolgod, hogy indulj, és szolgálj Oroszországot. Kegyetlen szemrehányással elítéltem őt, nem találtam számára semmi mentséget. Ifjúkorom óta nem tudom megbocsátani és megérteni, ha az érzelmek a kötelesség fölé kerekednek, hogy tudnám most, kiszolgált légertölteléként?”

Pompás mondatok — formájukat tekintve. Ami a tartalmukat illeti, az elképesztően igazságtalan.

Kétszeresen is igazságtalan: először is azért, mert figyelmen kívül hagyja a helyzetet és a kort, amelyben Paszternak a regényével megindította a század közepének egyik legizgalmasabb szellemi csatáját az erőszak ellen; másodszer azért, mert egyáltalán nem érti a két bűnbánó levél aláírásának motívumait.

Beszélgünk először arról a morális helyzetről, amely az 1946. év végére kialakult, amikor Paszternakban megérett a regény terve.

Annak az évnek az augusztusában nemcsak az írókat, hanem minden gondolkodó és valamit is értő embert megrázott a *Zvezda* és a *Leningrád* című folyóiratokra vonatkozó határozat. Ennek hangnemét tökéletesen jellemzik az ilyen kifejezések: „Mihail Zoscsenko az irodalom útonállója és szemete”; „a *Mielőtt a nap felkel*, ez az undorító firkálmány”; „Ahmatova fizimiskáját jól ismerjük”;

„Jurij German gyanús recenziója Zoscsenko munkásságáról”, és így tovább.

A szellemi elnyomásnak az alkotó személyiség számára különösen súlyos légkörében, olyan helyzetben, amikor „az írásbeliség és a szóbeliség . . . nem az emberek tanítását segíti, hanem bolondításukat olyasféle kinyilatkoztatásokkal, amelyek semmivel sem igazabbak, mint az ilyen állítások: a tűz nem éget, a tengerbe nem lehet belefulladni.” Paszternak megőrizte önmagát, műveiből a történelmi igazsághoz és „a tényekhez való megingathatatlan hűség” árad.

A kor ellenére megőrizte belső szabadságába vetett végtelen hitét. Gerd Ruge, a fiatal NSZK-beli irodalomtörténész ezt írta később Paszternakról: ő volt „a legszabadabb ember, akivel valaha is beszéltem”.

Éppen az a tény, hogy Borisz az alkotói szabadság hiányának körülményei között megvalósította az igazság, a harmónia és a szépség dogmáktól mentes keresését, ez teszi alakját igazán tragikusan magányossá.

Természetesen író volt csak, nem politikus. De Borisz figyelmen kívül hagyott minden hitvány politikai mérlegelést, nem kereste a könnyebb utakat, nem igyekezett kivívni a hatalmon lévők rokonszenvét. Távol álltak tőle a kincstári, érzélgős frázisok a hazáról és a pártról, a (tényleges és hamis) győzelmek mértéktelen dicsőítése, amitől nem undorodtak némely testvérei a művészetben. Jellegzetes alak ezek közül Alekszej Tolsztoj, „a nyíltságával elbűvölő cinikus”, „az ügyes harácsoló”, aki rendelkezett „azzal a rendkívüli képességgel, hogy csak azt szállítsa az irodalmi piacra, ami ott éppen kelendő” — (ezek a „hízog” szavak Ivan Bunyintól származnak).

A fájdalmasan emlékeztető 37-es esztendő legnehezebb hónapjaiban, amikor Ahmatova szavai szerint

Ártatlan vergődött Oroszország,
nézte némán halál-csilagát.
Testét szörnyeteg csizmák taposták.
Egy-egy sötét rabkocsi megállt . . .
(*Rab Zsuzsa fordítása*)

Nos, ezekben a hónapokban Alekszej Tolsztoj gyakran szerepelt a rádióban, írt az újságokban, „a néppel együtt” élte át mindazt, ami történt: ditirambusokat írt a hóhérokról, és áldozataikat mocskolta. Íme „humanista” tevékenységének csak egyetlen példája, amely jellemző a kor írói és politikai légkörére:

„Dosztojevszkij *Ördögök* című regényének Sztavroginja . . . azon kortársainknak az előképe, akiknek lelkében . . . szkepszis és kettősség uralkodik: a gyűlésekben, a munkahelyükön „százzázalé-



„Kézt döfött
az orosz forradalom szívébe. . .”
(Borisz Paszternak 1960-ban)

kos” állampolgárok, otthon vedlett, az erdő felé sunyító farkasok . . . Ez a trockizmus, az árulás, a kémkedés melegsége: . . . minden polgár, aki nem szereti hazáját, trockista, diverzáns és kém.” (*Izvesztyija*, 1937. VI. 14.)

És mindezt nem sokkal azután, hogy ezt írta a fiatal szovjethatalomról Párizsból Ivan Bunyinnak: „egész életünk csak homokra épül, politikára, kalandra - a forradalmat csak megrendelték felülről.” Kevés idő múltán, amikor Párizsban találkozik Bunyinnal, a már szovjetté lett Tolsztoj dicsekszik: „Egy egész birtokom van Carszkoje Szelóban, és három gépkocsim . . .” A találkozás után egy évvel elementáris egyszerűséggel védi meg bir-

tokát és autóit: a saját országának népe elleni terrort dicsőíti, egyenlőségjelet tesz a hazaszeretet és a hatalmon lévők iránti szeretet közé, és agyonlövetéssel fenyeget mindenkit, aki elhatárolja magát ettől a „szeretettől”. És ami a legfőbb — egész népét „a kémkedés melegágyának” nyilvánítja, felszólítván mindenkit az általános gyanakvásra, feljelentésekre, árulásra, tulajdon jóléte érdekében lezüllesztí honfitársait. Bárki kézbe veheti most is Tolsztoj műveinek 13. kötetét, és kigyönyörködheti magát az olyan mesékben, mint amelyek arról szól, hogy „a néplenségei” állítólag „baktériumokkal teli konzervdobozokat” dobáltak a vonatokba, gyönyörködhet a többi megrendelésre írt kitalációban. És mindezt nem valami faragatlan, tehetségtelen és műveletlen alak írta, nem egy tuskó, hanem egy orosz gróf.

Hazafisága, hithűsége, népisége perenkénti demonstrálásában sok író felzárkózott mögé.

Ezen a háttéren különösen élesen rajzolódik ki Paszternak viselkedésének kontrasztja. Emlékezzenek a jelenetre: közvetlenül szülés előtt álló felesége térdén állva könyörgött Borisz Leonyidovicsnak: ne pusztítsa el őt és gyermekét, írja alá az éppen soros halálos ítéletet támogató levelet, amihez Sztavszkij kategorikusan ragaszkodott. Az aláírás helyett Paszternak levelet írt Sztálinnak, elmondta benne, hogy olyan családban nőtt föl, „amelyben igen erős volt a tolsztojánus meggyőződés, amelyet az anyatejjel szívott magába”, felajánlotta Sztálinnak, hogy rendelkezzen az életével, ugyanakkor határozottan kijelentette, hogy „nem érzem feljogosítva magamat arra, hogy más emberek életéről vagy haláláról ítéljek”.

Egy másik levelében ezt írta: „Az évek múlásával. . . egyre inkább úgy élek, mint valami padláson. . . Szégyelltem, hogy tovább mozgunk, beszélgetünk, mosolygunk. . .”

Íme két orosz író álláspontja egy és ugyanazon dologgal, az egész népet sújtó csapással, a hatalom szörnyű terrorjával kapcsolatban. Egyikük végtelen lelkiismeretlenségre és cinizmusra ragadtatta magát, hogy a hóhéroknak szentelt dicsőhimnuszaival megvédje birtokát, autóit, társadalmi presztizsét.

(. . .) Csak a hatvanas évek végén vált ismeretessé, hogy 1928 és 1940 között Bulgakov megírta A Mester és Margaritát. Ám munkáját a legmélyebb titokban végezte, az irodalmi köröknek a leghalványabb elképzelésük végzetes, sem volt róla. A regény csak a szerző halála után huszonhat évvel jelent meg (akkor is alaposan megcsonkítva). (Ivinszkaja ebben téved: Bulgakov is több ízben, többeknek felolvasta készülő regényét, amelyet Ahmatova is ismert. Lásd: L. Janovszkaja: Mihail Bulgakov; Gondolat, 1987. 330. oldal és a hozzá tartozó 180. sz. jegyzet, valamint 348. oldal — a ford.)

Paszternak már 1946 végétől, majd a tömeges megtorlások sztálini rendszerének azt követő éveiben sem félt nyíltan vállalni, hogy írja a regényt, sőt, egyes fejezeteit hallgatóság előtt fel is olvasta. A megtorlás nem is várta magára sokáig. De még az olyan megrázkódtatás, mint az én letartóztatásom és elítélésem, sem tette őt óvatosabbá, nem állhatott a regény útjába. Pedig a regény első részének lapjai ott feküdtek a nyomozó asztalán, és magát a nyomozót nagyon is érdekelték a feljelentések, hogy a regény némely fejezeteit felolvasták egyik-másik moszkvai házban . . .

Ezért gondolom, hogy amikor évekkel Sztálin és Paszternak halála után az irodalmi életben feltűnt Szolzsenyicin - aki ráadásul nem kifinomult orosz értelmiségi volt, hanem saját jellemzése szerint „kiszolgált légertölték” -, azt az utat járta végig, amelyet Borisz Leonyidovics már korábban, és sokkal szörnnyűbb időkben megtett.

Alig két órája adták le a KB-ban a Hruscovnak címzett levelet, amikor Borisz Leonyidovicsot már hívták a KB-ba, mintha már előre mindent előkészítettek, átgondoltak volna, és csak erre a levélre vártak.

Az első mozdulatommal Irinkát kerestem, hogy még előttünk rohanjon ki Peregyelkinóba, figyelmeztesse Borisz Leonyidovicsot, hogy máris mennek érte, viszik a KB-ba. Es főként győzze meg, hogy a legszörnnyűbbön már túl vagyunk, és hogy tekintse ezt az egészet bohózatnak. Megértettem, hogy a levél megírásával túljutottunk a csúcsponton, következik a fájdalommentes kibontakozás. Már csak a személyes találkozás hivatalos procedúrája van hátra. Hogy kivel. A legkisebb kétely sem merült fel senkiben: ha egyszer maga Polikarpov megy Borisz Leonyidovicsért Peregyelkinóba, csakis személyesen Hruscov fogadhatja.

A Pokrovkán hajtottunk végig, a KB 5. számú, Sztara téri bejáratához. Borisz odament az órhöz, és elkezdte neki magyarázni, hogy berendelték, de az írószövetségi tagsági igazolványán kívül nincs semmilyen papírja.

— Ez a maguk szövetségének a tagkönyve, azé, amelyből épp mostanság zártak ki — közölte a katonával, majd rögtön áttért a nadrág kérdésére. — Nézz meg, séta közben értek utol — ahogy kigondolta, úgy is mondta el —, séta közben, ezért vagyok ilyen nadrágban.

A katona ámulva hallgatta, de nagy jóindulattal.

— Lehet, így is lehet, hozzánk bárhogyan lehet jönni — mondta.

Amíg felfelé mentünk a lépcsőn, összesztünk, összesztünk Borjával.

— Figyelj csak — súgta nekem —, ez érdekes lesz.

Természetesen nem is kételkedett abban, hogy Hruscov vár minket.

És íme, feltárult előttünk a szentély ajtaja, és a hatalmas íróasztal mögött megpillantottuk . . . ugyanazt a Dmitrij Alekszejevics Polikarpovot. Csak közben megborotválkozott, és sokkal jobban nézett ki, mint a nem is lett volna ez az egész zűrzavaros nap. Miután kirohant velünk Peregyelkinóba, nyilván szakított időt arra, hogy rendbeszedje magát. Így már érthetővé vált, miért szervezte meg, hogy mi még közben ugorjunk be a Potapovszkijba. Csak valahogyan kínos volt

az egész, helyette szégyelltük, mennyi erőfeszítésébe került, hogy Borisz Leonyidovicsot ide hozza, most meg igyekeznek úgy tenni, mintha reggel óta ki sem mozdult volna dolgozószobájából, és semmi köze sem lenne Borisz Leonyidovics megjelenéséhez. (Olyan volt, mint az a tiszta Kafka *A fegyencserepen* című elbeszéléséből, aki feltalálta a kivégzőgépet, majd ő maga bele is feküdt . . .)

Polikarpov mellett egy sovány férfi ült, akit képen már láttam, de egész idő alatt hallgatott, ezért nehéz lenne róla bármit is mondanom. Majd rövid időre feltűnt még egy ember egy irattartóval. De a főszereplő Polikarpov volt ebben a szobában. Hellyel kínáltak minket. Borja és én egymással szemben letelepedtünk a kényelmes bőrfotelokba.

Borja kezdte a beszélgetést, természetesen azzal, hogy belépési engedélyt követelt Irának is.

— Ó adja be nekem a valerianát.

Polikarpov összehúzta a szemöldökét.

— Csak nekünk ne legyen rá szükségünk, Borisz Leonyidovics. Minek belekeverni a kislányt is? Úgyis isten tudja, miket kell végighallgatnia!

— Kérem, adjanak neki is belépési engedélyt — makacsodott Borja. — Ítélje meg ő maga!

„A forradalom egyáltalán nem olyan benne, mint a habos sütemény”
(A peregyelkinói ház,
ahol Paszternak a regényt írta)

— Jó, jó — avatkoztam közbe —, rövidesen végzünk itt, addig majd vár.

Az Ira körüli huzavona után Polikarpov köhintett, ünnepélyesen felállt, és egy vásári kikiáltó hangján kinyilatkoztatta, hogy a Hruscovhoz intézett levél jutalmául Paszternaknak megengedik, hogy hazájában maradhasson. Most már úgymond az ő személyes ügye, hogyan békül meg tulajdon népével.

— De a mi erőnkkel most nehéz lesz lecsillapítani a nép haragját — jelentette ki egyúttal Polikarpov. — Egyszerűen képtelenek vagyunk például leállítani a *Lityerturnaja Gazeta* holnapi számát . . .

— Hogy nem szégyelli magát, Dmitrij Alekszejevics? — vágott a szavába Borja. — Miféle „harag”? Hisz magában mégis csak van valami emberség, ne álljon elő ezekkel a sablonokkal. „A nép, a nép”! Mintha most húzná elő a népet a nadrágzsebéből! Nagyon pontosan tudja, hogy magának egyszerűen semmi joga sincs kiejteni ezt a szót, hogy nép.

Szegény Dmitrij Alekszejevics nagy zajjal teliszívta a tüdejét levegővel, fel-alá járt a dolgozószobájában, majd türelemmel vértézve fel magát, újra Borjához fordult:

— Na jó, fejezzük ezt be, békülünk ki, szép lassan minden elrendeződik, Borisz Leonyidovics . . . — Majd hirtelen barátságosan vállon veregette. — Ej, öreg, szép kis vihart kavartál . . .

De Borja feldühödött, hogy előttem



öregnek nevezték (ő fiatalnak és egészségesnek, ráadásul a nap hősenek érezte magát), dühösen lerázta a válláról Polikarpov kezét.

— Kérem, hagyja ezt a szöveget, velem így nem lehet beszélni.

De Polikarpov nem hagyta magát kiközkönteneni a nagy nehezen megtalált hangnemből:

— Eh, kést döftél Oroszország hátába, hát most nézd, hogy teheted jóvá . . . (Már megint ez az ominózus kés, mint „a hozzájuk csatlakozott Sepilov”.)

Borja felpattant:

— Szíveskedjék visszavonni a szavait, nem tárgyalok magával tovább — és az ajtó felé rohant.

Polikarpov kétségbeesetten nézett rám:

— Tartsa vissza, tartsa vissza, Olga Vszevolodovna!

— Maga sértegeti, én meg tartzam vissza? — válaszoltam nem kis kárörömmel.

— Vonja vissza, amit mondott!

— Visszavonom, visszavonom — mormolta rémülten Polikarpov.

Borisz Leonyidovics az ajtónál lelassította lépteit, én visszavittem, és a beszélgetés más hangnemben folytatódott.

A kijáratnál, miután elbúcsúzott Borisz Leonyidovicstól, Polikarpov engem még visszatartott:

— Hamarosan megkeresem. Most vagy két hétig nyugtunk lesz, de aztán alighanem megint írni kell valami kérvényt Borisz Leonyidovics nevében. Majd mi ketten kitaláljuk itt, nálam; de ez majd csak az októberi ünnepek után lesz, addig pihenjenek nyugodtan. Vallja be: magának is nagy kő esett le a szívről!

— Nem is tudom — feleltem.

— Látod, Leljusa — mondta Borisz Leonyidovics a lépcsőn lefelé jövet —, ezek képtelenek . . . Csak a kezüket kellett volna nyújtaniuk, és minden más lett volna, de ezek képtelenek, csak akadékoskodnak, félnek, és ez a legfőbb hibájuk. Most emberi hangon kellett volna beszélniük velem. De nincsenek érzelmeik. Ezek nem emberek, ezek gépek. Nézd, milyen szörnyű falak, és mind olyanok itt, mint a főlhúzos automaták . . . Én mégis nyugtalanságot okoztam nekik, azt kapták, amit megérdemeltek! (Egy nagyon jól tájékozott író mesélte nekem, hogy bukása előtt Hruscsov hívatta Ehrenburgot. Sajnálkozott előtte, hogy Paszternakot üldözték: ő, Hruscsov, Polikarpovnak és Szurkovnak hitt. Amikor pedig időt szakított arra, hogy ő maga olvassa el a regényt, rájött, hogy becsapták, de már késő volt.)

Polikarpov azt ígérte nekünk, hogy az ünnepet nyugodtan tölthetjük, majd úgy két hét múlva engem magához rendel, és együtt összeállítunk valamilyen új levelet.



„Meg kellett volna akadályozni ebben, hiszen neki olyan őrzőangyala van, mint Ön” (Ivinszkaja és Paszternak)

Nyilvánvaló volt, hogy nem érik be ezzel az egy megalázkodással. De bízunk abban, hogy legalább ezt a megígért két hetet nyugalomban tölthetjük el.

Erről szó sem volt. Kedden, november negyedikén, Borja, Mitya és én reggel óta a Potapovszkijon ültünk, és nagy köteget levelet válogattunk.

Borja nagyon megörült, amikor az egyik, Mitya által felvágott borítékból néhány kitépett könyvlap hullott ki. Kuprin *Anatóma* című elbeszélésének lapjai. Más semmi. De mi kellett volna még?

Megszólt a telefon. Megkértük Mityát, mondja azt, hogy nem vagyunk otthon, szerettünk volna nyugodtan ülni, legalább egy órára elzárkózni a számunkra ellenséges világ elől. De hirtelen felhangzott a kagylót tenyerével eltakaró Mitya tragikusan suttogóra fogott hangja:

— Anya, a „vezér” van a vonalban!

— Itt a KB, Olga Vszevolodovna! Dmitrij Alekszejevics (Polikarpov, a szerk.) vagyok. Találkoznunk kell, meg kell kérnünk Borisz Leonyidovicsot, hogy intézzen kiáltványt a néphez . . .

A legegyszerűbb természetesen az lett volna, ha beírják a Hruscsovhoz írt levéllel, de ehhez nem volt elég eszük, és hiányzott belőlük az elemi emberiség.

És kezdődött minden előlről.

Borja rögtön nekiült, és megírta a *Pravdához* címzett levél vázlatát. Azt írta, hogy az ő értelmezése szerint a Nobel-díjra népének büszkének kellett volna lennie, és ha ő a díjat visszautasította, az nem azért volt, mert bűnösnek érzi magát, vagy a saját személyét félti, hanem

övéi nyomására, akiket valóban félt . . . Nyilvánvaló volt, hogy ez a levél elfogadhatatlan Polikarpov számára.

Másnap elmentem a KB-ba Borja lefelévezetével. Ahogyan várható is volt, Polikarpov azt mondta, hogy „majd mi átdolgozzuk a levelet”. Hivatásos hamisítókhoz méltó munka volt ez. Összeszedtük Borisz Leonyidovicsnak különböző időpontokban, különböző összefüggésekben mondott, vagy leírt mondatait, összefűztük őket, és végül a fehérből fekete lett.

De ezért legalább megkaptuk jutalmunkat: Polikarpov határozott hangon kijelentette, hogy a *Faust* újbóli kiadásával kihúzz minket a pácból, megígérte, hogy feloldják a Goszlitizdatnál a Borjára és rám vonatkozó tilalmat, úgyhogy bőven el leszünk látva fordítói munkával.

Amikor elrohantam Borjához a levél új változatával, amelyben úgyszólván csak az ő szavai voltak, de nyoma sem volt benne az ő gondolatainak, már csak legyintett. Elfáradt. Véget akart vetni ennek a képtelen helyzetnek. Kellott a pénz a két háztartásra, és azoknak az embereknek, akik megszokták, hogy segíti őket. (Egyszer ezt mondta: „Kész pénzügyi rendszer alakult ki körülöttem, sok ember függ tőlem, nagyon sok pénzt kell keresnem . . .”) Polikarpov ígérete, hogy újra kapunk megbízást fordításra, tartotta bennünk a reményt, hogy visszatérhetünk régi életmódunkhoz . . . És Borisz Leonyidovics jóvátehetetlen erőszakot téve önmagán - aláírta ezt a második levelet. Csütörtökön, november hatodikán jelent meg:

„Azzal a kéréssel fordulok a *Pravda* szerkesztőségéhez, hogy közöljék alábbi nyilatkozatomat.

Az igazságá iránti tisztelet követeli meg tőlem, hogy nyilatkozatot tegyek.

Miként mindaz, ami történt velem, természetesen következett cselekedeteimből, épp annyira szabad és önkéntes elhatározásomból fakadt a Nobel-díj nekem ítélésével kapcsolatos összes megnyilvánulásom.

A Nobel-díj odaítélésére úgy tekintetem, mint irodalmi elismerésre, örültem neki, és kifejezésre juttattam ezt a Svéd Akadémia titkárának, Anders Esterlingnek küldött táviratomban is.

Am tévedtem. Erre a tévedésemre volt alapom, minthogy már korábban is, például öt évvel ezelőtt jelöltek a Nobel-díjra, mikor a regényem még nem létezett.

