

FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA

90/1

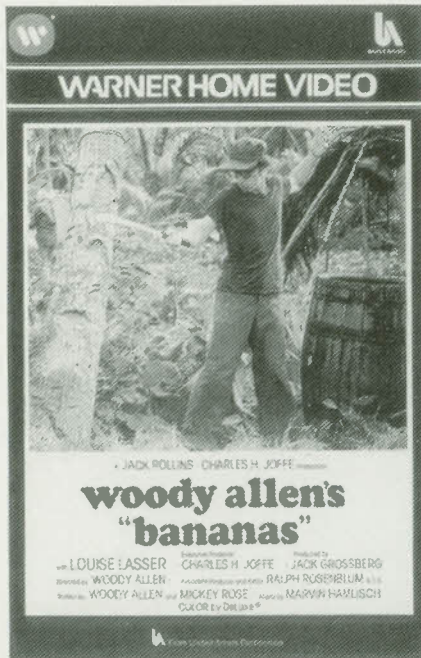


Szőts

Rossellini

Shoah

Bereményi



Woody Allen
Magyarországon
be nem mutatott filmjei
kazettán megvásárolhatók
az **Intervideo** boltjaiban:

Budapest II. Mártírok útja 35-37.
V. Váci utca 34.
VI. Lenin krt. 22.

Szerkesztőség: Fácányi Éva (fotó) · Fraunhoffer Péter (tervezőszerkesztő) · Forgács Iván
 Gelencsér Gábor · Marx József (felelős kiadó) · Pintér Judit (olvasószerkesztő) · Urbán Mária
 (felelős szerkesztő)

E számunk szerkesztője: Pintér Judit

A Filmkultúra az INTER-EURÓPA BANK RT., a HUNGAROFILM és az INTERCOM támogatásával jelenik meg.

História

- 5 Nemeskürty István: Az Értől az Óceánig
*Szöts István életműve és hatása a magyar film-
 művészetre*

Dokumentum

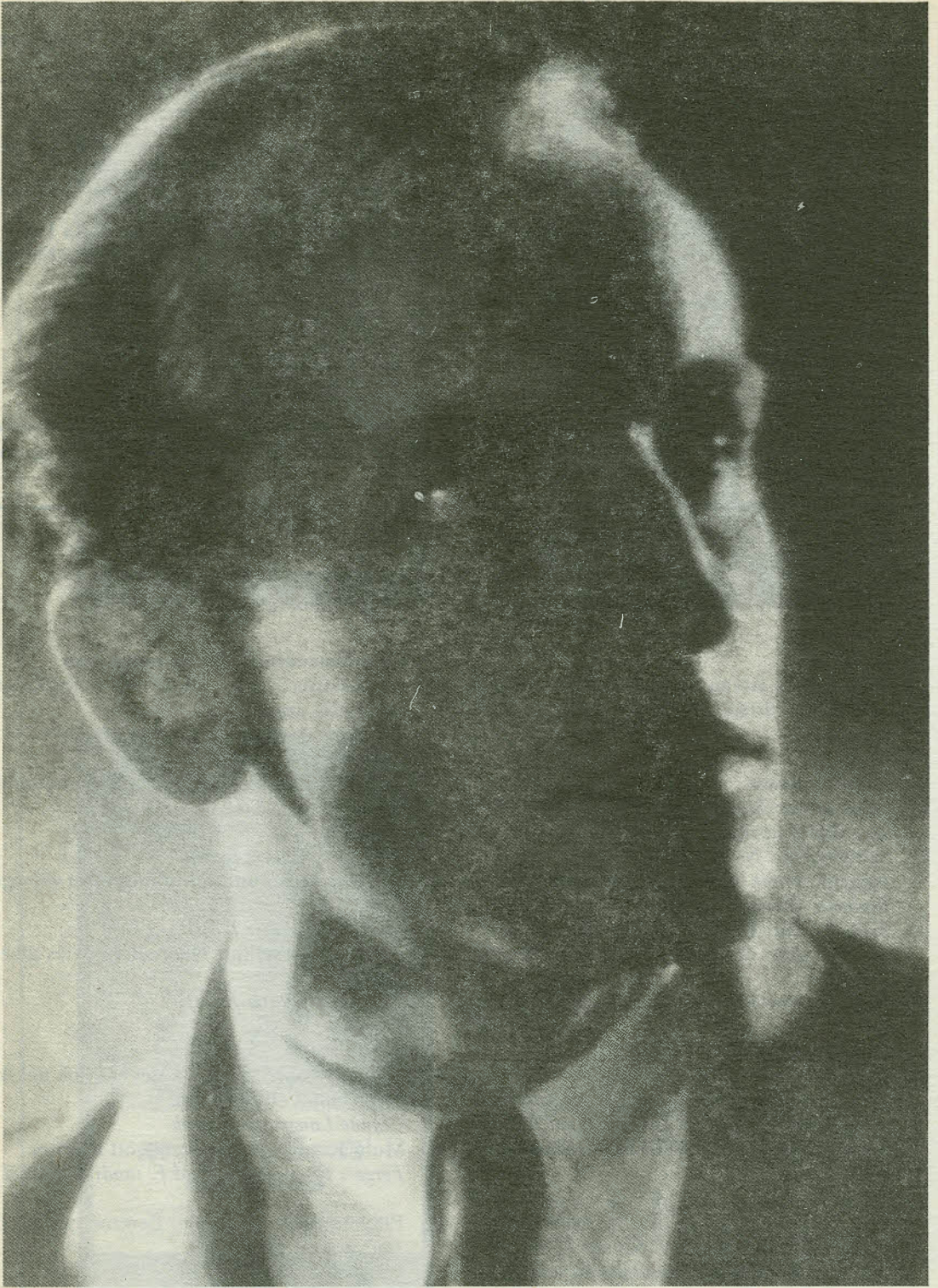
- 17 Szöts István: Szakmai működésem ismerte-
 tése (1945. április 15.)
- 22 Szöts István: Nyitány
*Jegyzetek Frank Capra háborús dokumentum-
 filmjéhez (1947)*
- 23 Szöts István: Komámasszony, hol az olló?
*Marcel Carné: Szerelmek városa című filmjéről
 (1947)*
- 25 Raffy Ádám–Szöts István: Havasok asszo-
 nya
Részlet a forgatókönyvből (1956)
- 29 Jegyzőkönyv
*A Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai
 Tanácsának a Havasok asszonya című forgató-
 könyv tárgyában 1956. VIII. 10-én tartott ülésé-
 ről*
- 34 Jelentés
*A magyar filmdelegáció (Kovács András, Raffy
 Ádám, Szöts István) 1957. február 22-től már-
 cius 1-ig Bukarestben folytatott tárgyalásairól*

Film-Múzeum az Örökmozgóban

- 37 Nemeskürty István: A külvilág zsarnoksága
 és a belső szabadság
Rossellini, kishíján fél évszázad távlatából
- 41 Gyürey Vera: Nulla év
*Roberto Rossellini: Németország nulla esztendő-
 ben*
- 48 Rossellini a neorealizmusról (1952)
(fordította: Pintér Judit)
- 53 Roberto Rossellini: A filmművészet válsága
 (1952)
(fordította: Pintér Judit)
- 56 Roberto Rossellini: Neorealizmus és giccs
 (1955)
(fordította: Pintér Judit)

Reflektor

- 57 Sándor Tibor: „... örök nevet adok nekik,
 amely soha el nem vész.”
Claude Lanzmann: Shoah
- 62 Muhi Klára: „A képek mögött a gének”
Forgács Péter: Jelenetek M.F. tanárúr életéből
- 65 1989 európai rendezője: Bereményi Géza
Dalszövegek 1971–1989
 Contents



Szöts István 1942-ben

„... mert a bárány szelidségű humanisták elenyészően kis csoportja elefántcsonttoronyban, hatalom nélkül és elszigetelten gubbaszt. A humanisták a világtörténelem során sohasem voltak képesek politikai pártot alapítani. Megkísérelték ugyan a szeretetet és az igazságot írásban és szóban terjeszteni, de a brutálisak, a durva Káin-igényeik kiterjesztésével, a humanisták minden törekvését illuzórikussá tették...”

Szondi Lipót: *Káin, a törvénytörő*

A napi politika (és a piac) elvárásain felülemelkedő, a megnemalkuvás, a művészi igényesség és felelősség belső kényszere szerint alkotó művészeket valóban soha nem tüntették ki kegyeikkel a XX. század diktátorai, soha nem őket ünnepelte a politikai szólammal elkábított, megfélemlített, vagy a különböző divathullámok rabszolgájává tett tömeg. Mivel egyetlen vallás, párt vagy irányzat ellentmondást nem tűrő előírásai szerint sem voltak képesek és hajlandók élni és alkotni, mindenhol támadások, vádak érték őket, terveiket és műveiket legtöbbször gyanakvással, ellenségesen fogadták. Kelet- és Nyugat-Európában egyaránt. Csakhogy míg a magyar Szóts István nagyszabású álmainak, terveinek mindössze elenyésző töredékét valósíthatta meg, addig az olasz Roberto Rossellini, ha méltatlan támadások kereszttüzeiben is, de mindig dolgozhatott. 1939 és 1957 között – Szóts itthoni pályafutása idején – a Magyarországon egymást váltó, látszólag ellentétes ideológiájú rendszereknek sok közös vonásuk volt: a tervszerű értékpusztítás, a történelemhamisítás, a szabadság teljes megvonása az egyéntől. A fasiszmus utolsó éveiben Olaszországban éppen Mussolini fia gyűjtötte maga köré a leghaladóbb gondolkodású művészeket, kommunistákat, keresztényeket és egzisztencialistákat egyaránt. Őket a háború utáni, politikai viharoktól szintén nem mentes évtizedekben sem hallgattatták el, kényszerítették hazájuk elhagyására. Visconti, De Sica, Rossellini, Fellini, Antonioni, Pasolini és a többiek művei megszülethettek, s kiemelkedő hatást gyakorolhattak a világ filmművészetére. Szóts István jóvátételmentlenül torzóban maradt életművén túl emberi, művészi magatartásával mutat példát.

„... Az, mi keveset írtam, igazat írtam.

Sem adományért, sem barátságért, sem félelemért hamisat nem írtam...”



Tinódi Lantos Sebestyén szavaival köszönte meg Szöts István 1989. december 14-én a Színház és Filmművészeti Főiskolán a kitüntető díszdoktori címet, melyet Hegedüs Gézával együtt nyert el. 1989-ben, szintén Szöts kifejezésével élve, „az exhumálások évében”, az Esztergomi Vitéz János Tanítóképző Főiskola kétnapos Szöts István szemináriummal nyitotta meg az ebben az évben induló filmterjesztői képzést. A *Filmvilág* ebből az alkalomból közöl részleteket a rendező önéletrajzi feljegyzéseiből.

Szöts István 1945. áprilisában a saját költségén adta ki *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* című írását. Háromszáz példányt eljuttatott belőle a politikai és kulturális élet vezetőihez, választ azonban sehonnan nem kapott a filmszakma átszervezésének minden részletre kiterjedő nemzeti programjára. Az, hogy az élesedő hatalmi harcok közepette éppen a pártokon kívül álló Szöts fogalmazta meg elsőként álmát a magyar filmről, csak erősítette a vele kapcsolatos irigységet, szaporította a koholt politikai vádakat. Igazolása több mint fél évig húzódott. Szöts megalázó kérvények, beadványok írására kényszerült (*Szakmai működésem ismertetése*). De a bizalmatlanság, gyűlölködés légköre később sem enyhült körülötte. A XX. századi magyar művészsors jelképes értékű dokumentuma az *ugyanazon a napon* született két írás: egyfelől az *Uj Film* gyalázkodó cikke (*Mit sütsz kis Szöts?*), másfelől Keresztury Dezső akkori kultuszmi-

niszter ajánlólevele a magyar-román megbékélés reménységéhez, Petru Grozához.

A magyar filmművészet születésének elősegítése helyett Szöts István kritikák írására kényszerült Tamási Áron rövid életű lapjában, a *Rómeo és Júliában*.

Szöts István minden alkalmat megragadott, hogy saját eszközeivel járuljon hozzá a magyar-román megbékéléshez. Több koprodukciós terve is volt, tárgyalásokat folytatott kolozsvári román-magyar filmstudió létrehozásáról. Raffy Ádám *Erdelyi Szent Johanna* című regényének filmre vitele már 1949 (!) óta foglalkoztatta. 1956–57-ben végre úgy látszott, lehetőség nyílik a terv megvalósítására. De „ebből sem lett film. Mert bármennyire rokonszenves, önfeláldozó szószólója és tragikus sorsú vezetője volt a mócvidék szegény román parasztjainak a hősnő, Varga Katalin, magyar nemes asszony volt... Hivatalos román részről minden magyar kezdeményezést bizalmatlansággal fogadtak, és a tervek realizálása nem a legfelsőbb fórumokon dőlt el, hanem az alsóbb hivatalok íróasztalainál... Mindig attól féltek, hogy valami burkolt irredentizmus búvik meg minden magyar kezdeményezés mögött” – írja Szöts életrajzi feljegyzéseiben.

Talán ennek az oly nagy látszat-lelkesedéssel fogadott tervnek a meghiúsulása volt az utolsó csepp a pohárban. Szöts István 1957-ben nem tért haza Velencéből.

Az Értől az Óceánig*

Szöts István életműve és hatása a magyar filmművészetre

S ha rám dől a szittyá magasság,
Ha száz átok fogja a vérem,
Ha gátat tőr föl ezer vakond,
Az Óceánt mégis elérem.

Ady Endre

A m.kir. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium „magas művelődési fűcsoportja” az Országos Nemzeti Filmbizottság javaslatára három egész műsort betöltő magyar játékfilmet nevezett be a tizedik velencei filmfesztiválra: az 1942 tavaszán bemutatott és öszre, a fesztivál időpontjára már le is futott, de politikai propagandahatása miatt fontosnak ítélt *Negyediziglent*, mely a szovjetellenes háborúba történt magyar beavatkozást igyekezett indokolni; a Herczeg Ferenc ironikus hangvételű történelmi űrutazását filmre dolgozó *Sziriuszt*, melyet a fesztivállal egy időben, 1942 szeptemberében tűztek műsorra Magyarországon; és az 1941 ősze óta készülő, 1942 nyarára befejezett *Emberek a havasont*, a Hunnia Filmgyár harmincéves gyakornokának, illetve immár rendezőjének első alkotását, mely azonban még nem került magyar közönség elé.

Egy elsőfilmes rendező megszokottól eltérő és máris szakmai belső vitákat kiváltó filmjének hivatalos szerepeltetése egy nemzetközi fórum előtt gyökeres szakítást jelentett az addigi magyar gyakorlattal. Szöts István filmjét mind a Hunnia Filmvállalat igazgatója, Bingert János, mind a minisztériumi „magas művelődési” főhatóság vezetője, vitéz Haász Aladár miniszteri osztályfőnök támogatta, noha ennek a hagyományoktól eltérő filmnek az Országos Nemzeti Filmbizottságon és a Filmkamarán belül számos

ellenzője akadt. A mindinkább elszigetelődő magyar kultúrpolitikának szüksége volt már valamiféle, mégoly korlátozott nemzetközi elismerésre. A német birodalom kulturális jellegű hatóságaival a magyar kultuskormányzat sehogyse boldogult, érvényes egyezmények ellenére magyar filmek forgalmazását alig engedélyezték a birodalom területén, bár a budapesti műtermek kapacitását mint gyártók szívesen igénybe vették. Ezzel szemben a magyar filmcégek és Olaszország között eredményes kapcsolat alakult ki. Az olasz közönség kedvelte a szó-rakoztató magyar filmeket. 1942 szeptemberében, a fesztivál idején is több tucat magyar film pergett olasz mozikban, s ekkorra tűzték ki néhány magyar film bemutatóját. Rómában, az előkelő *Quattro Fontane* moziban Radványi Géza *Európa nem válaszol* című, 1941-ben készült filmjét vetítették; Milano az 1941-es fesztiválon szerepelt *Lángok* premierjére készült; az olasz mozik műsoráról lehetetlennek bizonyult az 1939-es *Halálos tavasz*, többek között azért, mert Zilahy rendkívül népszerű író volt Itáliában; és változatlanul elismerést aratott a nálunk a mai napig figyelemre se méltatott *Sárga rózsa*, Jókai elbeszéléséből. György István rendezésében (1940), a paraszti életet realizisztikusan bemutató részletei miatt. A szaklapok szerkesztői üzenetei teli voltak magyar filmekkel kapcsolatos kérdé-

* *Elhangzott az esztergomi Szöts István szemináriumon. 1989. szeptember 8-9.*



Emberk a havason, 1941, Görbe Janos es Szellay Alice

sekkal és az azokra adott felkészült, szakszerű válaszokkal. Most, 1942 nyarán forgat Itáliában Jávor Pál (*Carmela*, Edmondo De Amicis regényéből), de megfordult olasz filmműtermekben Lukács Margit, Simor Erzsé, Szelezky Zita, Tasnády Mária, Tolnay Klári, valamint Kiss Ferenc és Kovács Károly is. Őket tehát olasz filmek szereplőiként is ismerte a közönség. Itt működik mint rendező Radványi Géza, már akkor is nagyrabecsült filmművész-egyéniség Itáliában. De rendezett itt többek között Ráthonyi Ákos is. Egyszóval Olaszország az egyetlen állam tőlünk nyugatra, melynek közönsége ismeri és kedveli a magyar filmeket.

A fesztiválra benevezett három magyar film tehát nem kerül idegen környezetbe.

Viszont és ezzel szemben az olasz kultúra, irodalom és film művészei nem sokra becsülték

a magyar filmet; nem művészetnek, hanem jól szervezett, hatásos és kellemes szórakoztató iparnak tartották. Éppen ezért a velencei fesztiválokön nem születtek magyar babérok. A Velencébe benevezett magyar filmekről gúnyosan vállveregető, elmarasztaló kritikákat írtak az irodalmi életben is jól ismert olasz kritikusok. Ezt a „falat” mindenképpen át akarta törni a magyar kultuskormányzat, mert bár a velencei fesztivál nemzetközi jelentősége csökkent és zsugorodott, a filmek megmértetésének mégis az egyetlen európai fóruma maradt, hiszen Portugália, Spanyolország, Svájc, Svédország, Finnország változatlanul elküldte filmjeit és kritikusait.

Ez magyarázza, hogy a magyar kultúrpolitika irányítói szakítottak korábbi merevségükkel és beneveztek az *Emberk a havason*t. De azt is je-

lenti ez a nevezés, hogy az itthoni feltételek is megérték egy új felfogású magyar filmművészeti irányzat megjelenésére és sikerére. Haász Aladár, a küldöttség vezetője, mint idézni fogjuk, ebben a szellemben nyilatkozott a sajtóértekezleten. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a filmet még nem mutatták be Magyarországon (majd csak 1943 januárjában fog erre sor kerülni) – sorsát tehát a remélt velencei sikertől tették függővé. Ha az *Emberek a havason* Velencében elismerést szerez: nyugodtan terjeszthető magyar közönség előtt is, felvállalható a várható kritika, netán vihar – („írni-olvasni nem tudó hegyi pásztorokat ábrázolni, micsoda szégyen, mit fognak gondolni felőlünk” – „a film szelleme eltér a hivatalos katolikus liturgiától”) –, hiszen a „külföld” elismerte a filmet, joggal dagadhat hazafiúi önértetünk. Ha viszont a film netán megbukik, vagy észrevétlen marad, itthoni bemutatása fontolóra vehető.

Mindebből következőleg: a kortársak, a kiküldők tudták az *Emberek a havason*ról, hogy jelentős mű és hogy hazai filmtörténetünk vízvázlasztójává válhat. Sikere újabb kezdeményezéseket bátoríthat. Makay Árpád, a film csikszomlyói búcsú-képsorának operatőrje máris fényképezi az *Emberek a havason*nal sok tekintetben rokon *A hegyek leányát* (rendező: Farkas Zoltán); most, 1942 nyarán készül az erdélyi hegyekben, külső tájakon forgatott *Gyávaság* (rendező: Nádasdy Kálmán); készül *A harmincadik* (rendező: Cserépy László) és a bemutatása után betiltott *Szerető fia Péter* (rendező: Bánky Viktor) valamint az angyalföldi munkakörnyezetben játszódó *Külvárosi őrszoba* (rendező: Hamza D. Ákos). Feltűnő, hogy az 1942 nyarán készülők, itt említett filmek kapcsolatba hozhatók a Szótske-kezdeményezte stílussal, még ha esetleg csupán külső jegyeikben is; vagy ha nem, egy addig szokatlan népies realizmus jegyében fogantak. Az sem érdektelen, hogy a fesztiválra kiküldött két másik film rendezői, Farkas Zoltán és Hamza D. Ákos szintén újszerű, társadalmi drámával mentek műterembe 1942 nyarán.

Ilyen itthoni előzmények után és körülmények között került sor az *Emberek a havason* velencei vetítésére.

A hatás rendkívülinek nevezhető.

Ehhez képest a díjazás ténye úgyszólván mellékes. Mégis érdemes a díjakat is szemügyre venni, hiszen a magyar kultuskormányzat számára ez volt a fontos; de azért is, mert e díjjal kapcsolatban a mai napig sok a zűrzavar, félreértés és ellentmondás.

Az akkori szabályzat szerint kétféle fődíj volt:

a *Mussolini-Kupa* a legjobb filmnek és a *Volpi-Kupa* a legjobb színészi alakításnak.

A Mussolini-Kupát a *Der grosse König* című német Nagy Frigyes életrajzfilm kapta a *Bengasi* című olasz háborús filmmel megosztva. Politikai-diplomáciai döntés, szóra sem érdemes.

A Volpi-Kupát szintén megosztva Kristina Söderbaum német színésznő és Fosco Giachetti olasz színész kapta.

E két nagydíjat jelentő serleg után következett a rangsorban a Nemzetközi Filmkamara díja vagy díjai. A CIF, ez a szakmai csúcsszervezet két filmet tüntetett ki: a német *Die goldene Stadt* (magyar forgalmazási címe: Lidércfény) című prágai szerelmi drámát színdramaturgiai megoldásaiért (ennek főszerepét játszotta Kristina Söderbaum) és az *Alfa Tau* című olasz dokumentumjellegű játékfilmet egy olasz tengeralattjáró harcairól.

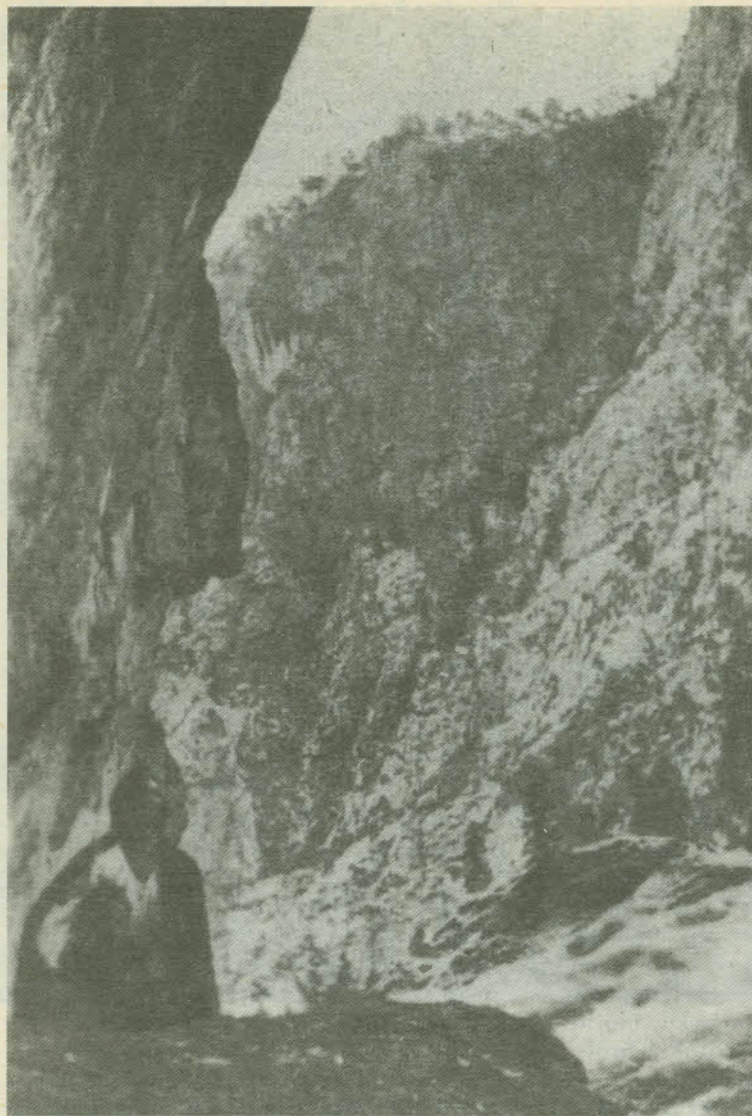
Mindkét film jelentős, értékes mű. A *Lidércfény* színdramaturgiája valóban úttörő érdemű; az *Alfa Tau* díja pedig szenzációnak nevezhető. Ez a film, Francesco De Robertis rendezése, a neorealizmus egyik előfutára, addig ismeretlen őszinteséggel, emberközelségben, helyenként már-már pacifista mondandóval, ironikusan ábrázolja a háború oktan hősiességet követelő céltalan ostobaságát. „Fejezzük már be a háborút” – ez a film üzenete.

E hivatalos díjakat követték a „fesztivál díjai”, 1942-ben szám szerint hét. A sorrend egyszerűsind helyezést is jelentett. A fesztivál-díjak kiadásakor a közönség és a kritika, valamint a filmszakma véleményét vették figyelembe, mintegy függetlenül a diplomáciai jellegű kupáktól és serlegektől. Sorrendben az első „fesztivál-díjat” az *Emberek a havason* kapta.

A többi hat: *Noi vivi*, egy szovjetellenes olasz dráma; *Wiener Blut*, német Strauss-operett; a díjjal Willi Forstot óhajtották méltatni, aki következetesen elutasította a náci szellemű filmek készítését; *Goyescas* avagy *Correo de Indias* című spanyol kosztümös film; *Der grosse Schatten*, Paul Verhoeven német társadalmi drámája; *Ala arriba*, spanyol film és *Odessa in fiamme*, román-olasz háborús produkció.

A két másik magyar film közül a *Negyediziglen* fenntartásokkal méltató-boncolgató kritikát kapott, a *Sziruszt* nem értették.

Rövidfilmjeink közül *A kis kakukk* és a *Horthy István élete és halála* című filmek kaptak díjat 1942-ben. (Utóbbi esetben meghökkentő a gyorsaság: Horthy kormányzóhelyettes 1942.8.20-án halt meg az orosz harctéren – és alig két hét múlva már kész filmet mutattak be



Emberek a havason, 1941.

róla Velencében! A díjakra vonatkozólag lásd: *Cinema*, Roma, 1942.9.25. 150.sz. 548. lap.)

E díjnal, tehát az első számú fesztiváldíjnal is lényegesebb azonban az *Emberek a havason* itáliai sajtófogadtatása.

A hangot 1942. szeptember nyolcadiki számában a római *Il Popolo di Roma*, a torinói *La Stampa* és *Gazzetta del Popolo*, a milanói *Corriere della Sera* és *Il Popolo D'Italia*, a genovai *Giornale di Genova* és a triesti *Il Piccolo* ütötte meg; ezt követte másnap a római *Il Messaggero* és az *Il Giornale D'Italia*, valamint a Vatikán lapja, az *Osservatore Romano*, továbbá a firenzei *La Nazione*.

Valamennyi ismertetés szárnyalóan dicsérő hangú elismerés. Gyakorlatilag egész Itália min-

den újságolvasója értesült tehát a filmről, hiszen a felsorolt újságok közül a *La Stampa*, a *Corriere della Sera*, az *Il Messaggero*, az *Osservatore Romano*, a *Popolo D'Italia* országszerte terjesztett hírlapok, melyeket a regionálisabb érdeklődésű Dél (Nápoly, Szicília) is olvasott.