Egy hét elteltével, mikor láttam, mi-

„A politika
semmit sem mond nekem.
Nem szeretem az igazsággal szemben
közömbös embereket”
(Borisz Paszternak temetése)



lyen méreteket ölt a politikai kampány regényem körül, és meggyőződtem róla, hogy a díj odaítélése politikai lépés volt, mely elképesztő következményekre vezetett, saját elhatározásomból, mindenféle kényszertől mentesen, önként lemondtam a díjról.

Nyikita Szergejevics Hruscsovnak írt levelemben közöltem, hogy születésem, életem, munkám Oroszországhoz köt, és számomra elképzelhetetlen, hogy elhagyjam, és száműzetésbe menjek idegenbe. Amikor erről a kötelékről szóltam, akkor nemcsak arra a testvériségre gondoltam, amely hazám földjéhez s természetéhez fűz, hanem természetesen arra is, amely népével, múltjával, dicső jeleivel és jövőjével köt össze.

De falként választanak el most mindentől azok az akadályok, amelyek az én hibámból regényem miatt keletkeztek.

Soha nem állt szándékomban, hogy ártsak államomnak és népemnek.

A *Novij Mir* szerkesztősége figyelmeztetett engem, hogy az olvasók úgy értelmezhetik művem, mint amely az októberi forradalom és a szovjet rend alapjai ellen irányul. Ezt akkor nem láttam be, amit most sajnállok.

Valóban, ha azokra a következtetésekre gondolunk, amelyek a regény kritikai elemzéséből adódnak, akkor úgy néz ki, mintha a regényben én a következő hibás nézeteket képviselném. Mintha azt állítanám, hogy történelmileg minden forradalom törvényellenes, hogy ennek a törvénytelenségnek az egyik megnyilvánulása az októberi forradalom, hogy ez a forradalom szerencsétlenséget hozott Oroszországra, és pusztulásba vitte a hagyományos orosz intelligenciát.

Világos előttem, hogy ezeket a képtelenségig hajtott állításokat nem írhatom alá. Mindazonáltal Nobel-díjjal kitüntetett alkotásom adott okot az efféle sajátos értelmezésre is, s ez volt az oka annak, hogy végül is lemondtam a díjról.

Ha a könyv kiadását, mint azt olaszországi kiadómtól kértem (a többi országban tudomásom nélkül nyomtatták ki a könyvet), leállították volna, akkor valószínűleg sikerült volna ezt részben kiküszöbölni. De a könyv ki van nyomtatva, és késő már erről beszélni.

E viharos hét során nem indítottak ellenem hajszát, nem kockáztattam sem életemet, sem szabadságomat, egyáltalában semmit. Még egyszer alá akarom húzni, hogy amit tettem, saját elhatározásomból tettem. Akik közelről ismernek engem, jól tudják, hogy a világon semmivel sem lehetne rávenni engem arra, hogy színleljek, vagy lelkiismeretem ellenére cselekedjek. Így volt ez ezúttal is. Felesleges bizonygatni, hogy senki semmit nem csikart tőlem ki, hogy ezt a nyilatkozatot szabad lélekkel, közös és benne saját jövőmbe vetett tiszta hittel teszem, büszkén a korra, amelyben élek, és az emberekre, akik körülvesznek.

Hiszem, lesz elég erőm, hogy helyreállítsam nevem jó hírét és barátaim megingott bizalmát.

1958. november 5.

B. Paszternak”
(Szilágyi Ákos fordítása)

Vajon nem ezekről a levelekről monta-e Borisz Leonyidovics: „... amikor a gyanúsított mártíromsága közepette kijelenti, hogy a legnagyobb boldogságban él, felmerül a gyanú, hogy kínzásokkal csikarták ki belőle ezt a nyilatkozatot?”

Weisz Györgyi fordítása

NYUGAT-BERLIN

Kiküldött munkatársunk beszámolója

A megszokott, pompázatos külsőségekkel fogadta látogatóit idén is a 38. évébe lépő Nyugat-Berlini Filmfesztivál. A megnyitás napján a rock and roll nem kisebb személyisége, mint Chuck Berry zenéje-játéka gondoskodott a jó hangulatról. Chuck Berry személyesen is megjelent a fesztiválon, mintegy nyomatékossítva, hogy az életpályáját bemutató film, *Éljen Chuck Berry! Éljen a rock and roll!* (Taylor Hackford rendezése) nem a múltról beszél, hanem itt van még ő, él még a rock and roll. S pompázatos volt a fesztivál program-kínálata is. A versenyprogramon kívül külön sorozat mutatta be az új ausztrál filmet, a Baltikum dokumentumfilmjeit. Külön moziban pergett a színes film története című sorozat, amely az első színezett-színes némafilmektől Godard legújabb filmjéig sorakoztatta fel a legjobb alkotásokat, s amely

tására mindenekelőtt az amerikai filmek voltak hivatottak. Nyugat-Berlin mindig is megkülönböztetett figyelemmel viseltet az amerikai, elsősorban hollywoodi filmek iránt. A Berlinálén rendszeresen (s számban is jelentősen) szerepelnek a legfrissebb amerikai filmek: nem egyszer innen indulnak világhódító útjukra, s gyakorta előfordul, hogy az itt bemutatott filmet, amely legtöbbször világ, vagy Európa-premier, néhány héttel később Oscar-díjjal tüntetik ki. Így történt az idén is: a programban szereplő *Wall Street* (rendező: Oliver Stone), illetve a versenyben részt vevő *Holdkóros* (rendező: Norman Jewison) főszereplői Michael Douglas, valamint Cher vehették át tavasszal a kis szobrocskát.

Különféle káprázatok

Fénylettek hát az amerikai filmek ez alkalommal is: a halk párbeszédék mellett a kávéscsészék éppúgy csillogtak, mint az erőteljes zenével kísért esti városképek. A jószabású öltönyök és elegáns ruhák vonalvezetése, a kócosra-rendezett frizurák könnyed lebegése szinte észrevétlenül modorral sugallta az érzést: jó társaságba kerültünk. Az amerikai filmek profizmusát szidni vagy dicsérni egyaránt döreségnek tetszik. Hiszen vitán felül áll, hogy ezeknek a szórakoztatóipari termékeknek a „kiszterelése” világszínvonalú. Mondhatni káprázatos. Persze a káprázat is többféle lehet. Van, hogy a látvány, szemünkön keresztül agyunkba jutva új felismerésekkel ajándékoz meg bennünket, felfrissíti fantáziánkat, vagy épp azzal büvöl el, ahogy a korábban csak fantáziánkban élő dolgokat valóságossá, megtörténtté teszi. Máskor meg, mintha megrekedne szemünkben — rendszerint a fény túlzott erejétől —, és képtelenek vagyunk befogadni, ami elének tárul. Nos, a Nyugat-Berlinben látott amerikai filmek jellegzetessége talán épp abban lelehető föl, hogy az általunk nyújtott látvány szemünknek kellemes, hogy a káprázatos technikai tudással előállított képsorok egyáltalán nem közvetítettek káprázatot sem fizikai, sem szellemi értelemben. Szemünkhöz, csak szemünkhöz szóltak.

A brooklyni születésű James L. Brooks egy tévéhíradó műhelyébe helyezett háromszög-történettel szórakoztatta a fesztivál közönségét. A *Tévéhíradó* rendezője, aki debütáns játékfilmjéért, a *Becéző szavakért* (1983) három Oscar-díjat is kapott, észrevehetően jól ismerte a történet „terepét”, hisz maga is híradó-szerkesztő volt a CBS-nél 1964 és 1966 közt. Brooks az egykori Fassbinder-operatőr, Michael Ballhaus segítségével fordulatossá vigjátékot készített, amelynek tanulságai éppoly régiiek, mint a filmben vázolt alaphelyzet. Avittabb stílusban, kevesebb dinamizmussal, de több szentimentalizmussal fogalmazta meg a maga három



Norman Jewison: Holdkóros

rendezvényben nem volt nehéz fölfedezni a fekete-fehér filmeket tönkrevető, a videomogulok hajszolta kolorizáció elegáns, közvetett kritikáját. A Panorámasorozat és az új német filmet bemutató vetítések mellett figyelemre méltónak mutatkozott a Fórum programjában az indiai film bemutatása, (amelynek különös érdekessége volt Satyajit Ray kétórás portréfilmje), valamint a megemlékezés a kiváló olasz színészre, Totóra, itt volt látható először — állítólag — csonkítatlanul, eredeti verziójában Pasolini remeklése, a *Madarak és madárkák*.

A gazdag program keltette kíváncsiság kielégítésére, az elsőnapig ígérték bevál-

FÉNYEK, MEG- VILÁGÍTÁSOK



Steven Spielberg: A Nap birodalma

Woody Allen: Szeptember



szög-történetét — a New Yorkban élő amerikai olaszok világában — a *Hegedűs a háztetőn*, a *Jézus Krisztus szupersztár* rendezője, Norman Jewison, akinek a *Holdkóros* a huszoneketedik alkotása. Miként a *Holdkóros* jórészt Cher színészi alakításán nyugszik, úgy a nálunk is jólismert Martin Ritt mélylélektani komédiájában, a *Dilisikben* is egy kitűnő színésznő, Barbra Streisand az, aki a tragikus és komikus helyzeteket kiszámíthatatlanul összekeverő, fékezhetetlen játékkal próbál hitelesíteni egy gyermekkori trauma által meghatározott magatartásmódot, megmagyarázhatóvá tenni egy fenyegetett helyzetben elkövetett gyilkosságot.

E régi típusú hollywoodi filmekén kívül az új-Hollywood is szerepelt a fesztiválon, a záróvetítésen: Steven Spielberg alkotása, *A Nap birodalma*. Spielberg — nyilatkozata szerint — háborúellenes filmet kívánt készíteni, nem egy meghatározott háború ellen, hanem általában, mindenfajta háború ellen. S hát hogyan is lehet másként ilyet készíteni, mint a háború kegyetlenségeinek bemutatásával. Spielbergnél persze azért ez nem ilyen egyszerűen történik. *A Nap birodalma* a második világháború idején játszódik, a japánok sanghaji inváziójakor. Főhőse a tizenegyéves, angol Jim, aki a japánok betörésekor elveszti szüleit és internálótáborba kerül. A film James Graham Ballard 1984-ben megjelent, azóta tizen-nyolc nyelvre lefordított siker-könyvének alapszik, amelyet sokan a *Nyugaton a helyzet változatlan* és *Meztelenek és holtak* című művekhez hasonlítottak. Innen a film címe is; a forgatókönyvet Tom Stoppard írta. Spielberg majd háromórás mozijában megtartotta az alapmű epikus szerkezetét, s a rá jellemző bőkezűséggel és méreteiben is impozáns látványossággal ébrazolja a háborús eseményeket. Mindazonáltal ez inkább csak a háttér, számára igazán a magára maradt gyermekember sorsa a fontos, pontosabban az, ahogyan Jim megtanulja és elsajátítja a túlélés módját a legkegyetlenebb körülmények között. A gyermeki fantázia, leleményesség és tanulékonyság próbája az új-Hollywood rendezőjénél ez alkalommal nagyon is reális körülmények között zajlik — jóllehet, amit látunk, mozi-reális. A boldog befejezés természetesen itt

Zsang Ji-mu: A vörös gabonaföld

sem marad el: gyerekek és szülők végül is egymásra találnak. A Nap sugarai helyett ismét Hollywood óriáslámpái ontják a fényt. Mégsem volna ildomos megfélekezniük Spielbergnek a századvég gyermekei iránti őszinte szolidaritásáról.

Az amerikai filmekhez leginkább a kínai versenyfilm, *A vörös gabonaföld* volt leginkább hasonlatos. Nem azért, mert a Spielberg-filmhez hasonlóan a japánok itt is betörnek Kínába, hanem mert az elsőfilmes rendező Zsang Ji-mu jórészt azokat a primér mozi-effektusokat használja, amelyek a hollywoodi filmeknek is jellemzői. *A vörös gabonaföld* az életereinek a társadalmi és morális konvenciók fölötti győzelmét van hivatva illusztrálni, s ezúton aktualizálni több évtizeddel ez előtt, Északnyugat-Kínában játszódó történetét. Az erőszak, a szex, a népi(sic) humor a felszabadulás látszatának megteremtését szolgálja. Zsang Ji-mu ért a filmcsináláshoz, nagyszüleinek történetéből tetszetős mozi-mesét „sikerült” ké-

szítenie. A végelszámolásnál a nagydíjat, az Arany Medvét *A vörös gabonaföld*nek ítélte a zsüri, talán mert megerősíteni látta benne azt az egyre terjedő feltételezést, miszerint a XXI. század a Kelet százada lesz.

Csalódások

Egyetlen amerikai filmrendező művéből hiányzott (konkrét és átvitt értelemben is) a csillogás — Woody Allenéből. Persze tudnivaló, hogy az ő filmjei mindig is különböznek a tipikusnak tartott amerikai produkcióktól. Am fokozottan érvényes ez új filmjére, a *Szeptemberre*, amellyel — Woody Allen saját bevallása szerint — Csehov nyomdokain kívánt járni. A zárt helyen, egyetlen házban-lakásban, alig egy nap alatt lejátszódó cselekmény szereplői kusza és feloldhatatlan kapcsolatban állnak egymással. Diane (Eliane Strich) az egykori filmsztár szeretője kedvéért elhagyta családját; lánya, Lane (Mia Farrow) tizennégyéves korában megölte anyja szeretőjét; Peter (Sam Waterstone), akibe Lane szerelmes, s akinek följajnlják, hogy írja meg Diane életét, Lane legjobb barátjéba, Stefanie-be szeret bele; az idős Howard (Denholm

Elliott) viszont Lanet szereti . . . és így tovább. Nos, most mind együtt vannak, s ha az előbb cselekményt mondtam, akkor most hozzá kell tennem, hogy ez az, ami a filmben a legkevésbé fontos. Mert Woody Allen elsősorban az ellehetetlenült vágyak, a reménytelen sóvárgások, a leplezett és lelepleződő szándékok vergődését tárja elénk. Jószerivel minden szereplője egy-egy kiteljesíthetetlen érzelem foglya. Egyikük sem képes segíteni a másikon. Így aztán képtelenek életükön változtatni. Végül minden marad a régiben, talán csak magányuk lesz reménytelegebb. A *Szeptember*, amelynek címe a magyar nézőben talán másoknál hangsúlyozottabban kapcsolódik az elmúláshoz, az érzelmek filmje. Am hiába Carlo di Palma precízen vezetett, többnyire félközeli tartott kamerája, hiába a bársonyos lámpafények, megjelenítésükben nem leljük azt a megfoghatatlannak s megnevezhetetlennek érzett, de mindig jelenlévő árnyalatot, amelyet (abszolút és konkrét értelemben) az idő csempész oly kérlelhetetlen biztonsággal lelkünkbe, érzelmeinkbe. Ezért lesz kissé súlytalan e Woody Allen-mű drámája.

Míg Woody Allen a „mindenhol-érvényeset” szerette volna Csehovtól átplántálni saját művébe (a példa minden bi-

Alekszandr Aszkoldov: A komisszárnő





Andrzej Wajda: Ördögök

zonnal a *Sirály* volt), addig a francia színekben induló Andrzej Wajda épp a konkrét történeti-társadalmi utalások egyértelművé tétele érdekében szabta át az *Ördögöket*, Dosztojevszkij regényét. Filmjének középpontjába a szervezkedők, összeesküvők és a hatalom konfliktusát, az ország sorsát állította. Ne felejtjük: Wajda művészetétől többé-kevésbé távol áll a filozofikus, fogalmi gondolkodás, morális töprengései is mindig sok szállal kötődnek egy-egy történelmi időszakhoz. Nem csoda hát, hogy a híressé lett krakkói színpadnavitel után ekként alakította át Dosztojevszkij sokszor kiátkozott művét. Az eredmény némiképp csalódást okozott, az *Ördögök* művészi ereje nem éri el korábbi alkotásának, a *Dantornak* színvonalát, paradox módon tán éppen azért, mert ez alkalommal nem járt el elég radikálisan. A Zoo-Palastban látottak inkább hasonlítottak egy, a számára oly kedves XIX. századi regény kulturált megfilmesítéséhez, mint egy önelvű — jóllehet Dosztojevszkij segítségével létrehozott — alkotáshoz. Talán külső okok is szerepet játszottak ebben.

Társunk, az irodalom

Woody Allen és Andrzej Wajda esetében az orosz irodalom jórészt csak távoli inspiráció, a Nyugat-Berlinben szereplő szovjet filmek azonban a hazai irodalommal való szerves kapcsolatról tanúskodtak. A bemutatott filmek alapján feltételezhető, hogy a hatvanas évek második felében megindult és rövid úton hibernált filmművészeti megújulás az irodalomban, tegyük hozzá, a hivatalosan kevésbé kedvelt műveiben talált szellemi alkotótársra. Mindenekelőtt azokban az írásokban, amelyek történetei az októberi forradalom befejező csatározásainak idején, a polgárháborúban, az első békés években játszódnak. A filmrendezők, mintha az írók segítségével vissza akartak volna térni a kezdetekhez, annak ellentmondásos világához, talán épp egy mánc szülő, realisabb történelmi tudat kialakítása érdekében. Csendes, mégis megrendítő hatást gyakorolt a fesztivál közönségére Andrej Szmirnov *Angyal* című filmje, amelyet Jurij Olesa novellája alapján forgatott, és Larisza Sepityko alkotása, *Az elektromosság hazája*, amely Platonov

egyik legszebb elbeszélése nyomán készült, egyaránt 1967-ben. (*Fény* címmel magyarul is megjelent az *Éjszakai küldetés* című kötetben.) Nagy feltűnést keltett viszont Alekszandr Aszkoldov műve, *A komisszárnő*, amelyet a zsüri Ezüst Medvével díjazott. A film Vaszilij Groszman *Berdicsev városban* című elbeszéléseinek motívumai alapján készült, ugyancsak 1967-ben. Története a polgárháború, a vörösök és fehérek harcának idején játszódik, 1922-ben. Vörösök csapata érkezik egy kisvárosba. A komisszárnő parancsára agyonlőnek egy dezertőrt. Mielőtt a fehérek visszatérnének, a vörösök elhagyják a várost, ám visszahagyják a komisszárnőt, mivel terhes, s hamarosan szülni fog. Egy sokgyermekes, zsidó kézművescsaládnál helyezik el. Nos, a film valójában ekkor és itt kezdődik. Aszkoldov, aki mély rokonszenvét fejezte ki Jancsó Miklós *Csillagosok, katonák* című filmje iránt, nem a váltakozó hadiszerencse kegyetlen következményeit, mindkét oldalon előforduló szükségtelen öldökléseket, a forradalmi harc filozófiáját jeleníti meg. Más izgatja, mást kérdez és mást mond. A töretlen meggyőződésű, a harcra végsőkig elszánt komisszárnő, aki a háziak segítségével megszüli gyermekét, különös világban találja magát abban a rövid időszakban, amely a vörösök távozása és a fehérek pogrommal fenyegető bejövetele közt adódik. A különös világ elsőszámú ismertetőjegye e halálosztó világban az életkedv, az élet szeretete. A komisszárnő állnadóan és felelősségteljesen szomorú és bánatos, a háziak szája mindig kész a nevetésre. Aztán a vidám és őszinte családszeretet, családi boldogság, amelyben a komisszárnőnek sohasem lesz része. És sorolhatnám tovább a példákat, de talán ez is elég bizonyíték arra, hogy Aszkoldov nem mérícskél, milyen is az egyikfajta nacionalizmus, s milyen a másikfajta fanatizmus, hanem, közvetve és közvetlenül, azt fogalmazza meg a képsorokban, hogy ami az élet ellen van, az ártalmas és káros, nevezzük akárhogyan is. Kétségtelen: minden tisztelete a harcot folytató komisszárnőé. De akkor is marad a kérdés: elhagyott gyermekét ki fogja fölnevelni? „Forradalomgiccs” — írta Aszkoldov művéről az egyik nyugatberlini újság. Való igaz, *A komisszárnő*-ben néha didaktikus a vágás, olykor túlcsoordult az érzelem. De talán épp erre volt szükség ahhoz, hogy új fényvel világítsa meg elfelejtett, vagy épp eltitkolni akart dilemmáinkat.

ZALÁN VINCE

CLERMONT-FERRAND

Kiküldött munkatársunk beszámolója



ZSÁNERKÉPEK

”Mentse, aki tudja a rövidfilmet” ez a nyilvánvaló Godard-allúzió volt a tizedik nemzeti és az első nemzetközi Clermont-Ferrand-i rövidfilmfesztivál jelmondata. Mentse, vagyis vetítse és nézze a rövidfilmet mindenki, aki félti a filmművészetet és a fiatal, friss, független tehetségeket.

A rövidfilm a világon mindenütt lassacskán kiszorul a mozikból, s a televízió kívül szinte egyetlen fóruma marad csupán: a fesztivál. Érthető hát, hogy miért rendeznek annyi rövidfilmes seregszemlét (csak Franciaországban négyet-ötöt évente), s az is, hogy a filmművészet gettósított kisműfaja miért csontosodott meg, retorikája, stilisztikája, poétikája miért szürkült el az évek során. Fesztiváltól fesztiválig élnek ezek az alkotások, ami látható volt Krakkóban, az megfordult Lipcsében, Oberhausenben, Tampereben, Annecyban, s ez évtől már Clermont-Ferrand-ban is.

Blaise Pascal szülővárosa, Clermont-Ferrand tipikus francia iparváros (valaha a bányáiból élt, ma a Michelinnek van itt egy nagy gyára), politikai, gazdasági és kulturális szerepét tekintve a nyugatnémetországi Oberhausenhez hasonlítható. Idén, vagy egy tucatnyi szponzor (többek között Auvergne tartomány tanácsának elnöke, az egykori államfő, Valéry Giscard D'Estaing) támogatásával belépett a nemzetközi fesztiválforgalomba. A meghívott filmek egy része szerepelt, sőt díjat is nyert már másutt, így például a szovjet Vlagyimir Tumajev, a bolgár Nikolaj Volev, a francia Claude Duty, az izraeli Gur Heller, a dán Jon Bang Carlsen vagy a nyugatnémet Hartmut Jan alkotása, s ez is csak azt bizonyítja, hogy a rövidfilmek legtovább a fesztiválszervezők emlékezetében élnek. Ami Clermont-Ferrand-t mégiscsak megkülönbözteti a többi rövidfilmes rendezvénytől, az a határozott, biztos ízlés, az önálló arculat és a jó értelemben vett műfaji elkötelezettség. Clermont-Ferrand ugyanis elsősorban a kisjátékfilmek fesztiválja. A főiskolás és elsőfilmes etüdöké, a talentumot és stílusérzékét felvillantó, egyetlen ötletre épülő kis történeteké, amelyeket a szakzsargon kicsit atyáskodva ujjgyakorlatnak nevez, jóllehet ezek a filmművészet „novellái”. A jó novellát pedig — vallják az irodalmárok — a végéről szerkesztik, amit a francia José Alcalá, az ausztrál Rey Carlson és az amerikai Tony Schillaci sem tagad meg. José Alcalá akinek a fesztiválon bemutatott *Via Ventimiglia* című filmje a harmadik alkotása, amolyan fordított *Zsebtolvajt* forgatott. Ennek a Bresson idéző történetnek két tinédzser-lány a hőse. Otthontalan, kapcsolatok és cél nélküli lányok, akik először azért kezdenek el vonaton utazgatni, hogy agyonüssék valamivel az ide-

jüket, majd amikor elfogy a pénzük, elemelik útítársaik tárcáját. Éppen úgy, mint a *Zsebtolvaj* rezzenéstelen arcú Michelje: elállják az utat a keskeny folyosón, és puha, fúrge ujjakkal elcsenik az oldalazó utasok pénzét. Kezdetben ez csupán játék, de az egyiküket, a férfiasan kemény Véronique-ot különös érzés keríti hatalmába. Élvezi a lopást, s amikor rájön, hogy ő ügyesebb, mint a babásan tőrekény Ágnes, egyre vadabbul, hisztérikusabban veti bele magát a kétes kalandba. Mindezt azért, hogy egy ismeretlen állomáson aztán leugorjon a vonatról, egyenesen annak a fiúnak a karjába, aki utazás közben kikezdtet vele, s most, amikor végre lecsaphat a védtelen lányra, egy mocskos állomásraktárban megerőszkölja. Véronique ámokfutása evvel végetér, ám búcsúzással még rávetül a sértett Ágnes gúnyos mosolya: azzal az egyértelmű kárörömmel, ami csak egy sértett barátóra jellemző.

A magány és a kitasztottság szította gonoszság tombol az amerikai Tony Schillaci *Csendélet* című filmjében is. Három munkanélküli fiatal, két lány és egy fiú egymás mellé sodródik a nagyváros egyik romos, lepusztult sarkában. Mindegy, hogy hol élnek a film hősei, a rendező nem is mutat a városból mást, csak azt az utcát és házat, ahol meghúzódnak. Olyanok, mint Franz Kafka novellájának, *Az odúnak bezárt, kintre, a külvilágra már nem is figyelő, önnön börtönét építő vakondja. Létezik kényelmes, összkomfortos pokol — ilyen a *Csendélet* hőseinek világa is, a kiskorú lányé, a felette anyáskodó barátodé, és a rongyos, éhes fiúé, akit befogadnak. Eleinte úgy élnek egymás mellett, mint a testvérek, de aztán elindul a nők között a harc: kié lesz a jólakott fiú. Különös erotikus játékba kezdenek, amely a végére teljesen elvadul, hogy aztán ott álljanak mindhárman összetörten, kismimmizetten, a korábbiánál is elárvultabban.*

A Free Cinemát idézi az ausztrál Rey Carlson *Kutyafutóban* című filmje, amely egy fotóriporterről szól, aki éjjelnappal megszállottan keresi a címlapsztorit, azt a szenzációs történetet és képet, amiért széttépi az újságot. Ől a szerkesztőség egyik kopott irodájában, futva hörpinti le kávéját, rohanva leadja legújabb történetét, aztán továbbszáguld... A következő tűzvészhez, balesethez, gyilkossághoz, mert hátha éppen most, késő éjjel, kora hajnalban vagy valamelyik álmos délután botlik bele a világraszóló érdekességbe. Míg egy napon véletlenül egy gyilkosság (vagy öngyilkosság? ki tudja, sosem derül ki) tanúja nem lesz, feldúlja az áldozat családjának életét, a rendőrséget megelőzve nyomoz, szervezkedik, intézkedik, de semmit sem tud meg. Ez a



Vlagyimir Tumajev:
Utazás a fiúhoz

kudarccal megijeszti, tanácstalanul rogy le koszlott kis irodájában; nem maradt más, csak a hideg feketekávé, a kopott írógép és a fényképezőgép. A rendező rendkívüli érzékenységgel rajzolta meg a zaklatott újságíró figuráját, feltehetően saját élményeit, sorsát is beépítette ebbe a fekete-fehér, a szociofotók keménységét, éles kontúráit idéző filmbe. Carlson ugyanis öt évig volt a *Melbourne Herald* fotóriportere, s ez, úgy tűnik, kitörölhetetlen nyomokat hagyott benne.

Hogy a Clermont-Ferrand-i fesztivál rendezőinek milyen fontos a kisjátékfilm, azt nemcsak a versenypogram bizonyítja, hanem a retrospektív sorozat, és a hivatalos szemlét megkoronázó nyitó- illetve zárórendezvény is. A tiszteletreméltó nagy elődökre és a ma már híres, valaha itt debütált fiatalabb rendezőkre emlékeztek: többek között a tavaly elhunyt Georges Franju 1958-ban forgatott *Az első éjszaka*, Maurice Pialat 1960-as *Élő szerelem*, Jean-Jacques Beineix 1976-os *Michel úr kutyája* című filmje és Jim Jarmusch 1987-es, mindössze hat perces remeke, *A kávé és cigaretta* szerepelt abban az összeállításban, amely a kisjátékfilmek múltját és jelenét foglalta össze. A Franjutól Jarmusch-ig húzott vonal a filmörténet egyik nagy korszakán ível át, s még most, ezekből az etűdökből is lüktet a „nagy filmművészet” eleveisége. Ezek a filmek azt bizonyítják, hogy

egy nagy formátumú rendező stílusérzékeny és világképe, mint kibontatlan egész, ott sűrűsödhet egy szűkre szabott kisjátékfilmben is.

A mostani pályakezdők között is akad néhány, aki többnek tűnik biztató ígéretnél — ők is megcsillantottak valamit egy bontakozó életműből. Mind közül a legértetesebb a szovjet Vlagyimir Tumajev filmje volt, *Az utazás a fiúhoz*, amely Oberhausen után Clermont-Ferrand-ban is elnyerte a fődíjat. Tumajev alkotása csak a németalföldi zsánerekhez hasonlítható: leheletfinom és minden részletében pontos. A pusztulásról, a helyrehozhatatlanul elrontott emberi kapcsolatokról ilyen lírai filmet talán még nem is csináltak. A történet végtelenül egyszerű: egy asszonynak meghalt a férje, megismerkedett valakivel, kedveli a férfit, s bár még nem tudta eldönteni, hogy szereti-e, nincs ideje meditálni, gyereket vár tőle. Az új élet mindennél fontosabb, még a sajátjánál is, egy dolog aggasztja csupán az asszonyt, mit fog szólni éppen csak felnőtt, szomorú szemű, kölyökképző fia. Erkölcsi kötelességének érzi, hogy szembenézzen a fiával, elindul hát a faluból, el a végtelen sártengerből, hogy megkeresse a fiát, akit katona, valahol távol, nagyon messze... Elmegy a városba, a nővérehez, ahol leírhatatlan disznóól fogadja, és egy ordító, marakodó, széthulló család. Elmenekül a panelházi pokolból, s addig megy, amíg meg nem találja az erdőben gyakorlatozó katonafiát. Gyorsan elhagyja a mondandóját, megeteti kis hazáival a gyereket, szelíden megismogatja az arcát, s aztán már csak távolodó alakját látja. Elnyelte az egyenruhás tömeg, a gyerekarcú, szomorú szemű, alig felnőtt fiúk számára érthetetlen csoportja. Mindannyian elvesznek a kora reggeli hidegben

és ködben, akárcsak az asszony boldogsága, családja, élete.

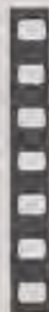
Másfajta tehetség csillan meg a Jordániában élő palesztin rendező, Mohamad Allouh *A cipő*, és az izraeli Gur Heller *Éjszakai mozi* című filmjében. Ezek a szomorú és fanyar kisjátékfilmek azt mutatják meg, hogyan lehet belopni a politikát elegánsan a művészetbe. *A cipő* egy szegény palesztin település képét villantja fel. A gyerekek mezítláb ülnek az iskolában, dagasztják a hideg sarat naponta kétszer, s várják a boldog pillanatot, amikor mehetnek válogatni az adományul küldött használt cipőkből. Egyikük azonban önérzetesen visszadobja a kitaposott, majdnem csónaknyi férficipőt, s továbbra is mezítláb jár. Nincs harc, könnyek és dráma, csupán egy önérzetes kis vásott kölyköt mutat a rendező, egy gyereket, aki nem akarja elfogadni a készen kapott világot, a ráért sorsot. *Az éjszakai mozi* (eddig hét fesztivál díját nyerte el), amely egy fiatal rendező első filmje, nagy sikert aratott hazájában és külföldön egyaránt. Kritikusai nemcsak költőiségét, kiforrott formavilágát dicsérték, hanem meglelt emberekhez méltó bölcsességét is. A film hőse Eli, aki társaival együtt járőröz az éjszakai Tel Aviv utcáin. Rátörnek egy málló, összeomlófélben lévő épületre, ahol egy tucat arab húzta meg magát. Mindenki elmenekül, csak egy kisfiú marad ott zavartan, féltéken. A katonák Elire bízák a fiút, aki eleinte dühös ezért a feladattért, állandóan rá szeretné tukmálni valamelyik bajtársára, de senki sem veszi át tőle, sőt, a csuklójához bilincselik a fiút addig, amíg véget nem ér a felderítés. Katona és foglya: kényszerű összezártságban kóborolnak, méregetik, gyűlölik egymást, majd Eliben váratlanul, önmagát is meglepve, furcsa szánalom ébred fel. Menekíti a gyereket társai elől, s már a kezüket fogva tartó bilincstől is megszabadultak, amikor megjelenik egy dzsip, kiugrik belőle néhány fáradt, ideges katona, vak-tában lövöldözni kezdenek, és az egyik eltalálja a menekülő kölyköt. Eli ordítva esik neki a lövöldöző egyenruhásnak, de a fiút már nem tudja megmenteni. A fiút, akit hazaküldött, s akivel néhány perce még a nőkről, a szerelemről, egy kerek szemű arab kislánnyal beszélgettek.

Az élet persze minden filmen túllép, új történeteket ír, de ott, Clermont-Ferrand-ban még folytatódott az *Éjszakai mozi*: a palesztin Mohamad Allouh és az izraeli Gur Heller ugyanis barátságosan kezelt fogott. Ez a gesztus volt a fesztivál legintimebb, de talán legfontosabb sikere.



Pordenonei kincsek

Némafilm-jegyzetek
—nagyzenekarral



Apordenonei némafilm-fesztivál immár hatodik életévében újra bizonyosságot tett arról, hogy célja változatlanul a filmtörténet régi, veszendő és feledésbe merült értékeinek feltárása. A némafilm- emlékeket eddig a kutatók talán mostohán, vagy a filmek — változó időkben is megmutatkozó — értékeinek nem megfelelő módon kezelték. Így a még meglévő, vagy még talán fellelhető némafilmek értékükhöz és rangjukhoz nem méltó módon kerültek illetve kerülhetnek a közönség elé. A klasszikus művészetekben az érdeklődés már régen különböző korok stílusainak szellemi arculatai felé fordult, például a zenében régi korok zenéjének, a kor eredeti hangszereinek mai előadók által történő archaikus megszólaltatásával. A többi művészetben ez immár nemes hagyomány, a filmművészetben azonban még csak bántortalan, esendő, újabbkori örvedetes törekvés.

A 87-es szemle a maga korában az egyik legnagyobb, pontosabban a Biograph mellett a „másik” legnagyobb társaság, a Vitagraph cég filmjeit tüntette ki. A Vitagraph Co. a tízes és húszas években mind mennyiségben, mind minőségben méltó versenytársa volt minden más, a filmgyártás kezdődő konkurrenciáharcában résztvevő számottevő cégnek, beleértve az American Mutoscope and Biograph társaságot is.

Am ha nem számolhattak is olyan kiváló képességű rendezőkkel, mint D. W. Griffith vagy Thomas Ince, míg az egyik cég egy Thomas Ince-szel, addig a rivális sas egy másik Incével, nevezetesen Ralph Inczével büszkélkedhetett. Mindezek ellenére a téma kutatóinak figyelmét mind-egyik jobban lekötötte a Vitagraph tevékenysége, s nem volt elég érdeklődés a Vitagraph stúdió munkássága iránt; ez sarkallhatta a fesztivál rendezőt arra, hogy retrospektív programjuk fókuszába a Vitagraphot állítsa.

Komoly kutatással több mint 150 filmet sikerült kiválasztaniok a szerencsésen megmaradt teljes kópiák közül, a „kiegészített” filmek mellett. A Vitagraph bemutató sorozatának jelszava „A másik sas” volt, mert akárcsak a Biographnak, a Vitagraphnak is egy kiterjesztett szárnyú sas látható a címerén. Ha néhány évvel ezelőtt valaki érdeklődni próbált volna a Vitagraph-filmek túlélő tekercei vagy a néhai stúdió történeti részletei felől, nem kaphatott volna érdemi választ.

A Vitagraph-kutatások meglepetéssel szolgáltak: a kutatók maroknyi filmet vártak, és több mint 600 címszóra, címre bukkantak, majd még további drámákra, vígjátékokra és dokumentum-méterekre derítettek fényt. Több mint egy év ku-



tatómunkája során derült ki, hogy a Holland Filmmúzeum Desmet-gyűjteményében csaknem 80 Vitagraph-mű van még, és ebből legalább harminc azonosításra vár. Így a fesztivál a retrospektív programjának első reggelét az eddig még azonosíthatatlan tekercek bemutatásának szentelte. Ily módon sikerült felvázolni a Vitagraph fejlődését mindennemű elfoglaltságtól és prekonceptiótól mentesen. A program bemutatta az elérhető legjobb kópiákat, a legjobb fotografiai minőség és a restaurálás értékeit tekintve. Néhány filmet gyengébb minőségük és állapotuk ellenére is műsorra tűztek érdekes és figyelemre méltó egyedi különlegességeikre, valamint kortörténeti újdonságaikra való tekintettel.



Az elveszett tekercs

„Habent sua fata libelli”. Ha igen, úgy ez a filmekre felsőfokon érvényes. Márkás és élő példaként szolgálhat erre a legújabbkori mozaikrejtvény megfejtése eredményeként újra bemutatathatóvá tett *Sadie Thompson* című, klasszikussá vált némafilm (1928) mába nyúló fatális utó-története. A film irodalmi alapja Somerset Maugham 1921-ben publikált *Miss Thompson* című novellája. A filmtervet megelőzte a novella *Eső* címen írt, háromfelvonásos színjáték-változata. 1922-ben mutatták be a Broadwayn, a botránnyos neves San Francisco-i prostituálttal, Jeanne Eagelsszel a főszerepben. Botránnyal és egyben átütő sikerrel. Eagelsnek negyedszázadon át is emlékezetesen megrendítő hatású (sokkoló) előadásában a korszaknak hosszanfutó, legemlékezetesebb darabja volt. A darab nagyszériás, többéves üzleti sikerének hatására született meg a filmprodukciónak a gondolata, az United Artists égisze alatt. Sikerült megnyerniük Gloria Swansont az abszolút női főszerepre, aki egymillió dolláros szerződésétől vált meg a film kedvéért a Paramounttól, valamint sikerült megnyerni Raoul Walsht, aki a Fox Stúdiótól búcsúzott el hasonló módon a filmterv kedvéért. Gloria Swanson megvásárolta az eredeti novella filmjogát, és két minőségben társult Raoul Walsh-sel: mint rendezővel és egyben mint férfi főszereplővel.

Walsh eddigi szerepeiben is az *action*



Korabeli rajz Gloria Swansorról; Gloria Swanson és Raoul Walsh a *Sadie Thompson*-ban



playing neves színésze volt, azaz a tettek embere, ideális alkat a filmbeni Tim O'Hara tengerészhadnagy szerepére. A másik főszerepre, Davidson lelkész szerepére, megnyerték Lionel Barrymore-t. A filmet a kritika szélsőségesen, a korabeli cenzúra pedig neveltségesen fogadta. Ennek ellenére a késői némafilmek, valamint az egész amerikai filmtörténetnek klasszikus darabja maradt. Három évvel később, a már berobbanó hangosfilmmel Lewis Milestone *Eső* címmel újra kamera elé vitte Joan Crawforddal e téma hangosfilm-változatát, amely szinte indigó-másolatnak tűnhet a Swanson-film, a *Sadie* nyomán.

„Raoul Walsh nagy rendező volt, telve vitalitással. Együtt írtuk a *Sadie Thompson* filmváltozatát, talán már sohasem tudjuk megtalálni a film eltűnt utolsó tekercsét. Hát nem bűn ez?” – nyilatkozta Swanson 1969-ben. Ezideig a filmnek egyetlen fennmaradt kópiája Gloria Swanson tulajdonában volt: néhai legjobb barátjától, Mary Pickfordtól örökölt beces emlékü kincsei között őrizte. Balszerencse folytán mindennek a tetejébe az történhetett, hogy az utolsó tekercs dekomponálódott, azaz a nitrát-filmeknek közismert, baktérium okozta emulzió-bomlása következtében teljesen megsemmisült. Azóta több vállalkozás indult egy talán még fellelhető kópia felkutatására Gloria Swanson hagyatékában, a Museum of Modern Art-on át, a George Eastman House-ig, valamennyi eredménytelenül zárult. 1983-ban, amikor a Kino International Co. megvásárolta a Swanson-alapítványtól az egyetlen hiányos kópiát, felajánlotta egy újabb, az egész világra szóló, még intenzívebb kutatás beindítását. Miután az is sikertelen maradt, Gloria Swanson és művész-producerei Raoul Walsh (1887–1981) születésének századik évfordulójának méltó megünneplésére elhatározták, hogy új megoldást keresnek. Az egyetlen lehetőség az maradt, hogy az eltűnt utolsó tekercsét rekreálják, azaz a film eredeti forgatókönyvének felhasználásával, minden létező és fellelhető feliratok, alcímek, köztes feliratok, inzertek segítségével, a film volt külföldi forgalmazóinak feljegyzéseiből, fellelhető memoároknak idevonatkozó részleteiből, a film felvételeinek, feljegyzéseinek, scriptnaplójának alapján, valamint minden fennmaradt és fel sem használt „still-” és reklámfotóinak felhasználásával a hiányzó részt újból létrehozzák. A munkálatok során felhasznál-ták a már említett Lewis Milestone *Eső*

című hangos verziójának néhány rövid, kimaradt szegmentumát, melyek elég jól idomultak a *Sadie Thompson* többi részletéhez, ugyanis Oliver T. March volt mindkét filmváltozat operatőre. Hónapokig tartó kutatások közben felvételek és vágások követték egymást. Az utolsó tekercs számos lehetséges variációját vetítették le, hogy megvalósíthassák az elérhető teljesértékű megoldást. A film összetett, ám erős hangulati háttérrel felidézni hivatott kísérőzenéjének megírására és vezénylésére felkértek egy fiatal komponistát, Joseph Turrin-t. Turrin élt a követelményekkel és a lehetőségekkel. Új ideákat, friss lendületet és lelkesedést vitt a kifáradt terembe. Így egy örökre emlékezetes filmnek újbóli bemutatója koronázta a film újraterepműveinek igyekezetét és szinte reménytelennek tetsző fázisozását. A Kino International Co. tette lehetővé e különös újbóli premiért, átmentvén egy klasszikus és emlékezetes filmet.



Élő mozi Hollandiából

A *Skrien* című holland filmújság és kiadója, az Oppenbaar Kunstbesit (Holland Művészeti Intézet) bemutatott két kivételes értékű némafilmet, amelyek előzőleg már feltűnően nagy sikert arattak Hollandiában. A *Gloria Transita*, Johan Gildermeyer 1917-ben készült filmjét, amely a maga nemében különös és egyedi kísérlet az operafilm műfajában, valamint Ernst Lubitsch mesterdarabját, a *Lady Windermere's Fant*. Mindkét filmet öt kitűnő holland zenész közreműködésével. A *Gloria Transita* bemutatóján pedig tovább bővítve négy neves operaénekes felléptével. Mind a kamaraegyüttesnek, mind a két produkciónak Hub Mathijsen a vezetője, aki egyébként tenorhegedűn játszik a kitűnő zenekarban. A hajdani ősbemutató eltűnt eredeti kottái helyett ő írta a mai előadás új partitúráját. Eme, mondhatni, újravirágzó zenei műfajnak az elsőszámú, legjobb specialista Hollandiában. A közelmúltban komponált új zenét Murnau *Faust*, valamint Zelnick *Die Weber* című filmjéhez. Pontosan hetven évvel és három hónappal a hajdani hágai ősbemutató után nyílt mód a *Gloria* újbóli bemutatójára a fesztivált megnyitó díszelőadásként, ahogyan azt annak idején eredeti formájában előadták: négy operaénekeskel és zenekarral. Johan Gildermeyer egyike azon úttörőknek, akik a film és a zene szoros összekapcsolódásának, szinkronitásának lehetőségén munkálkodtak, és a *Gloria* Gildermeyer próbálkozásainak egyedi remeke. Elsőként sikerült a képi költészetnek és a zenének elbűvölő együttes szépségét nyújtania. A szinkronitás az időben úgy történt még, hogy zenészt al-

kalmaztak a film felvételénél és ugyanaz az előadó önmaga produkcióját kísérte a film vetítésekor. Gildermeyer is ezt a módszert alkalmazta a *Gloria Transita*-ban.