Nem sorolom fel a cikkek szerzőinek nevét, csak rögzítem, hogy valamennyien tekintélyes írók, akiknek regényeit, színműveit, forgatókönyveit az olasz irodalomtörténetírás máig becsüli és nyilvántartja. Éppen ezért valójában ez a tény tekinthető az igazi sikernek, az igazi áttérésnek.

Mario Gromo (1910-1960), az olasz filmkritika egyik nagy egyénisége például így fogalma-

zotu. „Ézzel a filmmel a magyar film végre hallatta szavát az igazi filmművészet terén is, feledtetve sok magyar filmkomédiát. Mindig emlékezni fogunk rá.” Ercole Patti (1905-1976), sikeres színmű- és forgatókönyvíró: „A legszebb film, amit valaha láttam. A táj cselekvő résztvevője az emberi drámának.”

A szaklapok közül a legkiemelkedőbb méltatást a *Film* (Roma, szeptember 19.) hasábjain Raffaele Calzini (1855-1953) tette közzé. Calzini közelről érintette a film témája, hiszen ő maga egy hegyvidéki festőről, Segantiniről írta leg-sikeresebb regényét, mely *A hegyek fia* címen, Gáspár Margit fordításában magyarul is megjelent. Calzini regényében a misztikussá magasztosuló hegyvidék, e táj formálta emberek hasonló szerepet játszanak, mint az *Emberek a havason*-ban.

Calzini: „Ennek a magyar filmnek a karizmáját, az egészen nagy művészet karizmáját felvételeinek tiszta líraisága, helyzeteinek drámai feszültsége és kivételes merészsége biztosítja. Aki látta ezt a filmet, sohasem fogja elfelejteni. Hány hegyet írtak már le, énekeltek meg, festettek és filmeztek már le eddig. De Szöts rendező hegysege, fáival, erdeivel és lakóival, állataival és havasaival egyedül áll közöttük. Megszemélyesített havasi világ ez. El nem múló klasszikusként fog fennmaradni ez a film.”

Calzini Haász Aladárt, a magyar küldöttség vezetőjét is megkérdezte. Az érdekelte, mennyiben tekinthető magyar programnak az *Emberek a havason*? Haász Aladár így válaszolt: „A megújuló magyar filmművészet a nemzeti lélek kifejezését és nevelését szolgálja.”

Egy héttel Calzini cikke után jelent meg a *Cinema* című képes folyóirat beszámolója (szeptember 25.) Ennek a folyóiratnak a későbbi nagy neorealista nemzedék tagjai voltak a munkatársai, akkor ifjú kezdők: Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Guido Aristarco, Carlo Lizzani... Lizzani vezércikkben méltatta az *Emberek a havason*-t, példaképpül állítva Szöts István filmjét a megújulni vágyó olasz filmművészet elé.

„Szöts István akaratlanul is leckét adott a kivénhedt európai filmszakmának. Ha valamely film kiküldetése Velencébe már önmagában nagy jutalom, mekkora meglepedésére szolgálhat Szötsnek, hogy itt elnyerte egy díj pálmáját (la palma di campione)... Európát ma csak a fiatalok menthetik meg... Magyarországot megmutatta a legjobb utat... A havasok dala, melyet az ifjú Szöts István hozott el nekünk Magyarországról, szétárad miközöttünk, hogy felébbressze

a szunnyadó, nemes szándékokat, serkentse a resteket és elűzze a haszonlesőket Velence lagunáiból.”

Példátlan eset, hogy ez a Vittorio Mussolini által szerkesztett, ámde szinte hihetetlen módon mégis a leghaladóbb elveket képviselő folyóirat egy addig művészileg lényegtelennek tartott, bár szórakoztatóipara révén jól ismert ország filmjét általános példaképpé emelje. E gesztus jelentőségét fokozza, hogy ugyanebben a számban külön is méltatják a filmet, még hozzá nem kisebb egyéniség, mint Francesco Pasinetti (1911-1949) rendező, író, filmtörténész tollából. Egyetemes filmtörténete (1939) minden filmkedvelő ember kézikönyve volt akkortájt. Pasinetti részletesen elemzi és méltatja a filmet – talán ez a legnagyobb elismerés, amit Szöts István kaphatott.

Nem hangsúlyozhatjuk eléggé, hogy Szöts filmje az éppen születőfélben lévő olasz neorealizmus ügyének lett bátorítója. Szöts a ma elsőként ismert legjobb olasz neorealista kezdeményeket szabályosan megelőzte, hiszen ennek az 1942. szeptember 25-i, 150. számnak 539. lapján olvasható, hogy „jelenleg forgatják” az alábbi filmeket: *Quattro passi fra le nuvole* (Négy lépés a fellegekbe), rendező Alessandro Blasetti; *L'uomo dalla croce* (A kereszt embere), rendező Roberto Rossellini; *Ossessione* (Meggzállottság), rendező Luchino Visconti; *Quelli della montagna* (Hegyi emberek), rendező Aldo Vergano; *I bambini ci guardano* (A gyermekek minket néznek), rendező Vittorio De Sica... Csupa filmtörténeti fogalom. Ebben a listában szerepel a Jávor Pál főszereplésével készülő *Carmela* is.

Milyen nemzetközi filmtörténeti összefüggésbe helyezik az olasz szakemberek Szöts István filmjét?

A kritikuskok Flaherty művészetében (főleg a *Man of Aran* emlegetik) és az előző, 1941-es velencei fesztiválon elismerést aratott svéd-norvég *Félvér* (Bastard, 1941) című, nálunk is sikeres filmben látják az *Emberek a havason* műfajbeli elődjét. Tehát ember és természet, táj és tájban élő társadalom összefüggéseit feltáró, félig dokumentum-jellegű filmekben gondolkodnak, ami annyiból érthető, hogy ekkor éppen a *Félvér* sikere számos hasonló vállalkozást indított el a svéd műtermekben és mozikban. (Lajla: *Szerellem északon*; nagy hatású volt a Nobel-díjas Siljanpää regényének (*Nuorena Nukkunut*, magyar címe *Silja*) 1937-es filmváltozata is, mely a magyar mozikban *Egy csók az élet* címen futott.)

Van némi témabeli hasonlóság az 1939-es velencei fesztivál akkori szenzációja, Carlo Cam-

pagalliani: *Montevergine* (magyar címe: *A néma tanú*) című filmje és Szöts István műve között is, képalkotás és társadalmi tényfeltárás tekintetében pedig Amleto Palermi *La Peccatrice*-je (A bűnös nő) is mutat hasonlóságot. Sorolhatnánk még néhány filmcímet, de fölösleges, mert ez a néhány hivatkozás sem az *Emberek a havason* tényleges előzményeit jelenti, hanem sokkal inkább azt, hogy Szöts István filmjének témája, képi világa, rendezési módja és felfogása, világszemlélete, mítoszteremtő hajlama akkor „benn volt a levegőben”, tehát Szöts István *olyan filmet készített, amilyent a műértő közönség már régóta várt*. Hiszen a mára már teljesen és talán érdemtelenül elfeledett Campogalliani *Montevergine* című filmje e sorok íróját is emlékeztette annak idején az *Emberek a havasonra*, mint ahogyan Fellini *Le notti di Cabiria*-jának (Cabiria éjszakái) zárandoklat-jelenete sem ment ennek az 1939-ben sikeres, Umberto Barbaro által méltatott olasz filmnek a hatásától, vagy inkább emlékéitől.

Így vagyunk az irodalmi tanulságokkal is: a legtöbb olasz bíráló Knut Hamsun, mindenfajta népies ihletésű irodalom őst emlegeti és kétségtelen, hogy Frans Eemil Sillanpää is Hamsun burkából született, nemhiába indokolta a Nobel-díj bizottság a *Silja* kitüntetését e szavakkal: „Hazája tájainak, természeti képeinek, parasztságának tömör s egyben aprólékosan finom ábrázolásáért.”

Ranódy László, a felszabadulás után a Parasztpárt filmműgyeinek irányítója, évekig műsoron tartotta az *Egy csók az életet*, tőle tudom, hogy annak idején egyebek között ez a film számított körükben az abszolút művészetnek. Ismételjük azonban, hogy ilyen hivatkozások és okoskodások valójában nem tárják fel Szöts filmjének nemzetközi gyökereit, hanem azt a szellemi környezetet, azt a közhangulatot magyarázzák, ami oly készségesen fogadta be ezt a magyar műalkotást.

Egyébként Magyarországon akkor főleg a Jean Giono regényeiből a harmincas évek második felében Marcel Pagnol által forgatott filmek készítették elő a talajt az *Emberek a havason* számára. A *Regain*-t (Sarjű) Illyés Gyula fordította magyarra, filmcíme *Újra sajrak az élet volt; A pék feleségét* (La femme du boulanger) pedig Zilahy Lajos Pegazus filmvállalata forgalmazta, s a forgatókönyv folytatásokban meg is jelent Zilahy lapjában, a *Hidban*. Gionóért Veres Péter lelkesült odaadóan.

De, ismételjük, nálunk is a szellemi környezetre érvényes inkább a „hatáskutatás”, semmint magára a filmre.

Felsorolhatnánk azt a néhány értékesnek mondható magyar filmet, ami 1941 ősze, tehát az *Emberek a havason* forgatása előtt született; de nem lenne sok értelme, mert olyan méretű életmű-indításról, tudatos műalkotás-teremtés igényéről, mint amilyent Szöts Istvánnál tapasztaltunk, nem beszélhetnénk. Van egy, a háború kitörésekor Párizsból hazatért, bölcsen humanista rendezőnk, Radványi Géza; a régi gárdából, a hangosfilm legkezdetén munkába állt mozi-szakiparosok közül biztató tehetség Bán Frigyes (*Az ötös számú őrház*); az akkor ifjabbak közül pedig jó képességű rendező Nádasdy Kálmán, Farkas Zoltán, Cserépy László – most 1942 nyarán forgatják immár valamiképpen a Szöts-film vonzáskörébe tartozó filmjeiket, amint azt már említettük.

Azok az igazán fiatalok, akiknek a Szötséhez hasonló művészi elképzelésük van, még mindig segédrendezőként, gyakornokként, vágóként dolgoznak. 1939-ben került a filmszakmába Jeney Imre, Máriássy Félix, Morell Mihály, Ranódy László és Szöts István. Közülük Máriássy Radványi Géza munkatársaként kötelezte el magát; Jeney, Morell, Ranódy és Szöts tekinthetők valamiféle közösen gondolkodás és hasonló művészfelfogás képviselőinek. Gyakornokoskodnak, nyüzsögnek, tanulnak; van olyan eset, hogy Ranódy és Szöts utcai járókelőként statisztál egy-egy filmben. A *Halálos tavasz* forgatócsoportjában Szöts például naplővezetőként szerepelt. Morell mint vágó-összeállító, mint maga is képzőművész (ma is kiállító szobrászművész) Szöts mellé szegődött; Ranódy ugyanígy, de forgatókönyvíróként. Közülük doktor Ranódynak van egyedül magasabb diplomája: jogot végzett, disszertációját a filmjog történetéből írta. Szöts után Jeney Imre kapott leghamarabb rendezési megbízást: egy vígjátékkal indult, melyben Szemere Vera játszhatta első főszerepét (*Négylóvas hintó*, 1942).

E csapattól tehát Szöts István kapott leghamarabb filmkészítési lehetőséget. Kisfaludi Stróbl Zsigmondról készített egy, mint akkor nevezték, rövid kultúrfilmet. Szinte rögtön ezután, 1941 őszén pedig huszonnyolc évesen belefoghatott első nagyjátékfilmjébe.

Témaválasztása a lehető legszerencsésebbnek mondható. Az erdélyi irodalom, mióta a Szépművészek Céh a fennállásának tizedik évfordulójára kiadott jubileumi sorozatot ügynökökkel is terjeszteni kezdte, a barna vászonkötésű, kékvörös címerű kiadványokkal éppoly kedveltté vált, mint a Révai Kiadó fehér halinakötéses erdélyi kiadványai révén. Ilyen köntösben terjed-



Emberek a havason, 1941.

tek országszerte Nyíró József munkái is. Nyíró különösen nagy népszerűségnek örvendett. Az *Uz Bence* már 1938-ban filmre került, Jávor Pállal a címszerepben. Észak-Erdély 1940 őszi visszacsatolása után valóságos konjunktúrája támadt az erdélyi irodalomnak. Mind a közönség, mind a filmeket elbíráló szervek szívesen láttak Nyíró-forgatókönyveket. Az Erdélyben született Szóts István Nyíró legigényesebb novellafüzérét választotta témául, a *Kopjafákat*. Ebben szerencsésen ötvöződik a székelyek helyi világának misztikus hangulata, az emberi szenvedés és fájdalom költői bemutatása a társadalmi gondok őszinte rajzával. A székelyzombori születésű, katolikus papból molnárlegénnyé lett Nyíró József személyében is példaképe lett az elnyomott népfelélé törekvésének, érvényesülésének. Béládi Miklós így fogalmaz az akadémiai irodalomtörténet 6. kötetében (1966): „Ami Nyíró József prózájából számontartásra érdemes, az *A Jézusfaragó ember*, a *Kopjafák* és az *Isten igájában* lapjain mind föllelhető. Ezek a könyvek még új témát, új látást, új stílust ígértek. Nyíró az elsők között szólaltatta meg a székely világot: elsők között beszélt a nép életéről, a táj szépségéről és zordságáról, az ottani élet törvényeiről és a kisebbségi élet valóságáról.”

Szóts István filmművészeti elképzelésében az addig megszokottnál jóval nagyobb szerepet ka-

pott a kép és a zene összhangja. Képmesterül Makay Árpádot kérte fel, mivel azonban Makay más feladatot kapott, csupán a csiksomlyói búcsú képsorát fényképezhette. Ezért a kezdőnek számító Fekete Ferenc vette át a filmet. A zenét Szóts Farkas Ferencre bízta, aki akkor már tíz éve szerzett filmzenét – zeneszerzői tevékenysége mellett – magyar és dán filmekhez; a film forgatásakor a kolozsvári zeneakadémia igazgatója volt. A vágás-összeállítás feladatát Morell Mihály látta el. A hangot egy régi szakember: Lohr Ferenc vette fel, aki már a magyar hangosfilm bölcsőjénél is ott állt.