A zenei rekonstrukciót nehezítette az a tény, hogy Gildermeyer pénzügyi okokból kihagyta a kórust az operarészletekből, és nem készített tiszta átmeneteket. Ennek ellenére Hub Mathijsen igen jó összehatású partitúrát írt, és a kiváló zenei produkció, koncerteken is ritka kitűnő előadásban hangzott, nemcsak Gounod *Fausz*jának legszebb részeit tartalmazza, hanem néhány utcai balladát is, Brahms zongoraquintettjéből és harmadik zongoranégyeséből is felidéz élményfokozó részleteket, amelyek ritka szellemben és magas muzikalitással árnyékolják és ragyogtatják fel a film lírai és drámai arculatát.

A második élő-mozi produkció jelentette a fesztivál közép-idejének élményt nyújtó előadását. Ernst Lubitsch, Oscar Wilde színdarabja nyomán, 1925-ben nevezte el az ő első viktoriánus komédiáját *Lady Windermere, s Famek*.

Ez a mű egyike ama legkitűnőbb négy némafilmnek, amelyeket Amerikában készítettek, és ez Lubitsch második hollywoodi periódusának mesterdarabja. A kompozíció egyébként is fénypontra volt egy 1984-ben a Holland Filmmúzeumban tartott Lubitsch-retrospektív sorozatnak. A film zenei kompozíciójához Hub Mathijsen csak saját óriási könyvtá-

rára és könnyűzenei archívumára támaszkodhatott. Csaknem hatvan, korabeli zenerészletet sikerült könnyű, ám nem eleganciával egybeötvöznie, melyeket a kamarazenekar egy tőle szokatlan könnyűzenei stílusban adott elő. A hangélmény, a zenei hangvétel és hangzás a maga módján visszafogott, de illékonyan játékos, utánozhatatlanul tökéletes zenei megfelelője Lubitsch e filmben remek ízléssel megrajzolt társadalmi analízisének. A film az uralkodó osztályok hipokrizisét gúnyolja ki, remekül játszván az emberek társadalmi és életterbeli kapcsolataival. A félszázadnyi, mindent romboló idő ellenére is mintaserű, gyönyörű kópia, a nyugat-berlini Német Filmalapítvány produkuma.

Az előző, ötödik évad mágikus záróestje után Carl Davis, aki a napokban még Londonban vezényelte legújabb, a *The General* című filmhez komponált zenedarabját, jelenleg pedig a *Ben Hur* partitúráján dolgozik, visszatért, hogy a fesztivál záróakkordjaként egy újabb élő-mozi koncerttel ismét nagyszerű záróél-

John Bunny a *Pickwick Paper's* című filmben





Tóth János montázs



ményt nyújtson a maga komponálta és dirigálta *A nagy parádéval*. *A nagy parádé*, King Vidor filmje, a húszas évek végén mind Amerikában, mind Európában a kor kiemelkedő és emlékezetes sikere volt. Új bemutatójának zenei kompozíciója a Thames televízió, valamint az angol négyes csatorna megbízásából készült. Carl Davis muzsikája minden tekintetben megfelelő, zene és film magas szintű egységét valósítja meg. Nem kis bátorság kellett Milánó, Cremona és Velence búvkorének szomszédságában, a magasigényű olasz muzikalitásnak e kitüntetett térségében dirigensi pálcát ragadni és elvezényelni egy száztagú szimfonikus zenekart, a sötétben, a színpad hatalmas fehér vászna alatt.

Itt kellene többoldalas tanulmányt írni a filmek és az ilyen típusú zene szimbiózisáról. De talán mindenekelőtt be kellene mutatni nálunk is egy ilyen művet valamelyik koncert-színházban: gondolkodj netán olyan épületre, amely előző életében reprezentatív premier-mozi volt. (Az Erkel színház.) Sem a magyar filmművészetnek, sem a magyar zeneéletnek nem lehetne ártalmára egy hasonló koncert-kíséret. Igényes zenészek és zeneértők talán nem is szentelnek sok figyelmet e műfajnak, mivel a zeneirodalom olyan túlhaladott és *kimerített* régiójával való

rokonságról van szó, mint a programzene, a zenekari szvitek, a nyitányok, a közzenék, szimfonikus költemények vagy a klasszikus balettzene. Egy középszerű sikeredett produkció esetén mentségül végülis tisztességes távolságban egymásra mutogathat az élő karnagy és a már régen az idő szakadékába hullott némafilmrendező. Mindez igaz. . . Ámde. . . Mégis. . .

Egy jótékony fellobbanás, egy nagy-szerű és nemes „epidemia” van terjedőben Európában: a klasszikus némafilmek, a ma embere számára új életre keltett, úgynevezett élőmozi-előadások újbóli másod- vagy tán harmadvirágása. Amíg e sorok nyomdafestéket látnak, Frankfurt am Mainban egy még újabb élőmozi-zene symposion indul, újonnan restaurált klasszikus némafilmek élőzenével történő előadás- és bemutatósorozata, neves komponisták, zenekarok, dirigensek, kamaragyüttesek és szólisták közreműködésével. A némafilm történetében eddig is voltak néha alkalmi vállalkozások, ám a hajdani mozikoncerteknek szinte csak Amerikában voltak nagyszabású és növekvő tradíciói, természetesen ezek is inkább csak egyedi jelleggel. Bár köztudott, hogy Amerika nagyvárosaiban a felvirágzó Nickel Odeonok korszákaiban, a kezdeti Seeburg, Peerless, Welte Sohn zongorák, majd Photo Playerek társaságában több mint kétezer színházban moziorgonák szóltak, mint például a század zenei diadalaként hirdetett Rudolph Wurlitzer Co. által készített Wurlitzer Unit Orchestrák. A még igényesebb színházak a koncert igényű, nagy templomi

vagy székesegyház-méretű, többmanuálos, mindenható-hangzású orgonákkal voltak felszerelve. Nem beszélve a szimfonikus zenekar kísérete nagyszabású élőkoncert premierekről. . . Tehát a frankfurti hatnapos rendezvénysorozat egy másik tradicionális európai zenei nagyhatalom újszellemű alkotói kísérlete. Az újrafelfedezett némafilm-előadóművészet iránt felénkülö nemzetközi érdeklődés növekszik. E rendezvény is első nyilvánossága lesz a századelő legújabb feltárt és restaurált, játék-, dokumentum- és kísérleti filmjeinek, az Ifjú Német Filharmónia, valamint más nemzetiségű koncertgyüttesek és neves dirigensek közreműködésével. Az élőmozi-koncertbemutatókkal párhuzamosan, a régi opera termeiben némafilmzene-improvizációs kurzus indul zongora-, valamint orgona-előadók számára.

E terület a filmkultúrának csak egy újraéledő holtága, vagy élőbb lenne a múlt, mint a jelen? Vagy a jelen élné a múltat? Vagy a múlt éli a jelenet? Szerencsére Pordenone minden évben felfedezi, ápolja és állandóan ápolva építi azt a múltat, amelynek jövője van.



TÓTH JÁNOS



Andrzej Wajda

SORSOM A MOZI

2.

Ihlet kell a színészek kiválasztásához

Egy színházértő ember nemrég azt mondta nekem: "Egyszerre két bűnt követ el, ha tehetségtelen színészekkel dolgozik: egyrészt hiába feccsérli az idejét, másrészt pedig addig a tehetséges színészek parlagon hevernek".

A rendező munkájában csak két olyan pillanat van, amikor ihletre van szükség. Az egyik a döntés pillanata: miről és milyen filmet akarok csinálni. A másik a színészek kiválasztásáé. Természetesen hiába az ihlet, ha a rendező nem ismeri a színi piacot. Moziba, színházba kell járnia, színésziskolákba, el kell mennie az amatőr együttesek előadásaira; nemcsak a híres, de a szerényebb vidéki együtteseket is ismernie kell — és az évek során olyan anyag halmozódik fel az agyában, amelyet egyetlen ügynökség se tud összegyűjteni. Lényeg: mindent meg kell néznie. De figyelnie kell közvetlen környezetét is, mert mindenki potenciális szereplő. A *Hamu és gyémántban* Cybulski végtelen dinamizmusát és szabadságát ragyogóan ellenpontozta Adam Pawlikowski, a sokoldalú tehetség: zenész, esszéista, kritikus, egyszerűen az örök amatőr. Első filmemben, *A mi nemzedékünkben* okarinázott. A *Csatornában* egy néhány másodperces jelenetben SS-tiszt volt. A *Hamu és gyémántban* nagy és fontos szerepet játszott, ami megnyitotta előtte a színészi pályát.

Jerzy Radziwillowiczot, a márványembert, a Varsói Színművészeti Főiskola vizsgaelőadásán vettem észre; Ryszard Bronowiczot pedig, aki azt a kifejező epizódot játszotta az *Ígéret földjében* (színházi jelenet) egy krakkói vasutas- színházban fedeztem fel, ahol már évek óta

játszott és rendezett. Csábított, hogy filmre vigyem a *Dantont*, miután már megrendeztem a színházban. És amikor egy este megláttam a színpadon Gérard Depardieu-t, rájöttem, hogy az igazi *Dantont* látom! Akkor már tudtam, hogy feltétlenül meg kell csinálnom ezt a filmet, és elkezdtem írni a forgatókönyvet.

A szereplőket már akkor el kell kezdeni keresni, amikor a rendező vázolja a témát, és elkezd írni a forgatókönyvet.

Mélységesen meg vagyok róla győződve, hogy a színészek kiválasztásához alkotói ihletre van szükség. A rendező változékony anyaggal dolgozik, határozatlan és szeszélyes emberekkel — színészekkel. Az, hogy valaki tegnap csodálatosan játszott egy filmben, amit éppen most mutattak be, még egyáltalán nem jelenti azt, hogy holnap ugyanilyen jó lesz. Véletlen is lehetett, a körülmények találkozása, ami soha többé nem ismétlődik meg. És persze fordítva is lehet. Mi-lyen káprázatos volt James Dean feltűnése, vagy Belmondo Godard filmjében a *Kifulladásigban*, vagy Giulietta Masina az *Országútonban*! Ki ismerte ezeket a színészeket? Ki támogatta őket? Csakis a rendezők megingathatatlan hite, akik kiválasztották őket, csakis a rendezők intuíciója. Biztos vagyok benne, hogy a tanácsadók és az asszisztensek ismert és kipróbált színészeket tukmáltak volna rájuk.

A rendező ritkán szerepel filmvásznon. Ha tehát azonosul valamelyik szereplővel, akkor a kiválasztott színésznek vérnek kell lennie a vérből, testnek a testből, olyannak, aki a rendező fizikai ideálját is megtestesíti. Így érthető, hogy egyes rendezők miért ragaszkodnak egyes színészekhez. Együtt öregsznek, együtt változnak, míg végül szolidárisan együtt búcsúznak a filmvászontól. Bor-

zalmas még csak belegondolni is, hogy hány tehetséges színész vár a saját szerepére, a saját rendezőjére, a megvilágosodásnak erre a pillanatára.

A két-három főszerep mellett minden filmben léteznek epizódszerepek is. Szerintem nagyon erős egyéniségű színészekre kell bízunk őket, ha azt akarjuk, hogy a nézők emlékezetében megmaradjanak. A kis szerep megformálójának különösen kifejezőnek kell lennie — csak akkor tud nyomatékot adni az alaknak. És a szerep, amit a forgatókönyvben csak felvázoltak, abban a pillanatban életre kel. Így láthatunk a vásznon hús-vér embereket, akik jóval árnyaltabbak, mint a forgatókönyvben rájuk osztott néhány mondatos szerep.

Ne felejtsetek el: nincsenek lényegtelen szerepek, csak érzéketlen rendezők, akik nem veszik észre a bennük rejlő színészi lehetőségeket.

Ha tehát az epizódszereplőnek éppen csak fel kell villannia a vásznon, akkor olyan színésznek kell játszania, aki már pusztá jelenlétével is magára vonja a nézők figyelmét.

Meg kell bízni a színészben.

Akármilyen színészt is választotok ki végül, ne felejtsetek el, hogy fenntartás nélkül és mindvégig meg kell benne bíznotok. A színész nektek köszönheti, ha a mennybe megy, de miattatok válik nevetéssé is. A színházban hallja a közönséget, megkeresi a kapcsolatot velük, minden este újra átdolgozza a tökéletesíti szerepét. Az objektívben csak egy darab fém és üveg van: a kamera nem inspirál sem mire. Marad hát a rendező, aki előtt a színésznek ki kell tárnia lelke legrejtettebb, legszégyletebb zugát is.

Képzeltetek el egy embert, aki odakíséri társát a nyitott ablakhoz, és gyengéden beszéli, hogy álljon ki a párkányra.

Aztán, hogy ugorjon le a tizedik emelet-ről, mert olyan csodálatosan fogja hasítani a levegőt! Ez az ember a jó rendező. Bizalmat és biztonságot nyújt. Csak egy ilyen rendező előtt képes egy színész kibújni a mindennapos rutinból. Aki nem szereti a színészeket és nem érti, milyen nehéz a hivatásuk, annak nem szabad velük dolgoznia.

Ne felejtésék el: különbség van a nézés és a látás között. A színésznek biztosnak kell abban lennie, hogy mindent látok, amit a próbán vagy a kamera előtt csinál, sőt — még azt is, amikor a filmgyár büféjében beszélget.

A *Hamu és gyémánt* forgatásának első napján Zbyszek Cybulski nekítámaszkodott az ajtófélfának, és egyik lábáról a másikra helyezve testsúlyát himbálózott. Teljesen ösztönösen csinálta. Egy idő után megszólalt: "Tudod, nagyon jól érzem magam!" Észrevettem a hangulatát. Észrevettem ebben a félig öntudatlan mozgásban az alak leglényegesebb vonását, akit olyan tökéletesen testesített meg az egész filmben. Megragadott, és megértettem, mit akart velem közölni. Mi tör-

„Gyengéden rábeszéli, hogy álljon ki a párkányra; aztán, hogy ugorjon le a tizedik emeletről”
(Zbigniew Cybulski és Adam Pawlikowski a *Hamu és gyémántban*)

tént volna, ha elkezdtem volna "rendezni", ha néma vallomása süket fülekre talált? Mint egy csiga, visszahúzódtott volna házába, és magamra maradtam volna Maciek Chelmickiről szőtt elképzeléssel egészen a forgatás végéig.

Állítólag a kínai kereskedők tudták, hogy ha a szavak hazudnak, a kéz elárulja az embert, mert az igazi érzések megkeresik a testből kivezető utat. Biztosan ezért találták ki a kis elefántcsont láncocskát, ami csillapítja a kéz remegését és az ujjak ösztönös mozgását.

Micsoda tudomány a rendező számára! Nincs izgalmasabb élmény, mint figyelni egy embert, aki elnyomja az érzelmeit — de fokozatosan mégis leleplezi őket, mert nem tud uralkodni rajtuk. A mozdulat a szavakkal ellentétben mindig igazat mond.

1982 elején, nem sokkal a lengyelországi szükségállapot bevezetése után Krystyna Janda befejezte a forgatást Párizsban, és döntenie kellett: külföldön marad-e, vagy hazatér. Akkoriban meglátogatta egyik barátunkat. Íme a háziasszony beszámolója: "Beállított Janda, éppen tortát akartam sütni. Elvette tőlem a tányért, és valami mulatságos történetbe fogott, miközben néhány másodperc alatt felverte villával a habot, olyan gyorsan, hogy a gyerekek sűgva megkérdezték: Mi baja van Kriszta néninek? Azon-

nal rájöttek, hogy történt valami. Felismerték Krystyna idegességét és nyugtalanságát, és egyáltalán nem figyeltek az elbeszélésre, a szavakra, amelyekkel leplezni akarta érzelmeit." Ez az ellentét a cselekedet és a szavak között a legjobb módszer a pszichológiai igazság ábrázolására. Akkor a színésznek nem kell semmit se illusztrálnia, viselkedése teljesen hiteles: mindegyikünk leplezi kétségbeesését, nem mutatja érzelmeit. Akaratunk ellenére látszik rajtunk, és éppen ez az, ami hitelessé teszi a vásznon történeteket.

Ne jártasd a szádat! — azaz a színészi játék hitelessége

A kamera előtt játszani — cselekedni. Mindig azt mondom a színészeimnek:

Ne fecsegi — cselekedj!

Ne tündöj — támadj!

A szótól a cselekvés felé tarts!

A játék — harc: ütés — védelem, védekezés és támadás.

Állandóan azokra gondolj, akikkel játszol: ki mellett állsz? Ki ellen harcolsz?

Jegyezd meg, hogy a színészség jelenidő — a szemünk előtt születik, és nem annak az utánzása, ami tegnap volt!

Hamlet monológjai kétségbeesett kísérletek a cselekvésre, még mielőtt elkezdődött volna a cselekmény. Csak ha így értelmezzük Hamletet, akkor tudjuk



egy élő ember képét megalkotni. Azt mondják: a természet után rajzolni. Amikor Edouard Manet kiállította a Párizsi Szalonban, 1863-ban az Olympiát, hatalmas felzúdulást váltott ki: a nőiség helyett igazi nőt merészelt festeni. Pedig a meztelenséget önmagában már elfogadták. De nem akarták elfogadni egy élő és meztelen asszony valóságát. Hát éppen a pontos, konkrét festés a legjobb módszer a rendező és a színész számára is, amikor a szerepen dolgoznak.

A színész akkor játszik hitelesen, amikor hiteles helyzetben van. Könnyű tehát létrehozni a hitelességet, amikor erőszakos a cselekmény. Másképpen áll a helyzet a lélektani hitelességgel; ezt a rendezőnek kell feltárnia a színész számára. Nincs szükség hosszú, unalmas eszmefuttatásokra. Előfordul, hogy az ékesen szóló rendező megrészegeedik saját hangjától, egyre több hasonlatot rángat elő, paradoxonokat puffogat, csillogtatja az eszét, és az egészet nyakon önti műveltsége szószával. A színész meg csak áll, az egész fecsegés lepereg róla, nem lódítja meg a képzeletét, nem ad egyetlenegy kapaszkodót sem! Egy színész, az idősebb generációból, félbeszakította egy rendező szóáradatát, és ujjával partnerére mutatott: "Egyet mondjon csak meg: szeretem őt, vagy nem?"

Párszor találkoztam ambiciózus színészekkel, akik elhitték, hogy a játszott szerep eldönti jövőjüket. Emberfeletti erőfeszítéssel igyekeztek azonosulni szerepükkel, és cselekedeteik rugója a feladatuk fontosságáról való kétségbeesett meggyőződés volt. Sajnos, ez a monumentális felelősségérzet megbénítja a színészt. Az érzések nem tudnak szétáradni az erőlködéstől megkeményedett testben; egy görcsberándult arc nem tud rezdülni, nem tud árnyalatokat kifejezni, ami pedig rendkívül fontos egy színésznél. A hideg verejtékben fürdő színész mélységesen átéli azt a tényt, hogy egy fontos filmben játszik, de nem éli át annak az alaknak az érzelmeit, akit éppen újjáteremt. Az ilyen színész, örökké elégedetlen lévén magával, minden figyelmét a szövegre fordítja: átalakítja a párbeszédet, új jeleneteket talál ki, órák hosszat próbálja a jelmezét, mindenbe beleüti az orrát, mivel képtelen az eljátszandó alak iránti érdeklődésre. Nehéz gyógyítani ezt a betegséget. Rendezőként igyekszem elválasztani a színész személyét a szerepétől. Megmagyarázom, hogy nincs egyszerű hasonlatosság, se testi, se lelki, hogy ennek a foglalkozásnak az a lé-

„Ne engedjétek meg,
hogy a színész kívülről megtanulja
a próbaelvételek szövegét!”
(Daniel Olbrychski,
a Tájkép csata után főszereplője)



nyege, hogy "úgy teszünk", hogy színészi eszközökkel kell megvalósítani a dolgot, és nem úgy, hogy az életben azonosulunk a játszott figurával. Végül csak egy új marad a rendező számára: nagyon pontosan meg kell határoznia a színész számára a konkrét feladatot, és következetesen ellenőrizni, hogy teljesíti-e. Vagy pedig agyonlőni a delikvenst a forgatás első napjaiban.

Próbafelvételre mindenképpen szükség van

A próbafelvétel nemcsak abban segítenek, hogy az ember kiválassa a színészeket. Választ adnak rengeteg, a film kapcsán fölmerülő kérdésre is. Hogy szólnak a vászonról a megírt dialógusok? Hogy néznek ki a jelmezek a filmen? Hogy viselkedik a stáb, akikkel együtt kell dolgoznunk?

A próbák tehát döntő hatással lehetnek az eljövendő filmre. Ezért nem szabad őket rutinból csinálni, félvállról venni. Minden film kihívás, és éppen a próbáknak kell tudatosítaniuk a téma és a forgatókönyv közti különbséget.

Szerintem az operatőr technikai próbáit össze kell kapcsolni a színészek próbafelvételeivel. Vannak, akik szerint a próbafelvételeknek "objektívnek", stílusukban "semlegesnek" kell lenniük. Tévedés! Én éppen az eljövendő film ruháiban és megvilágításaiban akarom látni a színészeket. Gyakran forgatok stúdióon kívül, szabadtéren vagy a film számára már kiválasztott helyszíneken. A plein air felvételek megfelelnek a valóságnak — a színész arca nem ugrik ki, mint a stúdióban, hanem objektíven létezik — mint az ég, a fák, vagy a forgatás színhelyén. Itt egy másik feltétel is teljesül — amennyiben az operatőr megpróbálja meggyőzni a rendezőt, hogy sikerült a szöveget megértenie, "eléfesti" a jövőbeni filmet. Szemtől szemben az igazság: vajon képes lesz-e az operatőr egy változó és esetleges világból egységes képet alkotni a vásznon? A színészek viszont meglepődnek attól, hogy a szabadban kell játszaniuk, és elfelejtkeznek dédelgetett kis modorosságairól, és a váratlan helyzetben kevésbé elkoptatott eszközöket keresnek.

A producerek a próbafelvételeket általában fölösleges dolognak tartják, a rendező szeszélyének. A stáb az "igazi munkát" megelőző szükséges rossznak. Tapasztalataim szerint azonban, ha a próbafelvételeket komolyan vették, akkor a film máris megmenekült a bukástól. Engem legalábbis rengeteg csalódástól kíméltek meg így.

Nézzünk néhány gyakorlati tanácsot.

Ne engedjétek meg, hogy a színész kívülől megtanulja a próbafelvétel szöve-

gét. Legjobb, ha sűrű bocsánatkérések közepette, az asszisztenst hibáztatva, az utolsó pillanatban adjátok oda a szöveget, már a kamera előtt. Akkor fogjátok csak észrevenni, hogy a színész valóban érti-e a jelenet lényegét és képes-e önállóan gondolkodni. Ha igen — tud majd improvizálni.

A kamera társa legyen a színésznek, ne csak fölösleges akadály. Legjobb a hosszú beállítás, ami nem zavarja őket a mozgásban, és teljes szabadságot enged viselkedésükben. Csak a hosszú beállítások engedik meg a színésznek, hogy beleélje magát a szerepbe a felvétel alatt. A próbák alatt nyitottnak és türelmesnek kell lenni a javaslatokkal szemben. Ha azonnal észreveszek egy másik lehetséges értelmezést, akkor elmondom a színésznek és megismétlem a felvételt. Ha a színész akarja megmutatni a saját értelmezését, neki is meg kell engedni.

A próbafelvételek nemcsak arra szolgálnak, hogy az ember színészt válasszon. A színészek számára is ellenőrzésül szolgálhat. Rengeteg félreértést megtakarít, ami általában a forgatás első hetében úgyszólamint kiderül. A jelmezek és sminknek köszönhető — valamint hogy a felvételeket a szabadban csináltuk — hogy a *Tájkép csata után* főhőse már jóval a forgatás előtt megszületett.

Nem érdemes túl sok színészt a kamera elé csodítani — főleg nem színésznőket — abban a reményben, hogy hátha hálónkba akad az aranyhalacska. Ha ilyen típusú perzsavásárt látnak, a színészek szkeptikusan állnak az ügyszóhoz, hiányzik belőlük az önbizalom, másokat kezdenek utánozni, kihuny lelkesedésük, lemondanak. Inkább olyan benyomást kell kelteni, hogy a próbafelvételek már egy korábbi változás ellenőrzésére szolgálnak.

Soha ne bízzátok a próbafelvételt az asszisztensre, mivel a vásznon olyan cselekedetek eredményét fogjátok láthatni, amiknek nem voltatok tanúi. A legfontosabb dolog marad el: hogy személyesen éreztétek a kedvetlenséget vagy a lelkesedést. Ez az érzés csak a rendező és a színészek közvetlen kapcsolatából születhet meg.

A *Márványember* próbafelvételein találkoztam először Krystyna Jándával. Megragadott az, ahogy dohányzott, míg a felvételre várt. Soha azelőtt nem láttam ilyen idegességet. Elragadtatásomban megkértem, hogy ismétlje meg ugyanezt a kamera előtt. Halálpontosan elismételte. Meggyőződtem róla, hogy egy rendkívül tudatos színésznővel állok szemben, és nem egy libával, aki az ilyen helyzetekben megkérdezi: "De mondja már meg, mi volt a jó benne?"

Jerzy Radziwillowiczot, mint már említettem, a Varsói Színművészeti Főiskola

vizsgaelőadásán fedeztem föl, jóval a *Márványember* szereposztása előtt. A próbafelvételek csak megerősítettek benne, hogy igazam volt. Mosolya, improvizált válaszainak naivitása, beszédének őszinte csengése — mindez meggyőzött arról, hogy páratlan személyiségre bukkantam. Az egyik próbafelvétel jelenete egyébként később bekerült a filmbe is. Az utóbbi években egyre gyakrabban csinálják a próbafelvételeket videóval, és én is gyakran alkalmaztam ezt a technikát. Az *Érzéstelenítés nélkül* jórészt egyetlen lakásban kellett forgatni. Éltem a lehetőséggel, és az egész filmet felvettem videóra azokkal a színészekkel, akiket már a forgatókönyv keletkezésekor kiválasztottam. Tehát nem színészt válogattam, hanem bizonyos fokig "lepergettem" az egészet. Az eredmény teljesen elkedvetlenített: már azon voltam, hogy lemondjak a forgatásról. Másodszor Párizsban történt meg velem ugyanez, amikor a *Danton* rengeteg szereplőjét vizsgáltam videó előtt.

Ezek a rossz tapasztalatok talán onnan származnak, hogy egy filmen nevelődött rendezőnek a videó csak "technika a gyengeelméjűek" számára. Semmilyen nehézséget nem okoz. A világitás mindig elegendő, természetellenesen könnyű a kamera, mozgatása túlságosan egyszerű, a szalag — amiről bármelyik pillanatban törölhetek — korlátlanul áll a rendelkezésre. A munka során tehát nincs feszültség, nincs meg a megmászhatatlanság érzése és a kockázat. Pedig ez jellemzi egy jó film forgatását, és ilyen hangulatnak kellene uralkodnia a próbafelvételeken is.

Világos, hogy másképpen is lehet színészt válogatni; katalógusokból és az ügynökségek kartotékaiból. De az ilyesmi a házassági hirdetések juttatja eszembe: vagy elkeseredettség, vagy cinizmus van bennük. Megértem, hogy szükség van erre az eljárásra azokban az országokban, ahol áttekinthetetlen a színészpiac. De nem szabad teljesen rábíznunk magunkat. Csak az első lépés lehet.

A gyártási terv is a rendezéshez tartozik

Figyelmesen vizsgáljuk meg a gyártási tervet. Ebben van rögzítve a filmcsinálás egész menete. Napok, hetek, hónapok (a szabad napok színessel vannak megjelölve!) A naptár a forgatás első napjával kezdődik, és az utolsóval ér véget. Az előkészítő szakasz, a montázs és a hang már nincs benne; a körülményektől függ, mennyi ideig tartanak. De a forgatás, ami a legtöbb pénzbe kerül, pontos beosztást követel. A gyártási tervtől függ az egész társulat élete — a színészeké, a rendezőé, a műszakiaké. Bal oldalon látni a szerep-

lők és a szereplő színészek nevét; egy pillantás elég, hogy megállapítható, hogy mire mikor és hol lesz szükség. A gyártási terv természetesen a forgatókönyv alapos elolvasása után születik.

Minden jelenetre (ami a gyakorlatban egy helyen játszódó cselekményt jelent) el kell készíteni egy „tárgyjegyzéket”, amire rákerülnek:

- a főszereplők,
- az epizód szereplők,
- a statiszták száma,
- a szükséges tárgyak,
- a különleges effektusok,
- a technikai felszerelés (speciális daruk, kiegészítő világítás, ami nincs állandóan kéznél.)

Minden jelenetet, ami azonos helyen játszódik, egyszerre kell felvenni: túlságosan drága mulatság lenne többször is visszatérni ugyanoda. A helyet felvételobjektumnak nevezzük. A gyártási tervbe a helyszínek függőleges rubrikákba kerülnek. Ebből kiderül a színészek beosztása is.

Egy ilyen tervet egy szempillantás alatt át lehet tekinteni, kiderül belőle, hogy mi van már készen, és még mit kell megcsinálni: melyik színész végzett, és melyik kezd, mikor költözik a stáb egyik helyről a másikra (a forgatási napokon kívül be vannak jelölve a költözések és a felkészülések is). Így előttünk van egy könnyen ellenőrizhető kép a forgatás menetéről.

Hogy a különböző helyszíneket milyen sorrendben használjuk, az sok tényezőtől függ: szervezési, időjárás, gazdasági és technikai tényezőktől. Higgyétek el nekem, hogy a gyártási terv megtervezése legalább akkora fantáziát és ihletet követel, mint más alkotói tevékenység. Ha a terv művészi szempontból nincs átgondolva, akkor már azelőtt elromlott a film, mielőtt belefognánk. Ezért adta meg a Lengyel Filmművészek Szövetsége a produkció munkatársainak a művész státust.

Majdnem minden filmben vannak szabadtéri jelenetek. A forgatókönyvből kiderül, hogy milyen évszak van. Az évszakok pontos meghatározása nagyon fontos. A film cselekménye néha sokáig tart, múltnak a hónapok, az évek. Hogy jelezzük a vésznapon az idő múlását, összekapcsolunk két különböző évszakban játszódó jelenetet: forró, napsütötte falusi táj nyáron — és havas háztetők a városban, rőtön utána. A néző könnyen megértheti, hogy hónapok múltak el. Ezért az évszakoknak lényeges szerepe van a gyártási tervben: a forgatás tíz-tizenkét hetét úgy kell elhelyezni a naptárban, hogy például az elején még tél legyen, de mikor befejezzük, már virágozzék a tavasz. Persze, ha van elég pénz, hogy mindig odaautazzatok a stábbal, ahol éppen a megfelelő évszak van... Ha hiba csúszik a

munkatervbe, akkor kitör a káosz: késések, bonyodalmak, stúdióban kell felvenni a plein air felvételeket, sőt a szabadtéri díszleteket is fel kell építeni, ami pénzügyi és művészi összeomlással fenyeget.

Fogatás — mivel kezdjük és mivel fejezzük be?

Minden film megismételhetetlen vállalkozás. Ez persze igaz, de azért bizonyos dolgok ismétlődnek. Ha nem akarok a forgatás első napjaiban és heteiben vakvágányra siklani, akkor soha ne kezdjétek a forgatást a kevésbé fontos, az úgynevezett passzázs jelenetekkel. A kezdő rendezők azt hiszik, hogy így hamarabb összeszokik a stáb és a színészek. Ennél nagyobbat nem is tévedhetnének! Az a színész, aki így kezd a szerepét, nem tudja komolyan teljesíteni feladatát. „Megy az utcán” — szól a forgatókönyv. Jó. De honnan jött ki? Milyen hangulatban? Milyen céllal és hova igyekeznek? A válasz csak a passzázs megelőző és az utána következő jelenetekből derülhet ki.

Banális példa. Hősötök eljött a szereptől és feleségéhez megy. Vagy fordítva. Hiszen ez két teljesen különböző feladat a színész számára! Csak az a színész tudja eljátszani — végtelen széles skálán —, hogy mit gondol, miközben az utcán megy, aki már eljátszotta az előző alapvető jelenetet. A forgatást másodrangú jelenetekkel kezdeni egyszerű energia- és szalagpocsékolás. Mivel a forgatás első szakaszában még bővíben vagyunk mindkettőnek.

A stáb ebben az egyszerű szervezési és művészi feladatban elfecsérelti az erejét, de a rendező is csapdába esik, amikor szükségtelenül és értelmetlenül dolgoz ki aprólékosan jelentéktelen dolgokat. A végeredmény általában az, hogy az utolsó vágásnál az egész a szemétkosárba kerül, sőt, néha meg is kell ismétetni a felvételt. Hogy a forgatás első napjainak figyelmét és maximális energiáját használjuk fel, hogy összekovácsolódjék a stáb és a színészek — a nagy és fontos jelenetekkel kell kezdeni, amelyek értelmét könnyen, előre meg lehet állapítani. A színészek találjanak benne elég anyagot, hogy analizálják az alakot, a rendező megmutathatja magának és másoknak is, hogyan képzeletben saját filmjét.

És mikor forgassuk az utolsó jelenetet? A film általában olyan jelenettel ér véget, aminek meg kell ragadnia a néző emlékezetében. Ez a jelenet különleges előkészületeket igényel. Nem mindig sikerül azonnal elérni a kívánt hatást, többször is meg kell ismétetni a zárójelenetet. Ezért aztán nem szabad, hogy a gyártási tervet a forgatás végére tegyüek. Bőlcsebb dolog,

ha az első szakasz után helyezzük el, amikor még a stáb erejének teljében van, és a rendező már pontosan tudja, hogy mit akar. Soha nem sikerült még a forgatás végéig fenntartanom az egyenletes feszültséget az egész stábban. Az utolsó forgatási napok általában már rutinból folynak, kapkodva, sietősen dolgozunk. Nehéz ilyen légkörben olyan fontos jelenetet forgatni, mint a film vége.

A film díszlettervezője nem „utánozó majom”

Az *elnök emberei* című film díszlettervezője Oscar-díjat kapott a szerkesztőség díszletéért, ami olyan realista volt, hogy azt hittük: a filmet egy igazi szerkesztőségben forgatták. Nagy meglepetéssel váltott ki a kevésbé szakavatott filmesek körében ez a döntés. Egy másoló imitátort és nem egy alkotó művészt jutalmaztak? Hogy ezt megmagyarázzam, arra a kérdésre kell válaszolni, mit tesz egy díszlettervező most, amikor a filmek többsége utcán vagy valódi belsőben játszódik.

Mindenekelőtt neki magának kell helyszíneket keresnie. Adaptálja, megváltoztatja, hozzáidomítja a forgatókönyvhöz, és tanácsot ad a rendezőnek: „Ide állítsd a kamerát. Ezt ne mutasd”. Sajnos, nem mindig ilyen egyszerű a dolog. Előfordulhat, hogy azt, amit a szemünk lát, nem lehet átvinni a vásznonra, néha a genius loci nem hagyja magát fényképezni. Azt hiszem, hogy az a szerkesztőség, ahol Robert Redford és Dustin Hoffmann dolgoznak, a *Washington Post* szerkesztősége — amit felépítettek a stúdióban. De vajon mi mást tehetek volna? Ha a stáb befészkelte volna magát a szerkesztőségbe, akkor az újság néhány hétig egyszerűen nem jelenhetett volna meg. És semmi többletet nem adott volna: a vásznon csak a valódi belső egy részét látjuk volna, és minden jelenetben, új kameraállásnál ki kellett volna dolgozni a kamerának és a stábnak a helyét. Míg a stúdióban ez a tér megvan a díszlet mögött, a mozgatható falak lehetővé teszik, hogy mindent kívülről vegyünk föl. Ami viszont ebben az esetben lényeges: a díszlettervezőnek megvan a lehetősége, hogy kiválassza ebből a térből a legfontosabb elemeket, közelítheti őket egymáshoz, sűritheti is, amit az eredeti helyszínen nem tehetne meg.

Természetesen az ilyen típusú eljárásokat csakis a szakemberek értékelhetik kellőképpen. Ez nagyon drága mulatság, de azokat a nehézségeket és akadályokat, amelyeket az eredeti helyszín jelent, szintén át kell számolni pénzbe. Kérem, csak azt az egy tény mérlegeljük: a forgatás alatt a nap megváltoztatja helyét, változik a fény, ami korlátozza a stáb munkaidejét, vagy pedig arra kényszerülünk, hogy lefüggönyözzük az ablakokat és lámpát használjunk, mint a stúdióban.

És ezzel elveszítjük a valódi környezetet



„Borzalmas még csak belegendolni is, hány tehetséges színész vár a saját szerepére”
(Andrzej Sewerin Az ígért földjében)

egyik előnyét: az ablakon túl nyíló tájat és a természetes fényt. De maga a világítás is korlátozva van, mivel a lámpákat csak láthatatlan helyre, álmennyezetre, vagy beugrókba, bútorok mögé rejthetjük. Az ilyen megoldások ráadásul nem mindig érik el a szükséges hatást. Ezért keressük általában olyan belsőt, ahol van erkély, hogy oda állíthassuk a lámpákat, vagy pedig földszintet, ahol álványokon felemelhetjük a lámpákat úgy, hogy kiegészíthessék vagy helyettesíthessék a napot.

A tanulság világos. A szegények eredeti belsőben forgatnak, a milliomosok pedig, akiknek telik rá, felépítik a valódi pontos mását a stúdióban, ahol százszor kényelmesebben lehet dolgozni. Nekünk, templom egereinek marad az autentikus belső valóságának megerősítése és a véletlenszerű fényhatásokra halászás, hogy segítségükkel erősítsük a valóság érzetét.

Minél jobban függ a díszlet a megvilágítástól és az operatőr munkájától, annál inkább a díszlettervező kisujjában kell lennie a mozinak. Értenie kell a forgatókönyv olvasáshoz, és a pénzügyekhez. A

képzőművész-építészből filmes lesz: megállás nélkül új helyszíneket keres; mindent lefényképez, ami megmozgatja a fantáziáját; megjegyzi és gyűjtögeti a látványvilágot azért, hogy átadja a rendezőnek, aki majd fölhasználja. Egyáltalán nem imitátor — megpróbálja újratemetni mesterségesen a természetest, a megfoghatatlant.

Az utóbbi tíz évben csak kétszer dolgoztam stúdióban, és használtam díszleteket. Minden filmemet természetes helyszínen csináltam. Ez az arány is mutatja, mekkorát változott újabban a díszlettervező feladata.

A stúdióban kényelmesen lehet dolgozni, közel a ruhatár és a raktár, nem változik a fény az ablakok mögött. De azért gondolkodás nélkül lemondanék ezekről a kényelmekről egy valódi lakás, egy valódi iroda, egy valódi gyár kedvéért. Az ebből fakadó nehézségek nagyobb szcenikai invencióra kényszerítik a rendezőt, az operatőrt újabb és újabb fénymegoldások keresésére. Egy eredeti belsőben biztos vagyok abban, hogy a hely magán viseli az élet nyomait. Körülötte minden — a lift, az udvar, a kapu, az utca — egybefonódik a belsővel. Természetes egészszel van dolgunk. Sőt, követhetnénk lehet belőle, hogyan élnek lakói.

A helyszín kiválasztásakor két szempontot kell mérlegelni. Először is a díszlet megfelel-e a forgatókönyv követelményeinek, a rendező elképzeléseinek, gazdagítja-e vizuálisan a filmet? Másrészt pedig, vajon a választás beleillik-e a stáb munkatervébe, már ami a távolságot, az odautazást stb. illeti.

Csak ha már minden ellene és mellette szóló érvet mérlegeltünk, csak akkor szabad dönteni, hogy figyelembe vesszük-e a forgatás művészi és produkciós szempontjait. Főleg manapság, amikor a legtöbb filmre öt vagy hét hét adott, és minden hosszabb kirándulás a forgatási időből vész el. A helyszíneresséssel először az asszisztensek foglalkoznak, akik aztán előadják a rendezőnek a lehetőségeket. Hatalmas ambícióik általában fékezhetetlenek, készek a világ végére is elmenni, hogy valami szokatlant, valami különöset találjanak. A produkció érdekében korlátozni kell lendületüket: legegyszerűbb, ha megkérjük őket, hogy gyalog vagy biciklivel induljanak felfedező útra.

Ha a díszlettervező a rendező segédje akar lenni, fel kell áldoznia ősi „métier”-jét: megtervezett terek alakítójából csavargóvá kell változnia, házalóvá, akit mindenhova beengednek, aki besiklik a privát lakások legrejtettebb zugaiba és irodákba, és aki mindent kizárólag úgy vesz szemügyre, hogy hogyan lehet majd használni a készülő filmben. Képjegyzéket csinál, néha kávéházi szalvétára vázolja a szemben lévő épület képét, és megmutatja a rendezőnek. Szorgalmasan nézi mások filmjeit is, és figyel, hogy az általa kiválasztott helyek nem szerepeltek-e már más filmekben is. Ha igen, akkor kicseréli az ajtót, furnért tesz az ablakokra, lebontja a falakat. Ő az, aki megmondja nektek, hogy hánykor van a legjobb fény, és hogy az ablak előtt járó villamosok nem zavarják-e a hangot. Mindez a mai díszlettervezőt a képzőművészből sokkal inkább filmessé változtatja. Allan Starski barátom például — annak ellenére, hogy lehetősége volt rá, hogy a stúdióban felépítsen egy gyönyörű udvarházat a Wilkói kisasszony forgatására — rábeszélte, hogy Varsótól ötven kilométerrel, egy félig romos épületben forgassunk, csakis azért, mert valami ódon, békeidő-közeliség hangulat lengte be, melyet nem tudunk volna feltámasztani a műteremben.

Vajon a filmdíszlet tökéletességét a hasonlatosság mértéke határozza meg; a tökéletes illúzió? Szinte minden filmben vannak jelenetek, melyek a szabad ég alatt játszódnak — és az eget nem lehet utánozni. Laurence Olivier *V. Henrik* című filmje (1944) gyönyörű. Szokatlanul pontosan átgondolt stílusa a díszlettervezés szempontjából akkor török meg, ami-



„Sohasem sikerült volna a dolog,
ha nem ültem volna
órákon át a jelmeztárban . . .”
(Andrzej Lapicki — jobbra —
a *Menyegzőben*)

kor megkezdődik Azincourt ege alatt a csata. Néhány rendező tudatosan kizárja ezt a fenyegető természeti erőt: az egész filmet stúdióban forgatják, beleértve a festett eget is. De ezekre a filmekre rányomja bélyegét az unalom, az egyhangúság. Semmi sem helyettesítheti az igazi eget a fejünk fölött!

Kedves rendező társaim! A díszlettervező, aki az életet utánozza a kedvükért, valóban művész. Úgy is kell vele bánnunk.

Jelmez vagy ruha

A modern filmek többségében nagyon nehéz eldönteni, hogyan öltözzenek a színészek. Gyakran saját ruháikban szerepelnek. Akkor meg miért van szükség jelmeztervezőre?

Egy anekdotával kezdem. Zbyszek Cybulski a *Hamu és gyémánt* forgatásának első napján reggel hétkor pontosan megérkezett, és azonnal a ruhatárba ment. Láttam, hogy gyors és határozott léptekkel távozik, utána két jelmezes rohan, és kétségbeesetten siránkoznak:

— Rendező úr! Rendező úr! Nem akar átöltözni!

Tényleg. Zbyszek ugyanabban a ruhában volt, mint évek óta, amióta ismertem: farmer, zöld katonadzseki, vállán egy szatyor, fűzős félcipő. Udvariisan felpróbálta az előkészített jelmezeket, és végül saját ruhája mellett döntött. Teljesen biztos volt benne, hogy jól választott. Saját magát játszotta, és teljesen át akarta adni magát a filmnek, cipóstül és fémkulacsostul, amit mindig szatyorban hordott. Én, a rendező, hogyan tehettem volna meg, hogy nem értem meg ezt a kihívást?