Figyelemre méltó a szereplőválasztás. A férfi főszerepet egy Rózsáhegyi Kálmán által napszámomból színésszé képzett férfi, Görbe János alakította. Ez első főszerepe, bár epizódistaként igen jó alakítást nyújtott Kodolányi János *Földindulásának* filmváltozatában és *A sárga rózsában*. Szellay Alicét a polgári életből hódította el a film számára Szóts István. Szellay a későbbiekben is Szóts főszereplőnője maradt, és csak egyetlen alkalommal kapott szerepet más filmben. (*Aranypáva*, Fekete István regényéből.) Szóts tehát új, ismeretlen arcokkal jelentkezett, mikor a közönség már jó évtizede egyebet sem látott, mint a megszokott színészeket. A film harmadik fontos szerepét a népi alakjai révén jól ismert Bihari József bízta Szóts István.



Emberek a havason, 1941, Görbe János és Szellay Alice

Az *Emberek a havason* szereplői és a forgatócsoport munkatársai új, ismeretlen egyéniségek. Ezért a cselekményekben önmaguk egyéniségét hordozzák, nem „alakítanak”, a néző nem hasonlítja őket már ismert egyéb szerepeikhez. Ez nem „Görbe”- és nem „Szellay”-film, amint egy Jávor-film kétségkívül elsősorban Jávor-film és mellékes, hogy a cselekmény szerinti foglalkozása éppen kicsoda. Mindez azért lényeges, mert a néző szinte előzmények nélküliesen újszerű élményben részesült.

De vajon tényleg nincsenek előzmények? Ha a *Hortobágytól*, mint egy külföldi rendező Magyarországon forgatott filmjétől eltekintünk: egyetlen filmről szólván kockáztatjuk meg, hogy mindenképpen az *Emberek a havason* előzményének tekinthető, s ez Fejős Pál 1932-ben forgatott, 1933 márciusában bemutatott műve, az *Itél a Balaton*.

Ez a balladisztikus hangvételű balatoni halásztragédia, a benne ábrázolt szüreti népi ábrázolások, a halászat, a falusi búcsú, a népi zenei motívumok kétségkívül az *Emberek a havason* felé mutatnak, jelöl, hogy a magyar kultúra „kollektív tudatában” már ott mocorgott e sajátos magyar filmműfaj embriója. Azt sem érdektelen figyelembe vennünk, hogy Fejős Pál, akárcsak az ötvenes években Szóts István, játékfilmjei után a szó tudományos értelmében vett, nem a közönségnek szánt néprajzi filmfelvételeket készítette. . .

De az *Itél a Balaton* szerepét se szabad eltúloznunk, mert Szóts filmje a széles közönség számára előzmények nélküli váratlansággal jelent meg, s e megjelenésével örömet ébresztve, gyökeresen átalakította és megmozgatta a magyar filmvilágot.

Az 1943 januári itthoni bemutató fogadtatása néhány disszonáns hang ellenére is kedvező volt. Jellemző azonban, hogy még a méltatások sem érték el az olasz ismertetések színvonalát! A film hívei fenntartás nélkül rajongtak érte, a jobboldali sajtó egyenesen az egekbe dicsérte, kisajátítva magának a szó politikai értelmében is az *Emberek a havason*-t; a film bírálói pedig ugyanekkora hévvel támadtak neki. Mint látni fogjuk, a *Kádár Katán* verték el sokan a port, folyton visz szautalva az *Emberek a havason* „hibáira”. Példa a szélsőségekre egyik oldalról az *Új Magyarság* cikke, melyben a nyilas Vajta Ferenc a film dicséretének ürügyén a lipótvárosi gag-eket, az ekkor már halott Kabos Gyulát becsmérli, Székely Istvánt gyalázza; a másik oldalról pedig a *Népszava* okoskodó okvetetlenkedése, mely szerint a filmből csöpög az álromantika, a rendező ködbe

burkolja a népi valóságot; a színészek is rosszak. . . E két szélsőség között óvatoskodik az akkor nagyon is befolyásos katolikus sajtó; az *Actio Catholica* templomok kapujára is kifüggesztett egymondatos véleménye szerint az *Emberek a havason* „megrendítő és művészi, de a katolikus székely nép életét eltorzító, a vallási kultusz sértésének határain járó film”. Az *Élet* című katolikus képes hetilap szerint a film teli van valóságos eltévelyedéssel, erkölcsileg és vallásnézetileg ingatag, csak a fényképezés ér benne valamit. Nem ártott volna, ha az ultrakatolikus bírálók elolvassák a Vatikán lapjának, az *Osservatore Romano*-nak elismerő sorait: „van tehát a világon még nép, mely ártatlan bizalommal tud szólni Istenhez.”

Íme tehát Szóts István filmje művészi jelentőségén túl politikai vitát kezdeményezett, politikai nézetek mérköztek egymással a filmnek inkább rovására, semmint hatására.

Miként hatott maga a film a közönségre, társadalomra, filmszakmára történelmünk rohamosan sötétülő két-három esztendejében, 1943-1945 között?

Említettük már, hogy 1942 nyarán, a veleneci bemutató előtt, de már a szakma által megismert Szóts-film „jelenlétekor” készült a Tormay Cécile regényéből forgatott *A hegyek lánya* (*Emberek a kövek között*), a fővárosba szerződött, kolozsvári Fényes Alice főszereplésével; a Dallos Sándor írta forgatókönyvet Farkas Zoltán rendezte, Makay Árpád fényképezte, aki tudatosan alkalmazta az *Emberek a havason* képi technikáját. Oláh Gusztáv operarendező első filmje, a *Valamit visz a víz* (szintén Makay Árpád fényképezése!), Zilahy Lajos regényének filmváltozata táj és ember misztikus harmóniáját igyekszik ábrázolni és még színészvezetése is az *Emberek a havason* hatását mutatja – Karády Katalin egyetlen más filmjében sem olyan, mint ebben, s ez nem annyira minőségi különbségtétel részünkről, mint inkább annak jelzése, hogy Karády itt a Szellay Alice megformálta egyéniséget utánozza, nem adva fel persze saját individuumának rejtélyes, végzetes árnyalatait sem. Különösen fontos Jeney Imre második filmje, az 1943 nyarán forgatott *És a vakok látnak*. Jeney, mint említettük, egy kellemes vigjátékkal indult, s lám, most mekkora fába vágta a fejszéjét! Egy városi munkástragédiát filmesít meg Jeney, Barsi Dénes forgatókönyve nyomán és a filmet Fekete Ferenc, az *Emberek a havason* operatőrije fényképezi! Ez a szinte már klasszikusan neorealista alkotás, mely imitt-amott mintha Carné *Mire megvirrad* (*Le jour se leve*)-jának hatását is

mutatná. Egy hegesztőmunkás tragédiáján keresztül jeleníti meg a háborús hétköznapokat, a Baross téri cselédkorzóval, nélkülözésekkel, háborús kínládásokkal. Talán nem túlzás Jeney Imre életpályájának azt a vonatkozását felidézni, hogy Jeney, akárcsak Szóts, konokul ragaszkodott saját művészi, rendezői elképzeléseinek megvalósításához: *Egy asszony elindul* című, 1949-ben rendezett filmje a maga romos Budapestjén életre tápázkodó embereivel, újjáéledő filmművészetünk egyik értéke; mikor azonban ezután a MAORT-perről írott forgatókönyv rendezését akarták rábizni, ő ezt megtagadta. Büntetésül száműzték a film világából, soha többé nem rendezett, szerényen és nélkülözve él közöttünk ma is. (A *Gyarmat a föld alatt* végül is Fábri Zoltán vállalta fel, mint első filmjét – de nevét ő sem engedte a főcímlapra írni.)

Szóts tehát egy művészi magatartást is „kezdemenyezett”.

Elemzésre méltó Szóts filmje hatásának tárgyalásakor a Kerecsendi Kiss-Apáthi-Cserépy hármast 1944 nyarán forgatott újabb filmje is, *Az első*, mely Kerecsendi 1943 őszén bemutatott színművének filmváltozata. Ez a már címével is *A harmincadik* sikerére emlékeztető film messze meghaladja *A harmincadikat*; a maga dokumentumszerű realizmusával ugyan inkább a Pagnol-filmek realizmusához áll közel, ámde a falusi műhelyek, udvarok, ócska bicikliken dolguk után lóto-futó falusi népek, hetipiacok, születés és halál sivár és mégis felmagasztosuló világa érezteti, hogy az *Emberek a havason* után már nem lehet a régi módon filmezni. Különösen érvényes mindez Hegyi Barna fényképezésére.

1943 nyaratól kezdve tehát előttünk áll egy fiatal magyar filmrendező, aki egyetlen, első alkotásával átförmálni segítette a magyar filmgyártást. Esményeket hozott, igényeket támasztott. Megmutatta, hogy érdemes egy belső művészi hitvalláshoz ragaszkodni.

Egyszóval tehát az *Emberek a havason* hazájában is sikert aratott.

Mi történik most?

Azt hihetnénk, hogy Szótsöt elhalmozzák megbízásokkal.

A világ azonban nagyot fordult. Itália 1943 nyarán elkergette Mussolinit, a magyar 2. doni hadsereget tönkrevették, a vörös hadsereg az ország határaihoz közeledik. 1944 a német megszállás esztendeje.

Ismét a semmitmondó szórakoztatás ideje jött el.

Szóts István forgatókönyvekkel ostromolja a hatóságokat. Javasolja Mikszáth Kálmán klasz-

szikus regényét, a *Beszterce ostromát*. Jaj, azt most ne, még félreérthetik. Akkor Herczeg Ferenc, az írófejedelem *Magdaléna két élete* című művét, melyből *Aranyborjú* címen színdarab is készült. Azt se, mert hát a helyzet. . . Hát akkor Móra Ferenc. Az *Ének a búzamezőkről* sok tekintetben emlékeztet az *Emberek a havason* hangulatvilágára. Ranódy László forgatókönyvet írt belőle. Nahát, ezt véggépp nem, ebben orosz hadifoglyok szerepelnek. Es egyáltalán.

Mások se indulhattak már igényes programmal. Jeney se kap több filmet, Ranódy pedig, aki Darvas József *Szakadékat* rendezné falusi népi színjátszókkal, tehát ő is Szóts nyomdokaiba lépne, nem kap forgatási engedélyt. Wlassich Gyula báró, az Országos Nemzeti Filmbizottság elnöke sajátkezűleg írta a benyújtott forgatókönyvre:

„A művészi színvonal rendben volna; nemzetvédelmi szempontok döntik el, vajon a parasztság kebelében meglévő ellentétek bemutatása időszerű-e vagy sem?”

Nem volt időszerű.

Tudjuk meg, hogy megvitatásra került Tamási Áron *Abel a rendetegben*; Babits Mihály *A gölykalifa* és Tersánszky J. Jenő *Kakuk Marci* című művének megfilmesítése. Ezek se kaptak forgatási engedélyt, mint ahogyan Molière *Fősvénye* is a gyanús mondanójú filmek közé soroltatott „nemzetvédelmi szempontból”. De ha nem készültek is el ezek a filmek 1945-ig, tény, hogy Szóts sikere előtt ilyen vállalkozások nem szerepeltek a benyújtott tervek között!

1943 nyarán végül is egy rövidfilm forgatását engedélyezték Szótsnak. Így készült el Erdélyben, a Gyilkos-tónál Kodály Zoltán zenéjére a *Kádár Kata* című filmballada. 1944 júliusában mutatták be hat másik rövidfilmmel együtt, *Szerelmes szívek* címen. Ez a különös filmcsokor, ez az egyveleg kezdő rendezők számára nyújtott bemutatkozási lehetőséget, valamint sikeres rendezők kiegészítő keresete volt, ugyanis az egyes filmecek kísérőműsorként – ami ekkor elő volt írva! – szerepelhettek a híradó és a nagyfilm között. Ebbe a vegyes társaságba száműzték Szóts Istvánt alig egy évvel a velencei siker után. Szóts filmjét Dulovits Jenő, a kiváló fotográfusmester fényképezte.

Tanulságos ennek a filmnek a fogadtatása.

Az ifjú s éppen akkor lángolóan baloldali B. Nagy László kritikája mutatja legjobban a filmhez értő szakma, ezen belül is az ifjúság indulatát: Szóts filmje mesterkéltnél bájosabb, amelyben „a romantikát kereső polgári szem irányítása látszik.” Megjelenik tehát a „polgárság”, az „ur-



Emberek a havason, 1941.

bánusság” nemsokára életveszélyt jelentő vádja. B. Nagy azt is a film hibájául rója fel, hogy nem pantomimnek készült; mindezt összevetve: a film tévedés, méghozzá, most figyeljünk, „Szóts pályáján már a második, mert az *Emberek a havasonnal* bebizonyította, hogy szenvedő népiesnek túlságosan súlyos, mítoszteremtőnek túlságosan gyöngé.”

Szóts körül tehát tovább zajlik a pártok harca, ürügyként filmjét használják.

Ilyen hideg zuhany után 1944 őszén, a szó szoros értelmében a nyilasok előli menekülésként, Szótsnek sikerült elérnie, hogy a Balatonfelvidéken filmet forgatott Tatay Sándor forgatókönyve alapján (ami viszont Gárdonyi Géza: *Hosszúhajú veszedelem* című novelláskötetének egy darabját vette alapul). Címe: *Tűz a hegyen*.

Megmaradt a film jónéhány „musztere”. Ezekből kiderül, hogy a Szóts minden erényét megcsillogtató mű nem egyeb, mint a Tatay Sándor által az ötvenes évek végén újraírt és Makk Károly által megrendezett *Ház a sziklák alatt*.