A másik példa *Az ígéret földjéből* származik. Nem készítettünk ruhaterveket a statiszták százainak, hanem kész ruhákkal improvizáltunk a raktárakból. Néha ragyogó összeállítások akadtak, hogy a főszereplőknek adtuk őket. Így, hogy a meglévőt használtuk fel, végül is sokkal valószínűbb és változatosabb ruhákat nyertünk, mintha gondosan megterveztük volna őket. Természetesen soha nem sikerült volna a dolog, ha nem ültem volna órákon át a jelmeztárban, és nem vettem volna részt személyesen a statiszták és a színészek öltöztetésében.

A jelmez nem mindig segít a színésznek, néha még árt is. Próbáljatok meg egy fiatal, jóképű színészt egy bő nadrágba bújtatni. Ha tehetségés, pillanatnyi této-

vázás után a sors útmutatásaként fogadja el; jelnek, hogyan képzelel el őt a rendező az adott filmben. Ha ez nem történik meg, akkor rosszabbul játszik, mint egy semleges jelmezben. Egy igazi jelmeztervezőnek legalább olyan fontos az a képessége, hogy milyen ruhát javasoljon a színésznek — hát még egy színésznek! — mint a rajzkészsége és a színérzéke.

Egyik barátom, Jerzy Szeski jelmeztervező, ha kivételesen jól sikerült valamilyen ruha akkor saját maga vette fel, és addig parádézott benne, míg én is fölfigyeltem rá, és eldöntöttem, kire adjuk a csodás kreációt.

Végül egy gyakorlati megjegyzés: nem kell minden jelenethez öltöztetni a színészt. Kerüljétek ezt a mániát. A jelmeztervező persze minden erejével azt bizonygatja, hogy a jelmezcseré (főleg zakóé vagy felsőruháé, hiszen a nadrág már alig, a cipő meg szinte sosem látszik a vásznon) következtében a színész jobban elmélyül a szerepében. Lehet, hogy igaz, de amikor eljön a vágás ideje, és meg kell állapítani a jelenetek sorrendjét — ez pedig teljesen szükségszerű — az öltözősdi lehetetlenné tesz bármilyen változtatást. Egy ostoba zakó vagy nyakkendő miatt elveszíthetjük azt a lehetőséget, hogy a vágás szakaszában javítsunk a filmen.

(Folytatjuk)
S. Papp Éva fordítása

LÁTTUK MÉG

dig fájón töredékesnek érzett élményénél, de arról is, hogy ez a kétféle valóság egymásba is folyhat. Woody Allen egy kiváló diagnosztá tárgyilagos pontosságával szól a huszadik század emberének öntudatvesztéséről, s a legkülönösebb a dologban az, hogy az embernek mindeközben állandóan nevetnie kell. Vagy talán ez az egyedül autentikus módozata annak, ahogy ezt a diagnózist el lehet fogadtatni a moziban ülő emberrel? Amikor a filmbéli film egyik nézője valami olyasmit mond, hogy: „Azt akarom, hogy a filmben mindig ugyanaz történjék! Különbömit mit ér az élet?” — ezen olyan jól lehet nevetni, hogy az ember szinte megdermed rémületében. Ha az emberi élet foszlányaihoz képes oly tökéletes a mozi, hogy az embert mindenestől képezt magába szippantani, akkor miért ne fordulhatna elő az is, hogy az egyik filmbéli szereplő „átjön” a hétköznapi létbe? Mondjuk, mint a mozi-istenek egyike. Maga a huszadik századi Megváltó. És amikor ez bekövetkezik, és a filmből életre kelő, parafasisakos, bricscsnadrágos Megváltó lelép a vásznonról, annyira kell az embernek nevetnie, hogy az már elszomorító.

Woody Allen azonban nem éri be ennyivel, s hogy még bonyolultabb legyen a helyzet, behozza filmjébe azt a színészt is, aki a parafasisakost alakította, s aki egy pillanatra sem fogható az általa alakított, s önszántából életre kelt szerephez. Talán mert élő ember, s mert színész, bizonyos értelemben valóságos, de igazából nem létezik. Még a neve is felvett név. Nincsenek és nem lehetnek jellemvonásai sem, csak a film hősnője — a remek Mia Farrow — aggat rá hízelt bókjaival olyanokat, amelyeket ő boldogan fogad: Hiszen — mint a filmben elhangzik — egy olyan világ ez, ahol az élők szerepet játszanak, s a szerepek életre kelhetnek. Végül a parafasisakos Megváltót a hétköznapi lét abszurditása feszíti ismét a filmvászonra, és ezzel minden visszatér a szokott kerékvágásba. A színész vissza-

utazik Hollywoodba, a főhősnő hazamegy brutális férjéhez, s miután itt véget ér a mozi, mi nézők is elindulunk hazafelé. És akkor az ember arra gondol: talán egy számunkra láthatatlan nézőtér sötétjéből több szempár figyel ránk, s néha nagy röhögés harsan fel.

SZEMADÁM GYÖRGY

Kairó bíbor rózsája (The Purple Rose of Cairo) — amerikai, 1985. Írta és rendezte: Woody Allen. Kép: Gordon Willis. Zene: Dick Hyman. Szereplők: Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter és Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk), Irving Metzman (A színházigazgató), Stephanie Farrow (Cecilia nővére.) Gyártó: Orion. Szinkronizált.

DIPLOMÁS ÖRÖMLÁNY

A semmitmondó *Félhold utca* helyett ezzel a sokat sejtető címmel került a mozikba Bob Swaim kriminek álcázott, társadalomkritikai elemekben bővelkedő, kissé rózsaszín melodramája. A feltűnően csinos főszereplő — Sigourney Weaver — aki éppen a hazai kasszarekordot megdönteni készülő *A bolygó neve: halál* című filmben a képzelet teremtette szörnyekkel csatázik, ebben a műben másfajta ragadozók világában küzd. Diplomás kutatóként, elunva az örökös pénztelenséget, az albertletet, a pénzszerzés egyetlen (?) lehetőségét abban véli megtalálni, hogy egy olyan „kísérő ügynökség” szolgálatába lép, amely a „felső ötezer” időzavarban szenvedő, öregedő urait látja el szalonképes prostituáltakkal. Ha túl tudunk lépni e dramaturgiai fordulat mesterkéltségén, akkor hősnőnkkel együtt érdekes dolgokat tapasztalhatunk ebben a csillogó, dagadó pénztárcákkal, sima mosolyokkal, mindent behálózó érdekkapcsolatokkal átszőtt közegben. Fáradtságos, de jól fizető munkája során ugyanis sorra találkozik azokkal a feddhetetlen bankárokkal, olajmágnásokkal, diplomatákkal, akikkel nappali életében — Dr. Slaghterként — is kapcsolatba került. Megtudjuk továbbá azt is, hogy ez a világ csak kívülről

gusztusos, belülről menthetetlenül visszataszító és romlott. A nemzetközi üzleti életet és a politikát irányító diplomás örömfűk sokkal jobban prostituálódtak, mint műkedvelő hősnőnk, így foglalható össze a rendező nem túl meglepő „eszmei mondanivalója”. Míndezt a szokatlan alapötlet kivételével meglehetősen konvencionálisan, sematikusan tálalja fel, bízva abban, hogy az — egyébként valóban kiváló alakítást nyújtó — színésznő „elviszi” a filmet. A forgatókönyv kényszeredett szentimentalizmusával szemben azonban ő is tehetetlen. Azt pedig nem angol filmekből tudjuk, hogy a pénz és a hatalom birtoklása nem azonos a tisztességgel.

NAGY ZSOLT

Diplomás örömlány (Half Moon Street) — angol-amerikai, 1986. Rendezte: Bob Swaim. Írta: Paul Thoreaux regénye nyomán Edward Behr és Bob Swaim. Kép: Peter Hannan. Zene: Richard Harvey. Szereplők: Sigourney Weaver (Dr. Lauren Slaughter), Michael Caine (Lord Bulbeck), Patrick Kavanagh (Sir George Newhouse), Faith Kent (Lady Newhouse), Ram John Halder (Lindsay Walker), Keith Buckley (Hugo Von Arkady), Annie Hanson (Mrs. Arkady). Gyártó: Geoff Reeve Enterprises. Szinkronizált.

ÉRINTS MEG ÉS MENJ!

A mai amerikai konzumfilm hasonlatos a „Big Mac” nevű jégkrémcsodához: látványra kívánatos és ellenállhatatlan, az ember mohón lát hozzá, de mire a végére ér, gyomra többnyire csalódással, könnyű emellyel lesz tele. Amíg az akció és humor el nem fogy belőle, a néző igazul, nevet és sikongat („I scream, you scream, we all scream for icecream!”), ámde mikor a *mélyebb* rétegek, a lélektani és létfilozófiai esszenciák következnek, egyszerre vége szakad az ártatlan élvezetnek, s rászédetten konstatáljuk: valamivel már megint etetnek.

Az Érints meg és menj! sem mentes a kiszámítottság, a hatásadagolás ezen átlátszó rafinériájától, noha a dömpingműfaj átlagát élvezeti és szakmai értékeiben kétségkívül

KAIRÓ BÍBOR RÓZSÁJA

Amilyen karakterisztikusan jelennek meg bizonyos időszakokként a képzőművészetben a „kép a képből” ábrázolások, olyan természetes, hogy moziban is egyre gyakrabban láthatunk „film a filmben” megoldásokat. Az esztétikai tudat önmagára ébredésének, a művi valóság filozofikus megközelítésének jelzései ezek, s többnyire sajátos „csapdaként” funkcionálva, a huszadik század jellegzetes szarkazmusával leplezik le önmagukat. Magáról a moziról, illetve a mozi-álom és a hétköznapi létezés viszonyáról azonban olyan pontos képet (egyúttal kor- és kórképet), amilyent a filmet író és rendező Woody Allen mutat be a *Kairó bíbor rózsája* című filmjében, egyszerűen elképzelni sem tudtam volna korábban. Már csak azért sem, mert a *Kairó bíbor rózsája* maga is ízig-vérig mozi, a kifejezés minden mellékzöngéjével. Woody Allen az igazi „profi” szakmai felkészültségével, s szinte bosszantó fölényével bánik filmjének — és filmbéli filmjének — mozipaneljeivel, s ironikus mosollyal, szeretettel értéssel vall a moziálomról. Ez a film ugyanis arról szól, hogy a moziálom nem csupán valóságosabb a hétköznapi valóság mindig túl esetlegesnek s min-

felülmúlja. Ügyesen építkező sztorija a családi és karrierfilmek félkész paneleiből van összerakva mesteri dramaturgiai illesztésekkel és — amerikai méretekkel mérve — aránylag hiteles figurateremtéssel. Bobby a Chicago Eagles menő hokicsatára egy éjszaka szétcsap a rátamadó süvölvény banditák között, majd sikerül elcsipnie a csaliként használt Louist, egy flegma fenegyereket játszó, valójában érzékeny és apára vágyó tízéves forma kisfiút. Innentől a rendező megannyi poénnal és váratlan fordulattal mindvégig a „rókafogta csuka — csukafogta róka” alaphelyzetét modellálja. S noha a kis vadóc mind kezeesebb lesz nem éppen önkéntes gyámja iránt, másodsor is csapdába csalja — immár vonzó, s vele egyedül vesződő mamája révén. A sok kaland és pályán kívüli „bodicsék”, mely kis híján Bobby karrierjébe kerül, végül persze idillikus egymásra találáshoz, megérdemelt családi harmóniához vezet, mint azt előre sejteni lehetett. A sikerhajszoló, monomániás sportsztárban feltámad a bensőséges kapcsolat vágya — hiszen, mint azt Louis mamája két szeretkezés közt elsőhajtja: „Végül is kell, hogy legyen valami valódi az ember életében...”

Néha még egy kommerszfilmben sem árt.

NÓVÉ BÉLA

Érints meg és menj! (Touch and Go!) — amerikai, 1985. Rendezte: Robert Mandel. Írta: Alan Ormsby, Bob Sand, Harry Colomby. Kép: Richard H. Klaine. Zene: Sylvester Leroy. Szereplők: Michael Keaton, Maria Conchita Alonso, Ajay Naidu, Maria Tucci. Szinkronizált.

RITZ FÜRDŐHÁZ

Mint ahogyan azt Arisztophanész már igen korán igazolta, az erotikus felajzottság, mint humorforrás, nem feltétlenül csak sekélyes komédiákban játszhat központi szerepet. Ami a filmkorszak leghatásosabb ilyen mintáit illeti, ezek a korai hatvanas években (és azóta) születtek meg; szembe-tűnő, hogy szinte csakis olasz és francia forgatókönyvírók és rendezők révén. A latinság e

regionális fölényét a brit filmkomédia mesterei viselték és viselik a legnehezebben: immár negyedszázada kísérleteznek rendületlenül a valóban erotikus angol vígjáték megteremtésével. Az első nagy nekitfutás Clive Donner nevéhez fűződik, aki Richard Lester mellett a hatvanas évekbeli angol film legkitűnőbb szórakoztató tehetsége volt. Csupán egyetlen dilettáns színészeti művet alkotott, s ez éppen a *Mi újság, cicababa?* (1964), amelyben a túltengő szexualitás fergetes szatírját kívánta nyújtani. Lester effajta próbálkozása semmivel sem sikerült jobban, mint egykor Donneré. A *Ritz fürdőház* még csak nem is Lester-önhamisítvány: személytelen „frangol” bohózat, megrögzötten hatvanas évek eleji modorban. A téma persze módosult; Lester már a homoerotikus és transzvesztita férfiak világába vetette derűs tekintetét. A *Ritz fürdőház* és a *Mi újság, cicababa?* egyaránt aszexuális szellemű filmek, humorukat ugyanaz silányítja el: az alaptémához való alkotói érzék feltűnően fogyatékos volta. Lester színészei ezúttal nem keltik ivarérett emberek benyomását: kicsit rajzfilmfigurák módjára fintoznak, meresztetik a szemüket, ugrándoznak és sipákolnak, akár a spontán alkalmi paródiákat előadó kiskolások. A gyerekek ilyenkor nagyon meg tudják nevetetni egymást, és ebben nincs is mit kifogásolnunk. Ez a Lester-film azonban, a maga mélységes ártatlanságában, legalábbis bosszantó.

ARDAI ZOLTÁN

Ritz fürdőház (The Ritz) — angol, 1977. Rendezte: Richard Lester. Írta: Terence McNally. Kép: Paul Wilson. Zene: Ken Thorne, s C. T. Wilkinson. Szereplők: Jack Weston (Gaetano Proclo), Rita Moreno (Googie Gomez), Jerry Stiller (Carmin Vespucci), F. Murray Abraham (Chris), Treat Williams (Michael Brick). Szinkronizált.

BŰNÖS FÉRJEM

Mit tehet itt és ma Közép-Európában egy értelmiségi nő, ha egyszerre szeretne okos tudós, kötelességtudó anya és kedves

feleség lenni? Vaclav Matejka rendező az ismerős, uszágis ismételtgetett társadalmi gondokat éles szemmel elemző munkát készítette. Miközben ezt a többé-kevésbé megoldhatatlan dilemmát járja körbe, nem feledkezik meg arról sem, hogy megóvja filmjét a közhely-igazságok száraz ismételtgetésétől, vagy az egyoldalúan részrehajló, kioktató szentenciázástól. Vígjátéki elemekben bővelkedő, a hétköznapiak jellegzetes apróságaira koncentráló története jó ritmusú életképek sorozata.

A *Bűnös férjem* hősnője egy szépreményű, ifjú mikrobiológus, akit végül is hős áhított álmai teljesülése tesz boldogtalaná. A diploma után elnyert kutatóintézeti státusz, a „szerelem első látásra” házasság egy pályatársával, kislánya megszületése — mind-mind olyan állomások az életében, amelyek miatt irigylésre méltó, szerencsés és boldog ember lehetne. Matejka kisrealista ábrázolási módszerének és finom ironiával átszótt látásmódjának köszönhetően azonban a dolgok fonákja sem marad rejtve előttünk. Az ambíciózus, a rangok és címek bűvöletében élő férj oldalán egyre nehezebbé válik a bűvészműtárvány: a családi harmónia fenntartása és a tudományos karrier építése. Csorbát szenved az egyenlő lehetőségek felvilágosult hangoztatott és fennen vallott eszménye és fiatalasszonyunk mind jobban elveszti a lába alól a talajt. És apránként összeomlik az egész — két okos és modern felnőtt alkotta — életvezetési teória.

Vaclav Matejka nem kínál a valóságban tapasztaltaktól eltérő, derűs befejezést, hősei életének zsákutcájából biztosan kivezető megoldást. Tehetséges munkája jó stílusérzéről és közép-európai létűnő mindennapjainak átfogó ismeretéről tanuskodik, a cseh filmművészet legjobb hagyományainak szellemében.

GÁTI PÉTER

Bűnös férjem (Moj trestny muz) — csehszlovák, 1986. Rendezte: Vaclav Matejka. Írta: Halina Pawlovska és

Vaclav Matejka. Kép: Jiří Macák. Zene: Michal Kocáb. Szereplők: Dagmar Veskrónová, Oldřich Kaiser, Petra Janu. Gyártó: Barrandov. *Feliratos.*

TÁJKÉP, BÚTOROKKAL

A pácban mindenki benne van. Zdenek is, aki alkalmi postáskodással egybekötött vakációzása közben erről mit sem sejt. De hogyan is sejtethetne, amikor legszebb kamaszkorát éli. Másra sincs gondja, csak a zenére, méghozzá a dzsesszre, és a nőkre. A dzsesszre, amit konzervatóriumi tanulmányai mellett, vagy inkább ellenében játszik. A nőkre, az unatkozó kismamákra és a táborozó lányokra, akiknél még suta próbálkozásai is sikerrel járnak. Ösré fordul, mire kiderül: ő ragadt oda a légyföggőre. Férj és apa lett. Csak éppen valaki más gyerekének az apja. Amikor ezt fölpanaszolja, a méltatlankodó anya egyszerűen odébb áll, „hősünk” nyakán felejtve a kisedet. Így lesz a nőcsábász Zdenekből hátrányos helyzetű apa. A vígjátékból keserű szociológiai látélet.

Smyczek kamasz szereplői soha nem nőnek fel. Még mielőtt felnőtté érhetnének, megvénülnek valamennyien. Ki így, ki úgy, de már fiatalon kényszerpályákra kerülnek, aztán már csak sodródnak az életben, miként a Zdenek postástáskájából egy óvatlan pillanatban patakba hullott levelek.

Nem is annyira a sztori lényeges Smyczek filmjeiben (a *Libuskák*, a *Szenvedünk a kamaszkortól*, a *Hóhányók és hóvirágok* nálunk is látható volt), mint inkább a szociográfiai pontossággal megrajzolt háttér. Amely nyugtalanító, akárcsak Zdenek festőbarátjának képein. Azok a festmények: tájképek, bútorokkal. Embert nem látni rajtuk. A bútorokat valahonnét kihajították. Jelenlétük a tájban nyugtalanító, mert arra a hiányra, úrré is utal, amit egy házban, egy lakásban, egy szobában maguk után hagytak. Sivár képek. Aki ilyennek látja a világot, az akár fel is akaszt-

hatja magát, mondja Zdenek a festőnek kedvesegetten. De akkor mit tegyenek azok, akiknek az életük van odafestve?

A válasz hiányzik, mert a rendező céljavesztett, vergődő hősét váratlanul a „boldogság révébe” kormányozza. Karel Smyczek előző filmjeiben a keserűséggel valami titkos eredetű életöröm dacolt. Mostanra mintha felvizeződtek volna a mérgek, és megfáradt volna az öröme.

BICZÓ DEZSÓ

Tájkép bútorokkal (Krajina s nábytkem) — csehszlovák, 1986. Rendezte: Karel Smyczek. Írta: Jiri Macák. Kép: Milan Lezák. Zene: Emil Vlicky. Szereplők: Vladimír Javorsky (Zdenek), Yvetta Kornová (Eva). Gyártó: Barrandov. *Feliratos.*

A CSITRI

A 85-ben Delluc-díjjal kitüntetett Claude Miller-film kamasz hősnője, a 13 éves Charlotte úgy vetné le jelentéktelenségének kínzó és szorító páncélját, mint kígyó a bőrt. Különleges érzékenysége, fokozott kritikai érzéke és a külső, belső tökéletesség vágya, valamint a véletlen hajtja kortársa, a hírneves és sikeres ifjú zongoraművész, Clara Baumann közelébe.

Charlotte az emberi tehetőséget tekinti a legnagyobb értéknek, szenved a tudattól, hogy az átlagos talentumú többséghez tartozik („Itt minden förtelmes és kiszserű . . .”). Fontos felismerésekre jut, amikor ráérez, hogy a kivételes tehetséget nem lehet eltervezni, tudatosan produkálni. Rájön arra, hogy az adottságok az öröklődés személyes játéka, a következők, s kibontakozásuk megfelelő külső (családi, iskolai, társadalmi) feltételeket is igényel („Az élet olyan kíméletlen . . . Én úgy félek”). Csendes kis pokoljárása során megsejti, amire filozófusok, költők, tudósok keresték minden időben a választ: micsoda *szerecsse* kell ahhoz, hogy a tehetséget biztosító gének *véletlen* kombinálódása megteremtse a kivételes személyiséget, illetve annak biológiai alapját.

A magányos és csúnya Charlotte nem veheti észre magán a „Láng-észnek bélyeg jegyeit”-t, de kamaszsorsában elő-előtűnedezik némi „Eredetiség”, „Újság”, „Függetlenség”, „Lelkesültség” — Cousteau kapitányról ír darabot éppen. A csitrit oly természetesen alakító Charlotte Gainsbourg viszont nem panaszkodhat a társadalmi feltételekre: Serge Gainsbourg és Jane Birkin lányának ez már nem is az első filmfőszerepe.

TAMÁS AMARYLLIS

A csitri (L'effrontée) — francia, 1985. Rendezte: Claude Miller. Írta: Claude Miller, Annie Miller, Luc Béraud, Bernard Stora. Kép: Dominique Chapuis. Zene: Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Alain Jomy. Szereplők: Charlotte Gainsbourg (Charlotte), Bernadette Lafont (Leone), Clothilde Baudon (Clara), Jean-Claude Brialy (Sam), Julie Glenn (Lulu). Gyártó: Oliane — Films A 2 — Telega — Monthyon Films. *Szinkronizált.*

TÁVOLI KIÁLTÁS

Sodró erejű, ellenállhatatlanul érzélem-felkavaró, a szó nem értelmében melodramai alkotás Jamada Jódzsi filmje. Gondolati tartalma, humanista mondanivalója a világ bármely részén azonos jelentésben értelmezhető, ami a távolkeleti filmalkotásoknak nem általános jellemvonása. Díszleteit és helyszíneit tekintve viszont a mai japán valósághoz kötődik, mégpedig nem felszínes külsőségekben, hanem a mindennapi élet aprólékos megfigyelésére alapozva. Ez a részletező ábrázolásmód a régi japán mesterektől örökölt erénye ennek a kivételesen termékeny rendezőnek, akinek félszázánál több eddigi munkája között szerepel a világ leghosszabb harmincegynehány egész estés darabból álló mozifilm-sorozata.

A két főhős — a ritkán dicsért, annál inkább kedvelt műfaj általános szabályai szerint — lélekben egy fejjel kimagaslik a többiek közül. Elszántságuk és kitartásuk háttartalma, egymásra találásuk sorsszerű. A gyermekét egyedül nevelő fiatal özvegyasszony — akit az egyik legnép-

szerűbb japán színész, Ba- isó Csieko formál meg — a földművelés fáradságos munkájára kényszerül, hogy emberi önállóságát biztosíthassa. A legtermészetesebb szolidaritással segít a bájba jutott, nemeselekkű férfin, akiről csak jóval később derül ki, hogy jogos felháborodásában, akaratlanul elkövetett emberölés miatt kényszerült bujkálásra. Ad-digra azonban már az örök törvények a hivatalosak fölébe kerekedtek. A néző is így érezheti, ha bűvkörébe vonta a menedéket kereső férfit játszó Takakura Ken, a — nálunk az *Adáz hajszás és a Foglalkozása: mesterlövész* (az eredetiben sokkal líraibb) című filmekből ismert — méltán megbecsült sztár. Takakura Ken jellegzetes szerepköre olyan kitalált hősök megformálása, akik valamilyen benső erkölcsi parancsra voltak kénytelenek bűnt elkövetni, s ennek következményeit kell megszenvedniük.

Ebben a filmben szinte csak pozitív hősök vannak. A rossz oldalon állók homályban maradnak, inkább csak szó esik róluk. Realista elemekből komponált idillt látunk, ám annak legjobb fajtájából valót: olyan közönségfilmet, amely — Jamada egész eddigi rendezői pályafutásának integráns részeként — nem múló divatáramlatokat lovagol meg, és nem is a néző ösztöneire apelál, hanem a mindennapok költőiségét hirdeti.

VIDA JÁNOS KVINTUS

Távol kiáltás (Harukanaru jama no jobioge) — japán, 1980. Rendezte: Jamada Jódzsi. Írta: Jamada Jódzsi és Aszama Jositaka. Kép: Takaba Tecuo. Zene: Szató Maszaru. Szereplők: Takakura Ken (Tadzsimá Kószaku), Ba- isó Csieko (Kadzami Tamiko), Josioka Hidetaka (Takesi), Hana Hadzsime (Abutár úr). Gyártó: Sósiku. *Feliratos.*

A HALÁL IDEJE

A film forgatókönyvét Gabriel García Márquez írta, aki az 1986-ban megalakult Fundación Nuevo Cine Latinoamericano elnöke is egyben. Ez a társulat nemcsak a latin-amerikai kultúra újraélesztéséért bont zászlót, hanem „olyan fil-

meket akar forgatni, amelyek, mint a költészet és az irodalom, hozzájárulnak az egyetemes kultúrához”.

A *halál ideje* — európai és mai szemmel nézve — Julian Trueba téveszméjének végzetes kiterelődését és a paranoioid „fertőződés” révén egy egész kis közösség életének zátonyra futását ábrázolja. Jorge Ali Triana rendezésében egy ma is eleven, mágius világ tárul elénk, és mint gyermekkorunkban, ismét átélhetjük a távoli múlt hiedelmeit, szokásait s a mai primitívekéit. Julian Trueba átkozott öröksége: 18 év múltán vérbosszút állni apja „gyilkosán”. S bár maga is retteg a bosszútól, képtelen megmásítani azt, amit Lucifer, Belzebub, Sátán, a pokol előljárói jóváhagytak. Nem lehet mást tenni, mint ami eleve elrendeltetett.

Egy ősi csillaghit szerint az emberi lélek ugyanazokból a részekből készült, mint amelyekből a világlélek. A csillagistenek hozzák létre az embert, aki halála után visszatér csillagához. A csillagok embertulajdonosságuk, az emberek cserébe a létezés teljességét zárhatják magukba, a gonoszszágot és a jószágot, a láthatót és a láthatatlant, az életet és a halált. A sorsát méltósággal viselő Juan Sayago (Gustavo Angarita megszenvedett bölcsességet, emberi tartást sugárzó alakítása), a megingathatatlan Julián Trueba és az ártatlan Pedro Trueba egymás vért ontják — ahogy csillagukban megjósoltattak. De történetük és megpróbáltatásaik itt korántsem érnek véget. Amikor eljön a halál ideje, a napisten — az ősi hit szerint — mind-egyiküket csillaggá változtatja, és Ozirisz bírói széke előtt „a kettős igazság csarnokában” szívük a becsületesség mérlegén megmértetik.

TAMÁS AMARYLLIS

A halál ideje (Tiempo de morir) — kubai-kolumbiai, 1985. Rendezte: Jorge Ali Triana. Írta: Gabriel García Márquez. Kép: Maria Garcia Joya. Zene: Leo Brower. Szereplők: Gustavo Angarita (Juan Sayago), Sebastian Ospina (Julian Trueba), Jorge Emilio Salazar (Pedro Trueba), Maria Eugenia Davila (Mariana), Lina Botero (Sonja), Enrique Almirante (Alcalde). Gyártó: ICAIC — Focine. *Feliratos.*



Kubrick:
Fémlővedék

VIETNAM ÉS NAPÓLEON

— Stanley Kubrick, *Ön hét évig nem forgatott egyetlen filmet sem. Nem túl hosszú idő ez?*

— Lehet, de nehezen találtam rá a megfelelő történetre. Ez ugyanis nem megy olyan egyszerűen; egy jó történetből nem lesz feltétlenül jó film is. Akár egy napilapban is lehet jó ötleteket találni. S egy-egy ilyen jó ötletre építhetők rá a történetek, de az ötleteket nem szabad összekeverni a történetekkel.

— *Miért választotta legújabb filmje témájául Vietnámot, miután ugyanerről szól az Apokalipszis, most, A szakasz és rengeteg más film is?*

— Nem hinném, hogy Gustav Hashford könyve attól olyan magával ragadó, hogy erről a piszkos háborúról szól, annak ellenére, hogy ő első kézből adja át az élményeit, mivel akkor haditudósító volt. Persze a téma is fontos, de nem minden. Ha egy művész mondjuk korsót, vagy tájképet akar megfesteni, a festmény értékét magának a festőnek a kiválósága fogja meghatározni. Azért döntöttem a *Fémlővedék* (Full Metal Jacket) megfilmesítése mellett, mert a könyvet nagyon jónak tartom, nem pedig azért, mert egy Vietnamban játszódó történetet kerestem.

— *Mostani filmje — akárcsak a régebbiek — többféleképpen is értelmezhető.*

— Ha valaki háborús filmbe fog, nem elég, ha csak annyit akar mondani, hogy „ne legyen többé háború”. Ilyen kijelentésekkel még a vezérkari tisztek is egyetértenek. A filmben ennél tovább kell menni, de nem az én dolgom, hogy megmondjam, mi az. Az elején az ember még képes jól átlátni a film egészét, és talán a

mondanivalójáról is van némi elképzelése. Aztán a filmkészítés folyamán egyre inkább elmerül a részletekben, olyanokban, mint például hogy hogyan koppannak a lépések a megrepedt cementen, s hogy vajon ez a hang miben különbözik attól, amikor valaki a nyirkos földön jár. Így aztán az ember a munka előrehaladtával fokozatosan veszít kezdeti tisztánlátásából.

— *Hogyan találta meg azt a színészt, aki a Parris szigeti tengerészek félelmetes kiképző őrmesterét játssza?*

— Úgy, hogy leszerződtettem Lee Ermeyt, aki korábban a Parris szigeti tengerészek kiképzője volt! Levélben többször arra kért, hadd lehessen a film technikai tanácsadója. A leveleiből intelligensnek tűnt, de ugyanakkor annyira parancsnoknak, parancsosztogatónak is látszott, hogy majdnem úgy döntöttem: lemondok róla, mivel attól tartottam, hogy a pasas lehetetlenül fog viselkedni. Végül mégis szerződtettem mint technikai tanácsadót.

Néhány fiatal színészt behívtunk próbafelvételre, és megkértük Lee Ermeyt, kérdezze ki őket, mintha frissen bevonult katonákkal lenne dolga, akik az ő parancsnoksága alá tartoznak. Aznap nem voltam ott, de amikor megnéztem a videofelvételeket, alig hittem a szememnek; minden várakozásomat felülmúlták. Valami bámulatos rögtönzéssel Ermey fogta magát, és teljes erővel nekiesett a megrettent fiatal színészeknek. Vég nélkül szórta rájuk a sértéseket; mindegyik fiú külön-külön megkapta tőle a magáét, attól függően, hogy mi a nevük, magasak-e, vagy alacsonyok, van-e szereplő az orrukon, vagy egy kis gödör az állukon. A sértései egy teljes lexikont tölthettek volna meg. Azonnal megkapta a szerepet.

Nem mondom, hogy Lee a legnagyobb színész a világon, de az biztos, hogy a világ legnagyobb színésze sem tudta volna jobban eljátszani a szerepet.

— *Vajon a film komoly megpróbáltatást jelentett a többi színész: Matthew Modine, Adam Baldwin, vagy éppen a nagyszerű Vincent d'Onofrio számára? Ő alakítja azt a kövér férfit, aki az első rész végén megöli a sadista őrmestert, mert az idegileg kikészítette őt.*

— Nem, nem hiszem, hogy túlságosan nehéz lett volna nekik. Ezt is Lee Ermeynek köszönhetem, aki a tüdejét is kiordította, és megkönnyítette a fiúk dolgát.

— *Ön, ha jól tudom, egy Londonhoz közeli stúdióban építette fel a Vietnamban játszódó jelenetek helyszínét.*

— A Tet-offenzíva idején a harc a városokban folyt, mert az észak-vietnamiak a Vietkonggal együtt azt hitték, hogy csatlakozni fog hozzájuk a lakosság, és hogy a háborút a városokban lehet megnyerni. Ezért volt szükségem utcákra. A 17,5 millió dolláros költségvetési keretrel jóval túlléptem volna, ha az utcákat külön kellett volna felépíteni, a forgatás végzetével pedig lerombolni. Nagyon szerencsések voltunk, hogy olyan helyszínt találtunk, ahol együtt volt több szükséges kellék is: elhagyatott gáztartályok, a harmincas évekből származó ipari épületek, és mindez a Temze egy holtágához közel. Ezek a kellékek, még mielőtt bármire is felhasználtuk volna azokat - hozzáépítettünk volna valamit, vagy egyiket-másikat lebontottuk volna -, szinte ugyanúgy festettek, mint a vietnami külvárosok az ál-

talam látott fényképeken. Ezt a hatalmas területű helyszínt aztán három hónap alatt készítettük elő a forgatáshoz: épületeket robbantottunk fel, megperzseltük, kiszáritottuk a falakat, stb. Egyszóval ideális helyszínnek bizonyult.

— *Őn nagyon magának való ember. Szabadnak érzi magát?*

— Igen, de hosszú út vezetett ideig. Egészen a *Mechanikus narancs* című filmemig terveimet, ötleteimet az összes filmgyártó cég rendszerint visszautasította. A 2001. *Úrodüsszeiát* például a Metro-Goldwyn-Mayer csak az utolsó pillanatban fogadta el. Mások hallani sem

akartak róla, a stúdióvezetők pedig nem voltak hajlandók találkozni velem. Ugyanígy utasították el a *Dr. Strangelove*-t is. De az igaz, hogy bizonyos értelemben mindig is szabad voltam, mivel elértem, hogy művészi szempontból enyém az utolsó szó. Pályám kezdetén a United Artists örömmel adott teljhatalmat, egészen addig, amíg nem kellett nekem fizetniük. A társamtól, Jim Harristól mindig kaptam annyi pénzt, amiből megélhettem. Valójában csak az ötödik filmem, a *Spartacus* után kaptam először honoráriumot.

— *Sok filmjét a kritika először általában jól lehúzza, aztán újból előveszik és remekműként ünneplik.*

— Ha valaki olyan filmet készít, aminek némi mondanivalója is van, az emberek kezdetben idegenkedve fogadják. A közönség csak a könnyebb fajsúlyú, szórakoztató filmeket szereti meg azonnal, amik nem készítetik arra, hogy gondolkozzék.

— *De a visszajelzések országról országra különbözőek. Nem gondolja, hogy ez attól függ, hogy itt vagy ott mennyire élénk a kulturális élet?*

— Kezdem azt hinni, hogy igen. A *Barry Lyndont* például nagy tetszéssel fogadták Franciaországban, viszont az Egyesült Államokban egyáltalán nem volt kasszasiker. A *New York Times* egyik filmkritikusa kísérletet tett arra, hogy elmagyarázza, miért nem tetszett neki a film. Ervei illusztrálására egy levélből idézett, melyet a harmincas években egy mozis írt a forgalmazónak Amerikában: „Többször ne küldjön nekem olyan filmet, ahol a főhős lúdtollal ír!”

— *Őn rendszeresen néz filmeket, beleértve a sajátjait is. Van-e közöttük olyan, amit nem szeret?*

— A *Spartacus*-szal nem vagyok megelégedve. Ennek a filmnek a rendezését egyébként menet közben vettem át Anthony Mann-tól. Ami a *Lolita*t illeti, tisztában vagyok vele, hogy teljes mértékben nem tudtam áttemelni a filmbe Nabokov könyvének egy varázslatos oldalát, azaz a stílusát. A *Lolita* forgatása azzal a tanulsággal járt számomra, hogy van néhány olyan nagy regény, amelyből egyszerűen nem lehet nagy filmet csinálni.

— *Még mindig sajnálja, hogy a saját Napóleon-filmjét nem sikerült elkészítenie?*

— Még nem mondtam le róla. Annak idején ez borzasztó sok munkámba került. Több, mint egy éven keresztül dolgoztam a tervemen. A Napóleonról ötszefélt könyvek közül majdnem 500-at olvastam el, majd egyedül megírtam a forgatókönyvet is.

— *A téma kicsit Vietnamra emlékeztet, legalábbis abból a szempontból, hogy korábban Napóleonról is számtalan film készült.*



Vincent d'Onofrio
Kubrick filmjében

— Ez igaz, de egyről sem tudok, amit jónak lehetne nevezni.

— *És mi mi a véleménye Abel Gance filmjéről?*

— Briliáns mesterségbeli tudással készült, de nehéz komolyan venni, mivel a színészek a némafilmekben egyébként megszokott élénk arcjátékot is túlzásba vitték. Ha én lennék Napóleon, nem lennék nagyon elragadtatva attól, ahogyan engem ebben a filmben ábrázolnak.

— *A sok filmnézés közben nem hiányzik Önnek a filmsínálás?*

— Nem. A filmkészítés nem szórakozás. Minden áldott nap hajnalban kell kelni és nagyon keményen dolgozni. Nem azért csinálom filmeket, mert különösképpen élvezem a forgatás alatti fizikai megterhelést, hanem mert szeretek olyan történeteket mesélni, amik érdekelnek.

— *Kezdetől fogva filmeket akart készíteni?*

— Nem. Orvosnak készültem. Apám példáját akartam követni, ő ugyanis orvos volt. De a tanulmányi eredményem nem volt elég jó. Ugyanis, amikor 1945-ben felvettek az egyetemre, a katonák éppen visszaérkeztek a frontról és nekik még csak vizsgát sem kellett tenniük. Ezért aztán a többi egyetemistának átlagon felüli eredményt kellett produkálnia.

— *Érdekelte a pszichiátria?*

— Nem, illetve inkább igen. Elolvastam több szakkönyvet is, de nem akartam pszichiáter lenni.

— *Az elmebaj problémája filmjeinek egyik visszatérő témája: vegyük akár a Dr. Strangelove-ot vagy az író, a Ragyogásból, Pyle őrmestert a Fémlovedék-ből.*

Ngoc Le
Kubrick filmjében



— Kifelejtette Halt, a számítógépet a 2001. Űrodüsszeiből. Egyébként a pszichiátria mint tudomány elterjedése előtt is igen sokat írtak az elmebaj. Azt hiszem, az elmebaj kitűnő drámai alapanyag.

— Visszatérve a Fémlövedékre, lát-e valami hasonlóságot az Ön filmje és az Apokalipszis, most között?

— Ha zenei párhuzammal élhetek, úgy érzem, Coppola Wagner akar lenni, én pedig inkább Mozartot tekintem magamhoz közelállónak. Tehát inkább a klasszikusokhoz, mint a romantikusokhoz vonzódom.

— Nem lenne-e kedve egyszer egy igazi szerelmesfilmet készíteni?

— Már megtörtént — a *Lolita* ugyanis az. Ha megfigyeli, az irodalom nagy szerelmes hősnői általában nem férnek össze a társadalommal, mint például Júlia, Anna Karenina vagy Lolita. Igaz, hogy nagyon szeretnék csinálni egy újabb szerelmesfilmet, de előbb meg kell találnom hozzá a megfelelő történetet.

THE GUARDIAN (LE MONDE, ENGLISH SECTION 1987. NOV. 29.)

(Fésős András)

AKCIÓFILM!!!

Óriási szünet után mozikba került egy lélegzetelállítóan izgalmas szovjet film. A címe: *Ötvenhárom hideg nyara*.

Az akciófilm ritka jelenség nálunk. Ilyen a *Csapajev*, a *Bátor emberek*, a *felderítő hőstette*, a *sivatag fehér napja* —



több nem is igen van. Nehéz műfaj ez, mert az igazi akciófilmhez nem elég a lövöldözés, szükség van a becsület és a jószág eszméjére is. E filmek száma most egygyel szaporodott, Alekszandr Proskin alkotásával.

Verekedős filmekből, amilyen a *XX. század kalózái*, volt elég nálunk is. Ezekből a filmekből azonban hiányzott a Hős. Egymagában győzi le a kegyetlen, állig

felfegyverzett rablóbandát. Ő öli meg mind a hat banditát. S közben a néző mindvégig szívvel-lélekkel neki szurkol — éppen ebben rejlik a dolog értelme és éppen ez az, ami olyan ritka.

Van itt még valami: ez az első eset, hogy egy szovjet film hősei — politikai foglyok. Mindketten terror áldozatai. Az ízig-vérig civil egykori főmérnök (Anatolij Papanov utolsó és ragyogó alakítása), aki 14 évet ült le kémkedés hamis vádjával, és a hivatásos katona (Valerij Prijomihov) — egykori százados, felderítő-tiszt. Annak idején egy napot töltött német fogságban, megszökött és — rásütöték a „hazaáruló” bélyeget.

Ő az, aki a kis északi falucska lakóit megmenti az amnesztiát kapott köztörvényes bűnözők bandájától. Sztálin halála hozta meg ezeknek az alvilági elemeknek a szabadulást. Ekkor történt, hogy kiáradva a légerekből országszerte raboltak, gyilkoltak, erőszakos cselekményeket követtek el.

Irigylem azokat, akiknek a lapokban és folyóiratokban több hely jut, hogy beszámolhassanak a nagyszerű színészi játékról, a filmben életrekelített típusokról.

Azt jószólok, hogy a film minden idők egyik legnagyobb hazai kasszasikere lesz.

Javaslom, hogy minél drágábban adják el külföldre, mert az *Ötvenhárom hideg nyara* című filmért minden pénz meg fog adni Amerikában csakúgy, mint Európában, és bárhol másutt, ahol az akciófilmeket szeretik.

MOSZKOVSZKIJE NOVOSZTYI, 1988. JANUÁR 3
(Szilágyi Ákos)



SIR RICHARD ATTENBOROUGH MAGÁNVÁDAT EMEL

A *Gandhi* és a *Tánckar* után Sir Richard Attenborough a pretoriai börtönben elpusztult Steven Biko dél-afrikai néger polgárjogi vezető élettörténetét és Donald Woodsszal való barátságát meséli el. Donald Woods fehérbőrű amerikai újságíró, a kis *Daily Dispatch* című, liberális lap főszerkesztője. *Biko és Bajt keresve* címmel két könyvet írt Steven Bikóról és az apartheidról. Három évvel a *Gandhi* után Attenborough ismét századunk egyik legégetőbb ellentmondása, a faji megkülönböztetés ellen emel vádat.

Attenborough hű önmagához: véres jelenetsorral kezdődik a *Kiáltás: szabadság* című film. Crossroads, 1975. Sátor-tábor. Halálra taposott gyerekek, csecsemősfírás, idomított rendőrök. Nem az első és nem az utolsó vérengzés a világnak ezen a táján. A szövetői felkelés során egyetlen év alatt hétszáz gyereket gyilkoltak meg, és négyezer volt a sebesültek száma. A film végén névsor olvasható: a világ egyik leganakronisztikusabb és legvéresebb rendszerének véltlen és véletlen áldozatait.

S az egész mögött fölmagaslik Steven Biko alakja. Nyugodt, racionális és karizmatikus elme. Nagy meggyőző erő sugárzik belőle, tud beszélni és tud hallgatni is. S el akarja felejtetni, hogy neki, a négernek Dél-Afrikában bizonyos dolgok tilosak. Tilos például találkoznia amerikai újságíró-barátjával, Donald Woodsszal, akinek Biko halála után családjával együtt menekülnie kell az országból, hogy Angliában biztonságba helyezhesse a dél-afrikai vezető életéről írt könyvét.