Kell-e ennél kézzelfoghatóbb bizonyíték Szóts István művészetének hatására?

Szóts az ostrom alatt Budapesten röpiratot fogalmazott a magyar film újjászervezésének kérdéseiről. Tehát kidolgozott egy gyökeres és általános programot.

A felszabadulás után Erdélybe utazott, s innen 1947 tavaszán visszatérve vette elő ismét az *Ének a búzamezőkről* forgatókönyvét.

A film el is készült, s számunkra most, a jelen megemlékező áttekintésben legfontosabb tanulság, hogy Szóts rendíthetetlenül azonos maradt önmagával. Stílusa, rendezői látásmódja és módszere ugyanaz, sok tekintetben kiérleltebb. A csapat is változatlan: a filmet Makay Árpád (külsők) és Hegyi Barna (műterem) fényképezte; segédrendező és vágó Morell Mihály, főszeplők: Görbe János és Szellay Alice. Magam ezt a filmet, mint már az *Emberek a havason* is, filmtörténetemben méltattam; elemzése helyett keressük inkább a választ arra a kérdésre: meglátszik-e a felszabadult magyar filmművészetben Szóts István hatása?

Meglátszódnak, hiszen a Tamási Áron írta, Makay Árpád fényképezte, Bán Frigyes rendezte *Mezei prófétá* kétségkívül az *Emberek a havason* kezdeményezte irányt követi; de véletlen-e, hogy mind a *Mezei prófétát*, mind az *Ének a búzamezőkről* betiltották? Tagadhatatlan, hogy Szóts, aki hosszas erdélyi tartózkodása után a békekötést követően jött haza, határozottan és kihívóan szembeszállt filmjében az akkor erősödő és egyre hivatalosabbá váló marxista bölcselettel és ideológiával; ugyanakkor e filmjében a falusi vallásosság miszticizmusát babonáságnak

bélyegzi, utólag mintegy igazolva az *Actio Catholica* 1943-as kifogásait. Ily módon, nem a legtaktikusabban, de önmagához híven mind a kommunista párt, mind a katolikus klérus ellen-szenvét kiváltotta. Nem igen szokás szólni arról, hogy 1945 és 1948 között micsoda gyomrot kavaró érdekarc kezdődött a filmszakmában. Feljelentések, rágalmak, dühök, gyanúsítások. A *Kádár Kata* 1944-es balról címzett fogadtatása már érezte, hogy elkerülhetetlen az „eklézsiamegkövetés”, Szöts azonban erre nem volt hajlandó, s Erdélyből hazaérkezve talán nem is látta világosan a helyzetet. Az *Új Film* című szaklap 1947 március hatodik számában lenyilasozta az alighogy hazatért Szötsöt, azon az alapon, hogy 1944-ben filmet forgatott (a *Tűz a hegyenről* van szó) és mert az *Egyedül vagyunk* című jobboldali lap kedvezően ismertette az *Emberek a havason*t. Ennek a dühös rágalmazásnak az a háttere, hogy kiszivárgott: Bognár József tájékoztatási miniszter hivatalos megbízást akar adni Szötsnek a magyar filmgyártás megszervezésére. Már a cikk címe is jellemző: „Mit sütsz, kis Szöts?”

Szöts mégis leforgatta filmjét, de mert nem egyezkedett és nem alkudott, mire a film elkészült, nem kellett se népieknek, se kommunis-táknak.

Ennek ellenére az elhallgatott Szöts hatása tovább élt: kimutatható ez a *Talpalatnyi földön* éppúgy, mint Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése* című filmjén, ami némely részletében mintha tudatosan idézné az *Emberek a havason* (Déry Tibor forgatókönyve). Említettük már a *Ház a sziklák alatt* is, mint közvetlen filmutódot; Tatay Sándor meg is írta a két testvér-film történetét egyik irodalmi emlékezésében.

Makay Árpádot, Fekete Ferencet külföldre üldözte az acsarkodó irigység – Makay a *Talpalatnyi föld* decemberi bemutatója után két héttel távozott Ausztriába –, Szöts még próbálkozott. Egyik kedves terve az erdélyi magyar és oláh jobbagyok pártfogójának, Varga Katalinnak élete volt; Raffy Ádám regényéből (*Erdélyi Szent Johanna*, 1948) írt forgatókönyvet, ezzel bibelődött éveken át.

Végül tudományos igényű, közönség szeme elé nem is szánt néprajzi filmek forgatásánál kötött ki, mint annak idején Fejős Pál. 1953–1954-ben huszonhét ilyen mozgóképfelvételt készített Nógrád, Szatmár, Vas, Zala, Somogy és Baranya megyében. E tevékenységének gyümölcse a *Kövek, várak, emberek*, kép: Herczenik Miklós, zene: Lajtha László, vágó: Morell Mihály, asszisztens: Mihályfi Imre, néprajzi szakértő: Raffay Anna. Ez a rövidfilm 1956 őszén, a ma-

gyar október küszöbén díjat nyert azon a velencei fesztiválon, a turisztikai kisfilmek kategóriájában, amely fesztiválon annak idején, tizen-négy évvel korábban, az *Emberek a havason* diadalmaskodott.

Forgatott egy rövid játékfilmet is, Jókai közismert elbeszéléséből; ezt is díjazták Velencében. *A Melyiket a kilenc közül?* azonban már csupán a fennmaradás, az el nem süllyedés elleni küzdelem terméke; értékes, színvonalas, de újat nem hozott film. Szöts egykori kollégái, akiket ő annak idején elsőként előzött meg: Máriássy, Ránódy befutottak, sorra rendezik filmjeiket; ő és Jeney egyre inkább háttérbe szorult.

Ezért hát Szöts nem tért vissza Magyarországra Velencéből; azóta Ausztriában él, ahol néhány szép művészettörténeti dokumentumfilmet forgatott. Hála Istennek, rendszeresen haza is látogat.

De ez már magánélet.

Ami az egyetemes magyar művelődés- és művészettörténetre tartozik ennek a csupán két egész műsort betöltő nagyjátékfilmet forgatott, további két rövidfilmet és huszonhét néprajzi filmtanulmányt létrehozott rendezőnek a tevékenységéből, „mindössze” ennyi:

megújította az ipari jellegű szórakoztatás kényszerzubbonyában vergődő magyar filmművészetet;

megismertette a világgal a magyar életet, a magyar kultúrát, és egyik elindítója lett az olasz neorealizmusnak;

megteremteni segített a magyar filmművészet fogalmát, ezen belül pedig a magyar filmművész, alkotóművész fogalmát;

iskolát teremtett, követői, tisztelői és tanítványai napjainkban is működnek: Sára Sándor, Kósa Ferenc, Gaál István szinte zökkenőmentesen, de mégsem epigon módon folytatják Szöts kezdeményezését.

Munkássága tehát hányattatásaival és alkotói kényszerszüneteivel együtt és azok ellenére is teljes, kerek egész, magyar kultúránk soha ki nem iktatható része.

Magyar filmművészek: írók, rendezők, színészek, fényképészek, filmvállalkozók Szöts István fellépése előtt is arattak maradandó sikert a világon. Az általuk létrehozott értékek elsősorban az ő saját értékeik.

Szöts Istvánnal nem egyszerűen egy újabb filmrendező, hanem maga a magyar filmművészet, ezáltal pedig a magyar kultúra talált utat Európában.

Eljutott az Értől az Óceánig.

Nemeskürty István

Szakmai működésem ismertetése

1939. március. Első gyakornokoskodásom az *5 óra 40* című filmben.

1939. július 30-tól 1940. július 1-ig Hunnia gyakornok.

1940. januárjában a Hunnia filmgyár megbízásából kultúrfilmet készítek Kisfaludi Stróbl Zsigmondról: *Látogatás Kisfaludi Stróbl Zsigmond műtermében*. Eredetileg egy sorozat kezdő darabja lett volna: *Magyar értékeink* címmel Kodály, Szentgyörgyi Albert, Szőnyi István, Aba Novák Vilmos, stb. munka közben. A cenzúra megváltoztatja a címet. . . „Mert ha magyar értékeink, akkor miért csak egyről szól, s ha meg egy sorozat kezdő darabja, hát miért nem a Kormányzó Úrral kezdtük?” . . . A filmet be akarták tiltani az *angol királyi ház portraitjei miatt* – kivágással megússza. (Bernard Shaw csak azért menekült meg az ollótól, „mert nem angol, hanem ír”.)

Ez év őszén a filmecske kijut a Biennaléra.

1940. decemberében elkezdem az *Emberek a havason* forgatókönyvét.

A Hunnia vezetősége a Filmbizottság akarata ellenére, sok fúrás-faragás után, s a szakma kárörvendő jóslataitól kísérve végre 1941 szeptemberében *saját költségemre* (összesen 5000 Pengő kölcsönpénzből) elkezdem a film forgatását.

1942-ben a film megnyeri a velencei Biennale művészeti díját. Az olasz és külföldi sajtó elismerő kritikákat, tanulmányokat ír vele kapcsolatban. Ez abból a szempontból is figyelemre méltó, mert az 1942-es háborús propagandafilmeik özönében ebben a filmben semmi uszítás, propaganda nem volt. Egyszerű emberekről szól, humánus és a szegények meleg, résztvevő szeretete jellemzi. Előzőleg sok akadémikuskodás. Nem akarják kivinni Velencébe, mert sok rongyos ember szerepel benne, s ez *rossz szociális képet fest* a díszmagyarországról. A kultuszminiszter helyettese (Fáy államtitkár) a cenzúra döntése ellenére – erőszakkal – kivágat egy részt, mert analfabéta illatot terjeszt Magyarországról. . .

A film bemutatása után – a biennáléi siker ellenére – magas körökből mozgalom indul a film betiltására, mert – *kommunista*. Bingert kénytelen kivágotni belőle egy mondatot. (Üdö Márton búcsúztatja a halott favágót: „. . . Mégis eredj, mert ebből a nagy gazdag világból annyi hely sem volt a tiéd, ahová a könnyed lecseppentsd. . .”).

A korra – de a kritikák elfogultságára is – jellemző, hogy Nyisztor Zoltán a katolicizmus nevében kíméletlenül agyondorongolja a filmet, óvja megnézésétől a híveket, mert pantheista, új pogány misztikát lehel, stb. . . A hitleri Németország meg azért nem fogadja be, mert „zu katholisch. . .” Külföldi nagy sikerem után hivatalos körök, hatóságok részéről kapom a csábító ajánlatokat. Művészi elveimet nem adom fel, inkább nem dolgozom.

1943 januárjában Antal propaganda-miniszter meghív minisztériumának alakuló filmesztályához. („Nagy jövő, későbbi korlátlan lehetőségek, stb, stb.”)

Nem fogadom el.

Ugyanő megbíz Terencsényi György *Hősök* című regényének megfilmesítésével. Nézeteltérések támadnak a minisztérium és köztem. Nem láttam biztosítva a művészi szabadságot, és a kérdés megoldásához szükséges bátorságot sem a minisztérium tisztviselője részéről. („Nagybirtok, agrárprobléma!”) Nem vállaltam el a filmet sem.

1943 áprilisában befejezem Móra *Enek a búzamezőkről* című regényének forgatókönyvét.

1943 június. A könyvet hosszas viták, tárgyalások után (kétszer voltam ügyében a miniszternél) – betiltják. 1. *Mert pacifista*. 2. *Mert egy orosz a magyarral kezét fog benne*. 3. *Mert szimpatikusnak van feltüntetve az orosz*. 4. *Mert az Alföld hasonló az orosz sztyeppéhez, s a magyar paraszt mentalitása az orosz muzsikéhoz*. 5. *Mert Móra 1919-ben kommunista volt*...

1943 őszén *Kodály zenéjére* elkészíttem a *Kádár Kata* című filmballadát.

1943 októberében Antal miniszter ismét meghív a propaganda minisztériumba, a miliós Kossuth-film rendezésével akar megbízni. A könyvet titkára, Eszterhás István írta. Előre úgy adják át, hogy a könyv gyönyörű, a kegyelmes úr rajong érte, stb, stb. A könyv nem felelt meg elképzeléseimnek, rámutatok hibáira és elhárítom a film későbbi rendezését. Egy hét múlva azt híresztelik a minisztériumban, hogy Szóts óvatos és *baloldali*. Fél, hogy az oroszok betörnek, nem akar olyan filmet készíteni, amiben az oroszok rossz színben szerepelnek... Később belátja a kegyelmes úr is a könyv hibáit, és megbizsa Zilahy Lajost a Kossuth-film írásával, rendezésével és gyártásával.

1943 decemberében a Corvin moziban tartott előadásom keretében (a Magyar Esztétikai Társaság rendezésében, *Nemzeti jelleg a filmművészetben* címmel) orosz filmrészletet mutatok be Gogol *Szorocsini vásár* című novellájának színes filmváltozatából. Sok nehézség árán sikerült az engedély megszerzése. A Corvin mozi igazgatója előzetesen figyelmeztetett, hogy még abban az esetben is, ha netán engedélyeznék az orosz film vetítését, tekintsek el ettől, mert az ő német érdekeltségű mozijában a publikum tüntetni fog, ha az orosz film vetítésére sor kerül. A filmet mégis bemutattam, a közönség tényleg tüntetett – de a film mellett... *Ez volt az első és egyedüli eset, hogy Magyarországon nyilvános előadás keretében orosz filmet mutattak be és méltathattam az orosz filmművészet és filmkultúra eredményeit.*

1944. Palló kormánybiztos hosszú levélben felkér, hogy vállaljam a Magyar Művészek Házának választmányi tagságát.

Nem vállaltam el és egyszer sem léptem át a megváltozott Fészek klub küszöbét.

1944 októberében abba hagyom a *Tűz a hegyen* című film forgatását.

1944 novemberében Bariss Dezső filmkormánybiztos személyesen meghív Szálasi „kultúrteájára”.

Nem mentem el.