Attenborough 1978-ban, rögtön megjelenése után, olvasta a könyvet, érdeklődni kezdett Woods után, s megtudta, hogy Angliában él, nyomorúságos körülmények közt, megtudta, hogy a könyveiért kapott honoráriumot, 24 ezer fontsterlinget, dél-afrikai barátja családjának adta. A következőkben Sir Richard Attenborough megmagyarázza, miért választotta filmje témájául e két ember találkozását.

— *A Tánckar kivételével minden filmje politikai témájú. Miért?*

— Szerintem egy film akkor jó, ha elsősorban látványjelleggel hat, különben közönség nélkül marad. Ha a közönséget már rávettük, hogy bejöjjön a moziba, el kell érnünk, hogy azonosuljon mindazzal, amit a vásznon lát, hogy elfogadja a rendező mondanivalóját. Ha olyan szégyenletes dologgal találok szembe magam, mint az apartheid, nemigen tudom megállni, hogy ne menjek fel a szónoki

emelvényre és ne intézzek politikai szót a közönséghez, de úgy kell elmondanom a történetemet, hogy a végén azzal távozzon a néző: nem tudtam az apartheidről, vagy nem fogtam fel, valójában mit jelent, de most már nem tehetek úgy, mintha nem tudnék róla, most már soha többé nem felejtetem el, hogy mi történt Dél-Afrikában.

— *Ön szerint mi várható Dél-Afrikában?*

— Azok a változások, melyek a mai napig bekövetkeztek, nem kielégítőek. Vagy teljesen megszüntetjük az apartheidet, vagy egyáltalán nem — nincs középút. A *Kiáltás: szabadság* cselekménye ma is éppen annyira aktuális, mint tíz éve. Fogalmam sincs, mi történik majd Dél-Afrikával. Emlékszem, az ötven évvel ezelőtti náci Németországra. Rémületbe ejt, hogy Dél-Afrikában olyan liberális beállítottságú emberek, mint Desmond Tutu érsek, anakronisztikus jelenséggé kezdenek válni.

— *Hát akkor?*

— A feketék új nemzedékei olyan megaláztatottak és frusztráltak, hogy elkerülhetetlen a robbanás. Ebben a harcban azonban nem lehet győzni, mert a dél-afrikai katonai gépezet elképzelhetetlen méretű elnyomásra képes. A felkelők

ban élnek az emberek, a gyerekek éhen pusztulnak, nevelési állítás tehát, hogy a gazdasági szankciók tönkretethetnék a szegényeket. Ennél nyomorultabbul már nem lehet ölni.

— *A forgatás előtt találkozott-e Ntsiki-vel, Biko özvegyével?*

— Ez volt az első dolgom, amikor foglalkozni kezdtem a film ötletével. A feleségemmel együtt elmentem hozzá. Se forgatókönyvünk, se pénzünk nem volt még. Elmondtam neki, hogy nem életrajzi filmet szeretnék csinálni, hanem két igen különböző ember találkozásáról szeretnék egy történetet elmondani. Ntsiki beszélt Steve anyjával, aztán beleegyezett a dologba. Azt mondta, elsősorban azért, mert én vagyok az első, aki kérdezem őt, pedig sokan foglalkoztak már a gondolattal, hogy filmet forgatnak Bikóról. S azért is, mert Donald Woods az egyik legjobb barátja volt Steve Bikónak.

— *Hogyan él ma Ntsiki?*

— Nem politikál, elsősorban a gyerekével törődik. Ápolónő egy kórházban.

Richard Attenborough:
Kiáltás: szabadság!



várhatólag mind egy szálig elpusztulnak, meggyilkolják őket. Hacsak mi mindannyian, beleértve Amerikát és Angliát, ki nem állunk és ki nem mondjuk végre: ezt a rendszert nem szabad tovább eltérni, mert ennek a rendszernek már a pusztaléte is merő obszcenitás. A véleményem nagyon közel áll a Desmond Tutuéhoz, aki öt éve még ellenezte a gazdasági szankciókat, de most úgy véli: világméretű nemzetközi összefogás nélkül elkerülhetetlen a holocaust. Elfogadhatatlannak tartom Margaret Thatcher érvelését, hogy a gazdasági szankciók „a szegényeket sújtják”. Thatcher asszony sose tanúsított különösebb figyelmet a négerek iránt, most meg hogy aggódik értük! Az igazság az, hogy Dél-Afrikában nyomor-

Szabad, már amennyire bárki is szabad lehet Dél-Afrikában. Nem változtathat munkahelyet, nem lépheti át a határt. Be kell jelentenie, ha valaki meg akarja látogatni, be kell jelentenie, ha a várost elhagyja, s ha egy nappal is tovább marad, börtönbe kerül.

— *Hol forgattak, milyen körülmények között?*

— Két évig készültünk a filmre. Tizenegyszer dolgoztuk át a forgatókönyvet. Tizenhárom hétig Zimbabweban a hatóságok féltették a biztonságunkat, engem meg a feleségemet testőrökkel őriztettek. A stábot állandóan fegyveres őrök tartották szemmel. Terveim szerint szeretném, ha a filmet Dél-Afrikában is bemutatnák, de tisztában vagyok azzal, hogy csak cen-



Danny Glover és Alfred Woodard
a *Kiáltás: szabadság!*
című Attenborough-filmben

zúrázva engedélyeznék, abban pedig nem egyezem bele. Gondolom, lesznek kalóz-kazetták. Ez fantasztikus volna! Kész vagyok finanszírozni a készítésüket.

— *Honnan ez a politikai elkötelezettség?*

— Családom szocialista múltú család. A szüleim egyetemi oktatók voltak, apám keveset keresett, de ha nyaralni mentünk, mindig vittünk magunkkal egy olyan gyereket is, aki másképpen soha nem láthatta volna meg a tengert. A szüleim Franco-ellenesek voltak, a Guernica idején körülbelül száz baszk menekült gyereket hoztak ki Spanyolországból. A náci Németországból is számos zsidót kimentettek. Két nyolcéves kislányt, akinek a szülei koncentrációs táborban voltak, a szüleim magukhoz vettek. De előbb megkérdezték tőlünk, tőlem és a két testvéremtől, hogy hajlandók vagyunk-e még szűkösebben élni. Amikor ebbe beleegyeztünk, a szüleink örökbefogadták a kislányokat. Nyolc évig éltünk velük együtt, a hűgünk lettek, életem egyik legszebb időszakára volt ez. Ez a film most lehetőséget ad arra, hogy kifejezhessem ezeket az érzéseket. Hálát adok az égnek azért a csodálatos ajándékért, hogy el tudom mondani, amit érzek.

— *Hogyhogy két amerikai színészt választott a főszerepekre?*

— Az igazság az, hogy elkekeredtem kutattam dél-afrikai színész után, Biko szerepére. Majdnem száz dél-afrikai színészt néztem meg. Két fiatalembert ki is csempésztem az országból, visszatértük-kor egyébként három hétre börtönbe kerültek. De hét hónappal a forgatás előtt még nem találtam meg az emberemet. Nem is volt könnyű: nekem egy huszonhét éves, fekete színész kellett, egy méter hetven centi magas, csodálatos humorérzékű, fantasztikus szónoki képességekkel, olyan karizmával, mint Gary Cooper, s olyan szépséggel megáldva, mint Sidney Poitier huszonöt évvel ezelőtt. S akkor egy filmben megláttam Denzel Washington-t. Csodálatos színész. Benne megtaláltam, akit kerestem. Egyébként el kell ismerni, a világ legjobb fekete színészei Amerikában vannak. Ami az újságírói játszó Kevin Kline-t illeti, ő egyszerűen tökéletes. Még hasonlított is Donald Woodsra. A *Sophie választásában* láthatták a nézők. Elég átlagos arc, a közönség még nem azonosította semmilyen szerepkörrel. Robert Redfordot elvégre mégsem állíthattam oda egy bantu temetés közepébe!



Penelope Wilton és
Kevin Kline,
az *Attenborough-film*
Woods házaspárja

(L'ESPRESSO, 1987. DEC. 13.)

(Székely Éva)

Filmközelben

Az esszé „föltalálása” vitathatatlanul az angolszászok érdeme. Ezt az irodalmi magasságokban szárnyaló, érvelő, de ugyanakkor képgazdag és ironikus írói-történelmi-tudományos műfajt dr. Johnsonstól az e századi Virginia Woolfig ápolták, nemesítették az angolszász — s elsősorban is az angol — irodalom legegységesebbjei, olyan iskolát teremtve, amely büvökrébe volt képes vonni más kultúrán, más műveltségen felőtt kelet-európai gondolkodókat is, a magyar Szerb Antaltól Halász Gáboron át Balázs Béláig. Az orosz irodalmi hagyományok talaján azonban más virágok nyíltak; az orosz — és a későbbi szovjet — esszéműfaj szabályai eltérnek az angolszász mintától; annak a magyar olvasónak, aki az angolszász — s a francia — orientációból táplálkozó klasszikus magyar esszéeken nőtt fel, akárha idegenül is hatnak ezek az írások.

Tán ezért oly furcsák, ezért adják oly nehezen magukat azok a tanulmányok, melyeket — Csala Károly fordításában — Viktor Sklovskij tollából adott közre gyűjteményes kötetben a Gondolat Kiadó a MOKÉP támogatásával. A kilencvenéves éves korában elhunyt jeles szovjet esztéta, forgatókönyvíró és irodalmár ugyanis az általunk megszokottól, a magyar irodalomban a babitsi, vagy Szerb Antal-i életműben hallatlan magaslathoz eljutott nyugat-európai esszéktől alapvetően eltérő apparátussal dolgoznak. A legtöbbször hiányzik ugyanis

belőlük az érvelés briliáns eleganciája, a tétel kifejtésének mutatós, szellemes, magával ragadó gondolatmenete, az írói extrovertáltság, magamutogatás. Sklovskijnak egyetlen, akár a korai, akár az érett szovjet filmművészetről írott tanulmánya sem akarja olvasóját az érett és bravúrokra képes stilszta lehengerlő tudásával elkápráztatni: alapvető esztétikai, módszertani megállapításait szikáran és szinte alig-alig kifejtve löki oda az olvasó elé, mintegy számítva arra, hogy azok, akik kötetét forgatják, „drukkerei”, cinkosai az általa oly igen szeretett művészetnek, a filmnek.

Izgagott és nyughatatlan ez a módszer, a korai szovjet képzőművészeti és filmes avantgárd meglepetés-mechanizmusára épülő: apró, szinte jelentéktelennek tűnő — de később sokatmondó korekppé szervesülő — anekdoták látszólag fecsegő elsorolása közben, váratlanul és kihívóan bukkan fel egy-egy, a filmművészet alapkérdéseire rávilágító megállapítás, sokszor csupán egy félmondatban. Ám ezekből a félmondatokból, amelyek ott lappanganak a Vertovról, Eisensteinről, Romórol, a Vasziljev-, fivérekéről”, vagy Kulesovról szóló írások sorai között, eredeti és fejlődésében roppant tanulságos írói, esztétai világkép bontakozik ki. Hallatlan nagy érdeme ennek a magyarul napvilágot látott kötetnek, hogy elvetette az írások kronológiába állításának kézenfekvő módszerét, s megtartotta azt a tematikus sorrendet, amelyet még maga Sklovskij alakított át a *Za 60 let, Raboti i kino című, posztumusz megjelent könyvében.*

Tanulságos ez az összeállítás, hiszen esendő embert mutat be. Olyan gondolkodót, akinek az idők múltával volt ereje és bátorsága módosítani korábbi nézeteit, volt mersze beismerni, hogy ebben-abbán korábban tévedett, vagy volt ereje annak elmondására, hogy annak idején nem ismert fel kellő időben később fontosá váló jelenségeket. Kiderül például a tematikus csoportba gyűjtött írásokból, hogy a húszas években Sklovskij is abszolút elsőséget tulajdonított az eizensteini montázs-

technikának, hogy — barátságuk ellenére — kezdetben fenntartásokat fogalmazott meg Vertov valóságsszemléletével szemben, hogy maradéktalanul értéktelennek és összevadásra érdemesnek ítélte a „burzsoá” filmművészetet — tán az egyetlen, a chaplini filmzsáner leszámításával —, hogy jelentőségén és hatásán messze felül értékelte Abram Room munkásságát. Mindezek a kezdeti „tévedések” azonban fölöttébb bocsánatos „bűnöknek” tűnnek föl a kötet írásainak tükrében: visszfényei egy, a forradalmi pezsgés, világmegváltás kellős közepébe csöppent huszonvahalány éves fiatalember lelkesültségének, az „előttünk nincsenek akadályok” hangulatának.

Sklovskij őszintesége, szembenézéstől vissza nem riadó bátorsága a kötet egyik nagy érdeme. A tanulmányok egymásutánjából úgyis érzékelhető a mind mélyebb elemzés, mind letisztultabb gondolatvilág iránti törekvés. Sorra rendre így kerülnek igazi helyükre a korai szovjet némafilmek alkotóinak életművei, így békül meg a némafilmet „elsőpró” — s a megjelenésekor bizony ellenérzésekkel megfogalmazható — hangosfilmmel (olyannyira, hogy tanulmányainak egyik középponti kérdésévé is válik a kép és a hang esztétikai szerkezete, a kettő egymáshoz való viszonya), így kezdi — élete utolsó szakaszában — igazán foglalkoztatni a mozi és televízió kölcsönhatása.

Jóllehet tudom: nagyon szubjektív a szempont, de Viktor Sklovskij tanulmányainak elsősorban nem esztétikai okfejtéseit tartom figyelemre érdemesnek. Fontosabbnak, megejtőbbnek azok a részletek tűnnek számomra, ahol Sklovskij, a megszülető és megizmosodó fiatal szovjet filmművészet egyik korai bábja — látszólag fecsegő öregember módjára — anekdotákat mesél el. A szikár tudományos önfegyelmet ezeken az oldalakon semmivé foszlatja a szemtanú megejtő szubjektívizmusa: a klasszikus, korai szovjet filmművészet gránitlaplapon magasodó hősei itt, ezekben a történetekben igazi, hús-vér emberekként jelennek

meg, s kerülnek közel a mai olvasóhoz, nézőhöz. Az a fiatal építészhallgató, a színházi díszlettervező és rendező például, aki két, pokolian sikertelen próbafölvétel után is mindenki számára vitathatatlanul a nagy tehetség jegyeit mutatja, akiből később Eisenstein lett, akinek Mexico-filmjét kíméletlenül szétszabdalták a pénzéhes producerek s aki egyedül, forgatókönyvírás közben, elhagyatva halt meg. Vagy a mindig fiatalnak látszó, a betegségére fittyet hányó Pudovkin, aki egy teniszbajnokkal teniszezve kapott végzetes infarktust. Vagy a nevezetes Csapajev-filmet készítő Vasziljev-„testvérek”, akik filmgyári vágóként a nevezetes montázs technikán fölnöve rendezték meg, váratlanul s mindenki meglepetésére, a szovjet filmművészet máig klasszikus alkotását. S a városok: a még Pityerként emlegetett későbbi Leningrád, ahol nyulakat legeltetnek az Uric-kij-téren, ahol a futuristák ragasztgatták ki plakátjaikat, s Blok tartott előadást Lear királyról a színházban, ahol az Ermitázs előtt „gorodkit” játszottak, s ahol — az excentricitás jegyében — cirkuszi elemekkel tarkítva hozták létre Lev Tolsztoj *Az első pálinkafőzőjéből* készült színielőadást. Vagy Moszkva, a forradalom Moszkvája, ahol a mindig elegánsan öltözött Pudovkin lakásában alig voltak bútorok, ahol a metró építéséhez lerombolt Kitajgorod egyik bástyájából — *A jégmezők lovagja* forgatásához később felhasználta — háromszáz éve befalazott bojárúrhák és csizmák kerültek elő, ahol Eisenstein lakásának ablaka a még Rettgett Iván által ültetett cseresznyés kertekre nézett.

Pótolhatatlan értékű kortörténeti forrásmunka ez, a korai szovjet filmművészet hétköznapjainak megejtő kézikönyve. Még akkor is, ha esztétikai fejtegetéseinél mélyebbeket, elemzőbbeket, alaposabbakat forgathattunk már magyar nyelven korábban is. (Viktor Sklovskij: *Filmközelben. Gondolat — MOKÉP kiadása, Bp. 1987. — 264 old.*)

KRÓNIKA

A Magyar Filmintézet az elmúlt években megjelent filmes kiadványaiból rendezik még kisebb készletekkel. A mellékelt listán szereplő kötetek megrendelhetők utánvétellel az intézet címén (Magyar Filmintézet — Budapest, XIV, Népszabadság u. 97., 1143), illetve megvásárolhatók az intézet kiadói osztályán.

Magyar Filmintézet

A latin-amerikai filmművészet antológiája

Tanulmányok egy ismeretlen földrész filmművészetéről, az argentin, a brazil, a kubai, a chilei filmről. Filmismertetések, név- és címmutató egészítik ki a bőséges információt. (1983. 584 old. 90.— Ft)

Film és szórakozás

Király Jenő szerkesztette a kötetet, amely a szórakoztató filmek, az úgynevezett tömegkultúra meghatározására törekszik. Tanulmányokat közöl a legnépszerűbb filmműfajokról, a westernről, a sci-firől stb., elemzi a szíatókra épülő filgyártási rendszert. (1981. 334 old. 34.— Ft)

Kabos Gyula 1887—1941

A művész születésének 100. évfordulójára készült reprezentatív kötetben pályatársak, írók emlékeznek Kabosról, tanulmányok elemzik filmes és színházi karricrjét, részletek szerepelnek Kabos irodalmi alkotásaiból (amelyek eddig csak Amerikában jelentek meg). Molnár Ferenc, Zilahy Lajos színdarabjaiból vett részletek szemléltetik, milyen lehetett Kabos Gyula a színpadon. A kötet szerzői: Nemeskürty István, Veress József, Karsai Kulcsár István, Cenner Mihály (1987. 520 old. 110.— Ft)

Ki kicsoda a mai magyar filmművészetben?

Akik a magyar filmeket csinálják. Életrajzok, pályaképek, fotók a magyar film alkotóiról. (1983. 400 old. 85.— Ft)

Magyar Filmkalauz

Elemzések 40 év 100 magyar filmjéről, a *Valahol Európában*-tól a *Megáll az idő*ig.

A kötetben a műelemzések mellett teljes filmográfiákat, korabeli magyar és külföldi kritikákat is találhatunk. A Magyar Filmintézet és a Magvető Kiadó közös kiadása. (1985. 629 old. 130.— Ft)

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1957—1982

Az intézet fennállásának 25. évfordulójára készült, illusztrált ünnepi kiadvány. Szerk.: Szabó György (1982. 288 old. 50.— Ft)

Nemes Károly: A szovjet filmelmélet története

A kötet a szovjet avantgárdtól kezdve, Kulesov, Vertov, az orosz formalisták és Eisenstein elméletein keresztül végigvezet a szovjet filmelmélet fontosabb korszakain, egészen napjainkig. (1983. 297 old. 50.— Ft)

Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből

A könyv úttörő feladatára vállalkozik, mert a dokumentumfilm története mindmáig megíratlan. A gazdag történeti áttekintésen kívül, amelyben Flaherty, Dziga Vertov, a cinéma direct és az angol dokumentumfilm-iskola műveiről olvashatunk, a szerző a dokumentumfilm elméleti műfaji meghatározására is kísérletet tesz. (1983. 350 old. 85.— Ft)

Magyar Filmográfiák

Játékfilmek	(1970—1974. 30.— Ft; 1975—1979. 50.— Ft);
Rövidfilmek	(1945—1960. 64.— Ft; 1961—1970. 100.— Ft);
Heti filmhíradók (I.-II.)	100.— Ft).

CONTENTS

Gusztáv Schubert: A moment's silence (<i>The Other Person</i> , dir.: Ferenc Kósa).....	2
Attila Ágh: The strength of the weak (<i>Testimony of a generation on Ferenc Kósa's film</i>)	4
Another generation (<i>András Bálint Kovács talks to university students</i>)	6
In his two part film <i>The Other Person</i> Ferenc Kósa draws a parallel between two critical years in the past 50 years of Hungarian history, 1944 and 1956. In the opinion of the two main characters — a father and son — the use of force never does any good in the world, especially not in Hungary. Budapest university students are asked what effect the film had on them and how they interpret it.	

György Csepeli: The bitter charm of jokes (<i>A talk with Péter Bacsó</i>).....	8
András Bálint Kovács: Continuing the Wenders story (<i>The Sky above Berlin</i> , dir.: Wim Wenders).....	12
Ruttmann's Berlin (<i>Documents</i>)	16
Gábor Klaniczay: The pathos of aimlessness (<i>The Taxi Driver</i> , dir.: Martin Scorsese)	20
József Tamás Reményi: Without Pasternak (<i>Doctor Zhivago</i> , dir.: David Lean)	22
Olga Ivinskaya: The captive of time (<i>The sad fate of Doctor Zhivago</i>)	24
Extracts from the memoirs of Boris Pasternak's one-time companion, to link up with the publishing in Hungary of the novel <i>Doctor Zhivago</i> and the release of the film.	

FESTIVALS

Vince Zalán: Lights (<i>West Berlin</i>) ...	38
Ágnes Koltai: Genre-pictures (Clermont-Ferrand)	42
János Tóth: Notes on the silent film — accompanied by an orchestra (Pordenone)	44

Andrzej Wajda: Films are my fate(2) 48

THIS MONTH'S NEW RELEASES 55

FROM HERE AND THERE 58

BOOKS

Péter Vértessy: Close-up on film (*On the book by Viktor Sklovskij*)

63

Front and back cover: Photo-montage by János Tóth

E számunk művészeti tervezője: Vasvári István

ANY SEAT
5
c

An Illustration by
Founded A. D. 1838 Franklin

MAY 17, 1913

5c. THE COPY

SHOWING TODAY
3 REELS



The Showdown—By Josephine Daskam Bacon



Three EDISON BEAUTIES

GERTRUDE MCCOY

ELSIE MAC LEOD

BLISS MILFORD

© 1915 EDISON BROS. CO. ALL RIGHTS RESERVED.