1944 decemberében Bariss mindenképp ki akar vinni Németországba. Egy millió márkából készíthetnék filmet. Biztosítja részemre a teljes művészi szabadságot. Semmi propaganda, azt csinálom, amit akarok, stb. Húzom, halasztom, kitérek, lekésem a tárgyalásokat, végre 1944. december 20. táján megmagyarázom, hogy miért nem lehet és szabad a *Magdaléna két élete* című filmet Bécsben gyártani... Ezzel egy kicsit én is hozzájárultam annak megakadályozásához, hogy a gyár műszereit és személyzetét Németországba hurcolják. A tárgyaláson jelen voltak Tangl és Lohr főmérnökök is.

1945 januárjában a New York pincéjében Riomfalvy Pállal (jelenleg a filmesek egyik vezető kommunista párttagja, időközben megjárta a kiszáradást, Sulyokot, ősszel kiszökött Ausztriába...) együtt rettegünk és vészeltük át a nyilas rémuralom utolsó napjait.

1945 januárjában elsőik között adom be felvételi kérvényemet a Magyar Művészek Szabad Szakszervezetének filmesztályához.

És mindezek után 1945 április 16-án még mindig nem vagyok igazolt tagja a fenti szabad szak-szervezeteknek – sőt megakadályozták a Művészeti Tanácsba való beválasztásomat, mert nyilasgyanús fasiszta vagyok. . .

Egyedüli konkrét vád (a sok hazugságon kívül) az lehet, hogy a jobboldali sajtó sokat foglalkozott velem. Ez érthető. Hiszen az őrségváltásos idők legművészibb filmje az *Ember-ek a havason* volt. A keresztény fiatalság filmre való rátermettségét jóformán csak ezzel a filmmel tudták igazolni. Igyekeztek kisajátítani és érvelni velem, ha szükség volt rá, ha nem. . . *Ez a film faltörő kosként szerepelt – legtöbbször épp a filmgyártás akkori keresztény és hivatalos klikkje ellen. . .* Viszont az, hogy keresztény vagyok, és hogy olyan filmet csináltam, amely nemzetközi zsűri előtt is megállta a helyét, ma sem jelenthet hátrányt számomra. . .

Összes nyilatkozatommal és cikkemmel – bárhol hangzott is el – mindig csak egy célt szolgáltam: *a magyar filmművészet lehetőségeinek, bajainak vizsgálatát, orvoslását.* Aki kérdezt, annak feleltem, de mindig csak a film művészetéről.

Politikáról, pláne mulandó pártpolitikáról soha.

De éppoly kedvezően foglalkozott munkámmal és személyemmel a baloldali sajtó is. Több cikkét őrzöm a Magyar Nemzetnek, köztük Kovács Imre hosszú tanulmányát, az Esti Kurír, Pesti Hírlap, Kis Újság cikkeit.

Sem pénzért, sem pozícióért nem árultam el a művészet ügyét, bár sokszor lett volna erre alkal-mam. Az *Ember-ek a havason*nál például figyelmeztettek, ha a fakitermelőből zsidót csinál-lok, az nagy mértékben növelné a bevételt. . . Éppúgy nem tettem, mint ahogy a film orvo-sa, aki a pénzt elfogadja, nem leit, hanem pengőt kér, a csendőr, aki lelövi a menekülő fa-vágót, kakastollas és nem román zsandár. . .

Sem olcsó antiszemitizmus, sem irredentizmus (bár az utóbbira, mint erdélyi ember-nek, meg lett volna az okom), sem más muló eszmeáramlat nem csúszott filmjeimbe.

Mert még ma is azt tartom, hogy a művész sohasem a rombolást, a gyűlöletet, az alacsony ösztönök felizgatását szolgálja, hanem a jóság, a szeretet, a szépség és harmónia nagy ajándékát kell vigye a megkínzott emberiségnek.

Végezetül szégyellem, hogy mindezeket a dolgokat, amiket magától értetődő, termé-szetes emberi meggyőződésből tettem, most érdemem aprópénzére váltom és házalok ve-le, mint egy felkínálkozó pincérlány. . .

De szégyellje magát az mentalitás és azok az emberek is, akik erre kényszerítettek.

Vajon azok, akik ma – nem minden pártatlanságtól vagy konkurenciális érdekektől mentesen – ítélik meg felettem a film művészete és a magyarság érdekei nevében, mit vé-geztek ez ügyben, *mire használták a mozigépet?* Kár, hogy nem vetítőtkben, *produktumok alapján* ítélik meg. Ott nem lehetne érdemekkel zsonglörködni. Ott eldőlné, hogy filmemnek még az a sok részében romantikus paraszt- és magyarságábrázolása is hitelesebb, humá-nusabb, szociálisabb képet mutat – magyarabb és művészibb igényekkel készült –, mint a nagy demokraták, a nagy érdemdúsak bárpultos, sztáros, ibuszmagyaros, üres, de *minden-kor jó profitot* kutató filmjei. . .

Budapest, 1945. április 15.

Szőts István



Budapest, 1947. március 6.

Miniszterelnök Ur !

Szóts István filmrendező és filmvállalkozó olyan filmterv gondolatát vetette fel, amely megvalósítás után meggyőződésem szerint alkalmas volna a román-magyar barátság elmélyítésére. Az általa ismertetett filmterv meséjének központjában Bartók Béla zeneszerző Erdélyben végzett népdalgyűjtése, annak eredeti román-magyar népzenei és ballada-értékei állanak. Az erdélyi népköltészeti alkotások gyakori hasonlóságai a legjobb bizonyítéka a Dunamedencében együtt élő két nép egymásrataltságának. A filmterv ezt igyekszik tudatosítani.

Szóts István eddigi filmművészi működésében biztosítékot látok a filmterv különleges feladatainak helyes megoldására és ezért kérem, hogy Miniszterelnök Ur őt meghallgatni és - amennyiben a terv Miniszterelnök Ur elgondolásainak is megfelelő-romániai munkásságában támogatni sziveskedjék.

Kerényi Domokos

G r ó z a P é t e r urnak,
miniszterelnök

B u k a r e s t .

Mit sütsz, kis Szóts?

A tájékoztatási miniszter tájékoztatására

Nemrégiben egy szó nyíltalott a hazán keresztül, Szóts István, az Emberek a havason című magyar film rendezője, az Egyedül vagyunk című annak idején — annak idején mindig 1944 előtti idők érteendő — népszerű folyóirat kedvence, hosszabb romániai tartózkodás után visszatért Budapestre.

Hát ezt még kibírja a magyar filmszakma és tulajdonképpen nincs is semmi baj addig, amíg Szóts István nem igyekszik elérni azt, hogy az Egyedül vagyunk után most mondjuk — a Népszava vagy a Szabad Nép, vagy bármelyik más demokrata sajtóorgánium lelkendezzék érte, mint az „új magyar filmgyártás reménységéért”.

De már kénytelenek vagyunk lassan hozzászokni ahhoz, hogy akira veszterhes időkben eltűntek a színről, akik szükségesnek látták, hogy némi önkéntes emigrációval elfeledtessék egy kicsit magukat, azok visszaérkezve ismét élre akarnak szökkenni.

Szóts Istvánról elmúlt héten az a hír terjedt el, hogy Boguár József tájékoztatási miniszter, aki — mint egykori filmszínészövendék — rendkívül érdeklődik a filmgyártás iránt, a minisztérium kebelén belül megszervezendő filmesztálya élére Szóts Istvánt akarja állítani miniszteri tanácsosi rangban. Ne vegye rossz néven a miniszter úr, de a tájékoztatási miniszternek kissé tájékozottabbnak kellene lennie.

Szóts Istvánt annakidején úgy igazolták, hogy az igazolóbizottság elfogadta ama védekezését, amely szerint nem tehet róla, hogy az Egyedül vagyunk rajongott érte, annak idején pedig igazán nem lehetett kívánni tőle, hogy tiltakozék az ellen, ha az Egyedül vagyunk az új nemzeti keresztény irányzatú filmgyártás csillagának tekintti.

Ebben Szótsnek igaza volt! Nem tehetett róla. Intervjút ugyan adott, de hát fiatal rendező léte, nem válogathatta meg, kinek adjon intervjút.

Viszont az igazolóbizottságnak nem volt mindenről tudomása, pél-

dánul alábbiakról sem:

A Hunnia filmgyár r. t. 1944 november 20-án délután 3 órakor Bariss Dezső nyilas kormánybiztos elnöklésével igazgatósági ülést tartott. Az ülésről szóló jegyzőkönyv 4. oldalán szöszterint a következő sorok állanak:

Elnök közli, hogy gyártásra jelentkezett a Szóts-filmvállalat is. A gyártás megindítására vonatkozó részleteket rövidesen személyesen tárgyalja meg a Szóts-filmmel.

Igazgatóság a bejelentést tudomásul veszi.

Hát az lehet, hogy Szóts honfitársunk az Egyedül vagyunkról nem tehetett, de a saját ajánlatáról csak tudott! 1944 november 20-án „gyártásra jelentkezett”. Maradjunk ennél! És ne jelentkezzék most a tájékoztatási miniszternél! És a tájékoztatási miniszter úr keressen olyan embert a filhosz-

tály élére, aki nem akart a nyilas éra alatt filmet gyártani. Aki nem gondolta, november 20-án, hogy mire műterembe kerülhet, még mindig Szálasi és Bariss fognak dönteni! Szóts úr menjen vissza Romániába, ott ezeket nem tudják! Hátha ott méltányolják és még földet is kap az érdemeiért!

Fegyelmi ítéletek

A Szakszervezet fegyelmi bírósága az elmúlt napokban két érdekes fegyelmi ügyben hozott ítéletet. Az ítéleteket itt közöljük:

1.

A fegyelmi bíróság Gertler Viktor önmaga ellen tett fegyelmi bejelentése tárgyában úgy határozott, hogy a bemutatott iratok alapján az All. Engedélyezett Filmművészeti Iskola szabályszerűen működik, az előírt kötelezettségeknek megfelelő gondossággal eleget tett. Az újságírókban foglalt állítások erre vonatkozóan alaptalanok.

Mindezek alapján a fegyelmi vizsgálót a bíróság befejezi és megállapította, hogy az iskola vezetőjének jóhiszeműsége teljes mértékben bizonyítást nyert és így az iskola vezetője sen hibát, sem mulasztást nem követett el fegyelmi szempontból.

2.

A fegyelmi bíróság Obele Imre tekereselőt bűnösnek találta a fegyelmi szabályzat 1. pontja értelmében és ezért öt három hónapra a tagok sorából kizárta.

Indokolás.

Obele Imre vétett a munkafegyelmi ellen, mert munkahelyét bejelentés és engedély nélkül elhagyta. Távolmaradását sem be nem jelentette, sem helyettesítéséről nem gondoskodott és ezzel munkáltatójának súlyos anyagi kárt okozott, mert a műsorcsere elmaradása miatt nem tudták az első előadást megtartani. Enyhítő körülménynek vette a fegyelmi bíróság azt, hogy családi körülményeivel kapcsolatban rendőri őrizet alatt állt és ez gátolta őt abban, hogy az üzembe bemenjen.

Magyar Mozisok Zsebkönyve

1947

a teljes szaknévsorral, telefonszámokkal feljegyzésekkel és naptárral

kapható

a Szakszervezet titkárságában. — Szerkeszti és kiadja: RADÓ ISTVÁN

Minden naptárt a rendelő saját nevével szállítunk

Szűts István: Nyitány

Jegyzetek Frank Capra háborús dokumentumfilmjéhez

Visszafelé pereg ez a film. A közelmúlt tíz-husz évének pár pillanata, világhódítók hatalmas étvágya mutogatja ragadozó fogsorát. A nyitány, az apokalipszis négy lovasának rettenetes nyitánya villan fel a vásznon négyszögében. Dermedten nézzük a frissen öntött hadigépek monstrumait. Még újak és csillognak és ömlenek végtelen sorokban – de a néző lidérces álmaként már felrémlenek ugyanezek romvárosok kiegészített díszletei között. Döglötten, feltépett rozsdás páncélzattal, ócskavasként szemétre dobva, amint eltorlaszolja ideig-óráig az élet áramlását, vagy elállják az eke életet húzó barázdájának útját. Kezdődik a tömegek félelmetes, formátlan kavargása, mely lassan előnti, szürke és felismerhetetlen masszába lúgozza az európai ember tanácstalan, magányos, szomorú arcát.

(Egy szakállas férfarc, éppolyan, mint régi iskoláskönyvekben az „európai ember” jellegzetes feje, pár másodpercre megvillan a vég nélkül felvonuló tömegeből. Döbönt tehetetlenül figyel az egyenruhás, egyszerre lépő, táblás, zászlós tömegeket – pár méter csak és áttűnik, felolvad ő is, mint annyi más kortársa... Mesteri jellemzés, a filmszerű megoldások egyik legjobb példája.)

Felsír a haláltánc hisztérikus fuvolája. Repülőgépek ragadozó sziluettjei szállnak halálos terhükkel. Zengve csikordulnak az ércek. Dübörgő motorok, hernyótalpas, lomha monstrumok gyülekeznek félelmetes oszlopokban. A tehetetlen anyag vak közönyével indulnak széttörni korinthusi oszlopokat, gót katedrálisok finom ívét, millió boltozatos homlokot és agykoponyát. Aztán fellépnek a pulpitusra a kaosz karmesterei. Hisztérikus, rángatózó mozdulatokkal, rekedtül fulladt hangon üvöltő parancsait a Vezér, de már nem rettegünk a rádió mellett.

Zsarnokoknak és rabszolgáknak egyaránt döbbenetes tanulság a visszahozott idő csodája.

A röntgenszemű gép

A mozigép hideg lencséje irgalmatlanul átvilágít pőzök és retusok felvett maszkján – és mindig elárul valamit gondosan rejtett titkos valónból. A vetített kép óriási arányaival mindenkit megtanít az embert olvasni és megismerni! Ez a film propagandacélból készült – nem érdeke ken-

dőzni és idealizálni. Épp ezért különösen értékes, leleplező némely képe. Mennyi őszinte mohóság, a cinkosok kíméletlen szolidaritása figyelhető meg Göring és Mussolini találkozásakor. Ahogy Göring a kezeit dörzsöli, mint egy üzletember a nagy fogás után... (Milyen más arcot és gesztusokat rögzített ugyanez a gép pár évvel később a nürnbergi vádlottak padjáról!) Az önelégültség valóságos kábító részegsége ömlik el Mussolini arcán a tömeg üvöltöző extázisa közepette. Izzadt arca szinte olvadozik...

Pár méter elvillanó kép, arc, gesztus vagy tekintet néha többet árul el egy jellemről könyvek köteteinél. Ha a mozigép nemcsak ötven, hanem ötezer éves lenne, biztos sok hiábavaló erőfeszítést, oktalan pusztulást kerülhetett volna el az emberiség. S a pőzök és gesztusok megejtő szemfényvesztésével szemben is vértettebbek lennének.

A film műfaja: dokumentum- vagy riportfilm

Elsősorban propagandacélból, háborús katonák felvilágosítására készült. Stílusát és művészi rangját ez nagymértékben befolyásolja. De még így is pontosan körvonalazza és sejteti a film új és önálló művészetének egyik eljövendő és sok friss ösztönzést hozó műfaját. Olyasvalamire vállalkozik – eldobva a színpad és az irodalom mankóit –, hogy megmutassa azt, amire a színpad képtelen, a regény elmosódott és erőtlen, a kép és szobor szűkszavú és nem elegendő, s a zene nem eléggé egyértelmű és világos: történetek, események és fogalmak mese és színész nélküli kifejezésére. Tömegek, társadalmi osztályok, névtelen emberek ezrei, a föld és ég díszletei között – gépek, állatok, tárgyak apró mozaikjaiból összerakott hatalmas vízió.

Nem késhet már soká az az idő, mikor valaki (talán épp Capra) egy olyan művészi képszimfóniát fog alkotni a nagy háborúról – rabszolgákról és hajcsárokról, géptömegek és embermilliók szinte predesztinált vak pusztításairól –, melyben a valóság százezer és százezer-méternyi riportanyaga tudatosan megrendezett jelenetekkel fog művészi harmóniában és ritmusban összefonódni ezer, vagy lehet, csak kétszáz méter hosszú filmremekművet alkotva. Ahol

császárok, diktátorok vagy közemberek torzan felüvöltő feje, bombától leszakított gyerekkéz, perzselt ágú virágzó gyümölcsfa, fej nélküli márványszobor, hadigépek monstuózus fekete tömege, gazdátlanul rohanó lovak, a nagy tenger hullámai, amint örök ütemre ringatják a fővényre vetett halott katonákat, éjszakába üvöltő szirénák, nehézbombázó ezredek eget ostromló, tompa dübörgése – egymást erősítve, vad ritmusban, fülnek és szemnek soha nem látott vízióját és hallucinációit fogják szigorú művészi rendbe sűríteni. Értelmet, célt mutatva az élet és a halál, a háború és béke titokzatos, visszatérő ciklusainak.

A művészetek valóságos új enciklopédistájára vár a film, aki egy Michelangelo dühével és erejével fogja a kaotikus életből kiszakítani és új teremtő rendszerbe foglalni a képek és hangok ezer vízióját és ritmusát.

A ma keresőinek munkája az anyag előkészítése. Kutatás és kísérletezés. Hasonlatosan a nyelvújítók és szótárkészítők vagy a márványtömbök bányászainak munkájához, akik csak a nemes anyagot készítik elő az eljövendő mester számára. Ha csak ennyinek fogadjuk el Capra filmjét, akkor is jó munkát végzett. Még így is többet árul el ez a film életéről és halálról, millió és millió ember sorsáról, mint a gagman-ek olajozott nagyüzemében készült butító tömegcikk. Az időt rabul ejtő gép üvegszeme a film ezüstjére ma legtöbbször álmogyárok műfényét, műembereinek műeletét rögzíti. S az igazi élet a maga ősi gazdagságában és erejében hiába produkál drámát, époszt, mesét vagy költészetet, a tűnő napokkal együtt ők is eltűnnek a rejtelmes időben. A legtöbb mozi ma az élet dús és izes tápláléka helyett bádogdobozok izetlen szellemi pótlékára szoktatja a művészetek szépségeire éhes milliókat.

Lecke és tanulság

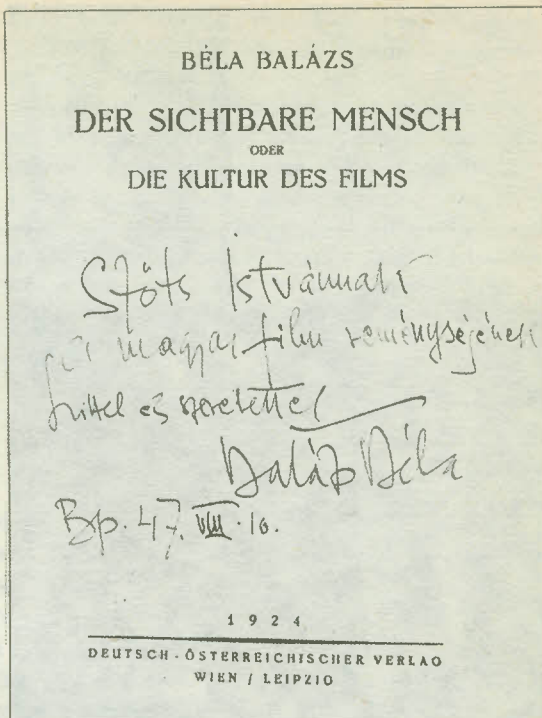
Egy elpusztított ország városából jegyzem e sorokat. Szinte önmagától bukkan fel a vádló kérdés: miért nem készült el katasztrófánk, szenvedésünk, bűnhődésünk, vagy az új életet teremtő hitünk méltó, súlyos, mindenki számára érthető művészi filmdokumentuma? Miért nem küldtük ezt szerte a világba? Mindennél és mindenkinél hatásosabban kértek volna megértést, irgalmat, barátságot és segítséget. Miért nem voltak ott Párizsban, amikor népünk sorsát évtizedekre megpecsételték? Miért nem vetítik ma is a győztesek gazdag metropolisáiban? Miért nem születt meg mindmáig a magyar nép rettenetes veszteségeinek képpel írott, méltó és döbbenetes Psalmusa? ... Hogy vértől és könnytől mocskos arccal, de emelt fővel hirdesse a világnak: „Mebűnhődte már e nép a múltat s jövendőt...”

Rómeo és Júlia, 1947. április 22.

Szőts István: Komámasszony, hol az olló?

Pest, ez a finom ízlésére hiú és érzékeny város, néha olyan szeszélyes allűrökkel is meghökkent, akár egy elkényeztetett hisztérika. Kétes szenzációi közé tartozik Galli Curci kifütyülése,

de osztoztak sorsában más nagyságok és világhíres darabok is. Marcel Carné remekművének hamupipőke-sorsa egy Dohány utcai moziban bizony inkább botrányoldalát gazdagítja vá-



(Mohi Sándor reprodukciója)



Szóts István Tényi István Balazs Béla-filmjében. (Mohi Sándor felvétele)

rosunknak, mint ama bizonyos kultúrfőlényét.

A pesti bemutatómozisok között – hosszas rábeszélés után – alig akadt valaki, aki ezt a nemes műalkotást termébe beengedte. A kultúra ama csarnokába, melynek papi szerepében szívesen tetszelegnek minden alkalommal – mikor ezt haszonra lehet beváltani.

Kiderült az is, hogy premiermozisaink (első-sorban a belvárosiakra gondolok) egyáltalában nincsenek semmiféle litkos tudás birtokában közönségük ízlését illetően. Hajlamosak saját művészi ízlésüket mértéknek, még hozzá helytelen mértéknek tartani. Tanácsot kérni műértő barátaitól egy ilyen komoly művészi film lekötése előtt talán kevésbé volna elutasítani.

És akár tetszik egyénileg, akár nem, ilyen ritka kivételes alkalommal (sajnos, egy évben alig akad egy-kettő, ha akad) tényleg öltsek magukra a kultúra papjainak palástját, bármennyire is kényelmetlen és szorit is az. . . Tessék vállalni a sikertelenség rizikóját is egy hétre. A többi üzletfilm ügyis bepótolja. Arról nem is szólva, hogy egy művészfilmnek a rizikón kívül lehet nagy chance-a is Budapesten. Megtörténhet a csoda: a kasszafülke aranybálványát elhomályosítja ragyogásával az igazi művészet fénye.

Az olló művészei

Nem szalonok és fazonok mestereiről, szerzőszámszámotató figarókról, még csak pedikűrösökről sem lesz itt szó. Nem, nem ezekről; a filmművészet kuruzslóira szeretném felhívni a figyelmet, akik a közönségizlés csalhatatlan birtokában „átvágnak”, frissebbé, „tempósabbá” metélnék „unalmas” filmeket. . .

Bukarestben, akár csak Párizsban, vagy mássutt a nyugati világban, ez a film teljes hosszában pergett, kb. 3 és fél órás műsoron. Itt kerültek a második dilemma elé mozisaink. Lemondjanak-e a harmadik előadásról? Elégedjenek meg napi két előadás bevételeivel? Rövid összeadás és kivonás után inkább nem játszották a filmet. A nagy nehezen horogra akadt mozis pedig a kölcsönző céggel egyetértésben, felkészült a nagy műtéthez. Csattogott az olló s a film megszabadult sok „unalmas” „álló” résztől. A műtét kitűnően sikerült, csak a mű bukott majdnem bele abba a több mint 2000 méter kivágásba, melyet fölösleges ballasztként hordott eddig, s most különként mérve, körömlakként fogja folytatni művészi pályafutását. . .

2000 méter! . . . Mennyi álom, pénz, verejték, művészi hit, öröm és munka, hosszú hónapok gyümölcse, egy teljes film semmisült meg és hullott a vágóasztal szemetes kosarába!

Egy kétrészes film 3 és fél órás műsora tényleg kimerítő és fárasztó lehet. Fokozott figyelmet kíván a nézőktől. Rendszeressé tenni éppúgy hibás volna, mint dogmává merevíteni a mostani könyörtelen üzleti elvet, amely másfél-két órában szabja meg minden film hosszát. Vajon mit szólnának az írók, ha a kiadók egyöntetűen 150 oldalban határoznák meg „az irodalom” fogalmát? Lehetne akkor négysoros verset vagy tízkötetes regényt írni? Miniatűrök és freskók megszületnének-e akkor, ha a műkereskedők 1 méter x 50 centiméterben állapítanák meg „a kép” fogalmát? . . .

A *Les enfants du paradis* hasonlatos Balzac regényciklusaihoz, széles korfestéssel, jellemek bő áradásával hőmpölyög; semmiképp sem szorítható másfél óra szük kereteibe. És műalkotás volt. Művész készítette. Minden méterét, kép-kockáját a legérzékenyebb mérlegen, művészek lelkén mérték meg és szerkesztették harmonikus, szétbonthatatlan egységbe.

Az olló itt csodálatos organizmusba, a művészet eleven testébe vágott halálos sebeket. Bárbar merénylet volt, bármennyire bevett üzleti szokás az, hogy a film tulajdonosa azt teheti a megvett filmmel (áruval!), amit éppen akar. Kivághat belőle métereket (sőt ezer métereket!),

felcserélheti az elejét a végével, toldozhatja, fol-
dozhatja, akár egy ócska kabátot. Mert megvet-
te, mert pénzt adott érte...

Jogászok előre!

Mária Terézia korában egyik pazarló hazánkfia,
bizonyos Grassalkovich herceg fogadott a fran-
cia követtel, hogy melyikük tud drágább ruhá-
ban eljönni az udvari bálra. Hercegünk meg-
nyerte a fogadást. Látszólag szerény ruhájába –
bélésnek – egy valódi Tizian-képet vágatott szét

és szabattott bele. Ma ilyen barbár luxust legfel-
jebb mozisok és kölcsönzők engednek meg ma-
guknak.

A filmrendező szerzői jogát az olaszok vetet-
ték fel és iktatták törvénybe. A filmművészet rőf-
árúkénti kezelését talán nálunk is megváltoztat-
ná egy ilyen törvény. Addig is nem ártana elfo-
gadni alapelveként, hogy: kés, villa, olló nem
mozisok és kölcsönzők kezébe való! A filmmű-
vészet barátai szívesebben látják a jövőben ezt a
szerszámot szabók, fodrászok, pedikűrösök és
egyéb szakmabeliek kezében...

Rómeó és Júlia, 1947. május 6.

„Én a filmet sokkal többre tartottam egy fotografált színpad reprodukáló eszközénél. A
modern technika bonyolult gépeivel felszerelt ember önálló, új művészetének.

Ahol a színpad három festett falú díszlete az egész világra kitér, felragyog a csillagos
égbolt, zúg a tenger hullámverése, vágató lovasok ugratnak felénk, sas köröz mozdulat-
lan szárnyakkal, s az óriásira nőtt emberarcon az idulatok és érzelmek legkisebb rezdülése
is láthatóvá válik, akár egy lassan legördülő könnycsepp útja... Szóval az egész természet,
mint egy hatalmas orchester együtt játszik az emberrel (vagy sokszor ember nélkül is!),
ezért neveztem a filmet az ég és föld világszínpadán játszódó 'kozmosz' művészetnek.”

Szöts István: Életrajzi feljegyzések

Havasok asszonya

*Részlet a forgatókönyvből**

HAVASI LEGELŐ
ESTI SZÜRKÜLET

Kő és kő mindenütt.

Erre kopírozódik a főcím mozgó felirata: HAVASOK ASSZONYA

Raffy Ádám regényét filmre írta: Raffy Ádám és Szöts István.

Gép lassan lendül felfelé, egy kiellen, sziklás hegyoldalon. Az előteret fe-
nyezetően betöltő meredek szakadékdoldal után kibontakoznak az erdélyi
Érchegeység kopár hegyei. Az elhagyott, puszta tájat még szomorúbbá
és kísértetiesebbé teszi az est szürke világítása, s a tornádószerű, lüktető
szélrohamok, amelyek felkavarják a port, kergén sodorják a faleveleket.
Hajladoznak a gyér, száraz fűszálak, a fák kopasz ágai, s a csenevész bok-
rok. Az égen kitörő vihart jósó súlyos felhők rohannak.

Amikor a kép felső részébe bekerül az üvöltő kutya sziluettje, a *gép megáll.*

TOTAL

A halott, megkövült tájon égnek emelt fejjel, hosszan és rémületesen vo-
nít egy felborzolt szőrű kutya.

TOTAL

Meredek szakadékperemen juhnyáj. A juhok egymást lökdösve, pánik-
szerűen torlódnak össze, mint amikor nagy veszedelem fenyegeti őket.

SECOND (alulról, döntött géppel)

1. kép

*Veszélyt jelző kutyavonítás egyre köze-
lebbről.*

Kisértetiesen sivító, lüktető szélro-
hamok.

* A 115 képből álló forgatókönyv nyitóképei.

Fiatal pásztor hátraszegett fejfel mered az égre. Szeme rémületet tükröz, haját és báránybőr bundáját tépi a szél. Kampós botjával az égre mutat, és rekedten ordít hátra társai felé:

SECOND (alulról felvéve)

A nyugtalan lánggal égő, kormozó füstöt verő tűz mellől három öregebb pásztor tápászkodik fel és mered döbbenet az égre.

Havasi legelő

Esti szürkület.

Báránybundás, kampósbotot tartó alakok. A kavargó füstpázmákon keresztül elő-előbukkannak a lobogó tüztől megvilágított, nyomorúságtól és havasi viharoktól barázdált, cserzett arcok.

Gép lassan kocszik előre. Premier plan.

A legöregebb, hosszúhajú, egészen ősz aggastyán leemeli kucsmáját, mintha láthatatlan hatalmasságot köszöntene és reszkető hangon megszólal:

Fiatal pásztor: „Hé! Látjátok? Ott!... Ott!...”

Aggastyán: „Az ostoros csillag!... János csillaga!...”

ESTI ÉGBOLT

TOTAL

A gomolyogva futó, sötét felhőkárpit megnyílt rései között kibukkan a baljós égi jel, a „Nagy Csillag”, az üstökös. Félelmetes és borzongatóan fenséges, amint hosszú, ezüst uszályával lebeg a föld fölött.

2. kép

Az öreg pásztor hangja hallatszik: „Vészt hoz és pusztulást. Háborút és dögvészt!”

Zúg a szél

A nyáj kolompjai, mint megannyi félrevert harang, szólnak.

HAVASI LEGELŐ

TOTAL

A megriadt juhnyáj egymást lökdösve, taszigálva, hanyatthomlok menekül a meredék, köves lejtőn. Egy kis bárány lecsúszik a szikláról és buk-fencezve hentereg lefelé. Nyomában porzik a hegyoldal.

SECOND

A fiatal pásztor. Haját a szél borzolja. Feltartja botját, hogy megállítsa a nyáját. Kirohan a képből.

3. kép

Fiatal pásztor: „Oda a nyáj, emberek!... Hé, emberek, be a faluba!...”

ERDŐBEN

ESTE

TOTAL (A fatörzs irányában alulról, meredek gépállásból)

Vihartépte, tört ágú, hatalmas tölgyfa imbolyog és hossz tengelye körül megsavarodva zuhan közvetlenül a gép elé.

Görcsösen egymásba fonódott gyökérzete recsegve-ropogva szakad ki a földből. Mintegy belső robbanás erejével nagy rögök dobódnak fel a talajból, porfelhőt kavarva.

SECOND

A porfelhő mögül kibontakozik egy favágó alakja. Ütésre emelt fejszójét döbbenet, lassan leengedi. A égre mered.

SECOND

Három fejszés favágó mereven felfelé néz.

BÁNYAHEGY OLDALA

ESTE

KÖZEL

Kettéhasított sziklatömb inog és zuhan a gép előtt. Amint az általa felvert por kitisztul, egy félmeztelen, izmos, rabszolgára emlékeztető kalapácsos ember tűnik elő.

A felemelt kalapáccsal szinte megdermedt; mozdulatlanul mered az égre. Mellette egy másik bányász térdepel, háttal a gép felé.

Fejét lassan felénk fordítja s ijedt arccal mered az égre ő is. Mintha káprázatot, vagy jelenést látna, reszkető kézzel mutat felfelé.

Gép hirtelen siklik végig a sziklafalon,

amelynek kormos, fekete oduiból tódulnak ki az aranybányászok.

4. kép

Zúg a szél.

A kolompok riadtan szólnak a távolból.

Reccsenés, robaj.

Favago: „Emberek!... Nézzétek!...”

5. kép

Vihar, szélzúgás.

A ledöntött sziklatömb robaja, amint tompán visszhangoznak a mélységek.

Akár az előbbi juhnyáj, lökdösik, taszigálják egymást. Hatalmas, szinte mitológiai alakok; bőrkötényes, csákányos, viharlámpást tartó riadt emberek. A köszikla boltíve súlyosan és feketén nehezedik fejük fölé. Valamennyi felfelé mered az égi jelre.

Gép hirtelen lendülettel keresztlüszik.

a sziklaodukon, a csupasz sziklafalon és megáll a mélyben egy érzőző malom lapátos nagy kerekén.

KÖZEL (alulról felvéve)

A zúzómalom hatalmas kerekének lapátjai ritmikusan bukkannak fel és tűnnek ismét alá, időnként teljesen elsötétítve a képet. A nagy kerék mögött és oldalt a lencse perspektivikus torzításában feltűnik a zúzómalom kezelőjének a kerékhez viszonyítva törpe figurája, amint az ég felé nézve ijedten zárja le a zsilipet és menekül ki a képből.

KÖZEL

Gép lassan kocsizik

hatalmas érzőző „styompok” fekete sziluettjei előtt. A styompok ritmikusan, kihagyó szívdobogáshoz hasonlóan emelkednek és zuhannak tompa dőréjével az érre.

Gép lassan hatral, amíg

kistotalba

kerül be a lassan megálló érzőző styompok egész sora. Amint a styompok mozgása megdermedt, a gép a most már aló styompok sötét sziluettjeit elhagyva emelkedik felfele a viharos égboltra.

ESTI EGBOLT

(EJJEJ)

TOTAL

A végtelen égen a titokzatos üstökös. A kép alsó negyedében az erdélyi Érchegység hegyes-sziklás tája és egy fatornyos mőc falu sziluettje látszik.

TARNA

ESTE

PREMIER PLAN

A 4. képből ismert jellegzetes bányászfejek előtt *kocsizik lassan a gép.*

A géppel mozdulatlanul vádlóan néznek farkasszemet a nyomorúságtól meggyötört, meghajszolt arcok.

ERDOBEN

ESTE

PREMIER PLAN

Favágó fejek az 5. kép szereplői közül.

A képben szereplő fejek, mintha fába vagy kőbe vésett szobrok lennének a nyomasztó sziklahegyek árnyékában. A szegény nép névtelen szószólójának panaszos, szemrehányó hangja révült tekintetükbe van írva, s a panasz minden szava visszatükröződik meggyötört arcok barázdáiból.

A megriadt tömeg moraja. A sziklához s egymáshoz ütődő csákányok, láncok, lámpások rekedt hangja.

Szélzúgás. Vihar.

A styompok lassan elhaló dübörgő ütődése, amint visszhangzanak a mélységek.

6. kép

Messziről egyre közeledve hallatszik az öreg pásztor hangja: (a szegény nép panaszanak névtelen, személytelen szószólójaként)

„Jaj, jaj, jaj! Háromszoros jaj a föld lakóinak!

Mert eljött a Nagy Csillag, hogy megbüntesse a világot...”

7. kép

Tovább hallatszik a *személytelen hang szava:*

„Hála néked, büntető Nagy Csillag, hála néked, hogy elhoztad a gonosz világ végét!”

8. kép

A személytelen hang szava:

„A robotok végét!

A tizedek végét!

A dézsmák végét!

Es a deresek végét!”

A személytelen szószóló hangja:

„Legyen hát vége mindennek! Új özönvíz, vagy tűz pusztítson el mindent! Fület és barmot, jobbágyot és urat egyaránt!...”

NEMESI UDVARHAZ

ESTE

TOTAL

Dombon magasodik sötéten és fenyegetően a négyszögletű, zömök, vas-tagfalú erődített nemesi ház. Ablakain rostélyok, magas ambitusára lépcsők vezetnek.

A gép az udvarház kapuja előtt áll. Előtérben domináló nagyságban a súlyos terméskövekből összerakott kapuoszlop. A kőkerítés, a hatalmas kapu-állvány, a súlyos gerendázatú, pántos, zárt kapu – csak fokozza a kúria bevehetetlennek tűnő, gögös erejét. Az egyik ablakban kis fény villan.

KÖZEL

a vasrostélyos, kosaras ablak. Sápadt, átszellemült, finom női fej tekint felfelé, a csillag felé. A nő mozdulatlanul áll, két kezével belekapaszkodik a kovácsolt, tömör vasrudakba. Első pillantásra az az impresszió, hogy foglya a háznak. Mögötte gyertyát tartó ráncos öreg parasztasszony görnyed a román asszonyok fehér vászonleplek fejviseletében. Keze ernyőt formál a gyertya előtt, védve a lángot a léghuzattól. Öreg dajka és tótumfaktum. Ő is felfelé figyel. Arcán a gyertyafény imbolyog. Lassan keresztet vet és alig hallhatóan suttogja a döbrent szavakat:

Ebbe a különös, szinte áhitatos hangulatba üt be a kapu csikorgó nyitásának hangja.

Az ablaknál álló nő felrezen csillagnéző révületéből.

UDVARHÁZ TORNÁCA

ÉJJELE

TOTAL (alulról felvéve)

A tornácra – a sok kölépcső vezette magasságban – Kelemen Sándor, a földesúr áll fenyegetően és parancsolóan. Ötven év körüli, hirtelen haragú, rabbiátus, hízásra hajlamos férfi. Ordít:

A kép-előtérbe felve beoson a pásztorfiú. Vállán a szakadékba zuhant, megsérült bárány. Mint a „Jó pásztor” képeken. Mentetgetőzni próbál, a csillag látványának hatása alatti öszinte extázissal:

KISTOTAL (felülről felvéve, az úr szemszögéből)

A fiú leemeli a bárányt.

SECOND (felülről)

A sebesült bárány nem tud megállni a lábán; összerogy.

SECOND (felülről)

A pásztor felve néz urára

SECOND (alulról a pásztor szemszögéből felvéve)

A lépcsők legfelső foka zárja le és tölti be a képet. Ezen fenyegetően megindul és közeledik a földesúr csizmas lába.

KISTOTAL

Előtérben a sebesült bárány, a fölötté térdeplő pásztor, aki kezeit védekezően tartja az arca elé. A két csizma megáll előtte (Kelemen Sándor nem látszik). Lesújt kegyetlenül az első pálcaütés.

9. kép

„... jobbágyot és urat egyaránt...”

(Égészen távolról, szinte visszahangszerűen)

Öregasszony (dajka):

„Uram, irgalmazz nekünk!”

A kapu nyitásának csikorgó hangja, s a hazaérkező juhnyáj lármája és kolompolása.

Durva, borizú, arrogáns férfihang:

„Ki engedte meg, hogy hazajöjjetek?...”

10. kép

Juhnyáj bégetése, kolompolása.

Kelemen: „Ki parancsolta, hogy hazajöjjetek?”

Pásztorfiú: „A nagy csillag, Márjásza, a Nagy Csillag...”

Kelemen hangja: „Mi történt azzal a birkával? Tedd le!”

Kelemen hangja: „Elprédáljátok a vagyonomat, gazemberek!”

„... Te, bitang!”

A pásztor ijedi hangja: „Jaj, ne bánts, Márjásza, nem vagyok hibás. A Nagy Csillag... Nem én... A csillag...”

Pálcasuhintás hangja.
Jajgatás.

KATALIN SZOBAJA

ESTE

KISTOTAL

Előtérben a vasrácsos ablak,

Katalin kihajol.

Katalin lekiált.

Katalin kirohan az ajtón, az öregasszony vissza akarja tartani, de Katalin kiszalad.

A gyertya kialszik az öregasszony kezében.

TORNAC

KISTOTÁL (alulról)

Katalin szalad le a lépcsőn és elkapja Sándor felemelt karját. A háttérből nagy igekezettel becsoszog az öreg dajka.

Gép lendül lefelé

Kelemen megfordul (arcát nem látjuk, csak csizmáit), s visszamegy a lépcsőn. A pásztor felemeli könnyes, vérző arcát.

Katalin a távozó Kelemen irányában felfelé fordítja fejét és szinte kinyilatkoztatás-szerűen ismétli:

Áttűnés

11. kép

A pásztor jajgatása felhallatszik.

Katalin: „Sándor!... Sándor!...”

Öregasszony: „Haggyad, Doamna! Hiszen ismered!”

12. kép

Katalin: „Embert ne üss meg, Sándor!”

Kelemen: „Nekem az oláh nem ember! Horia sem tekintette embernek a nagyapádat, amikor megölte!”

Dajka: (Kelemen felé motyogva) „De a Doamna anyját ki mentette meg? Nem én, meg az öreg Manovits pópa?”

Katalin: „Vér nem mossa le a vért.”

„...Vér nem mossa le a vért!”

Jegyzőkönyv

Készült a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Tanácsának a *Havasok asszonya* című forgatókönyv tárgyában 1956. VIII. 10-én tartott ülésén.

Jelen vannak: Bányász Imre, Kovács András, Szőts István, Raffy Ádám, Fekete Sándor, Lénárt István, Tamási Lajosné, Ranódy László, Erdei Sándor, Gertler Viktor és Lévai (?) elvtársak. Jkv: Márton Gézáné.

Bányász megnyitja az ülést.

Szőts előjáróban közli, hogy a könyv lemért hossza cca 2800–3000 méter, s ha hosszabbnak tűnik, annak az az oka, hogy a baloldal jobban ki van dolgozva. Elmondja rövidítési javaslatait (zarandkői komplexum, sekrestyés-jelenet, kocsmakomplexum, asszonyok ajándékozása, bucsumi bányászok éjszakai küldöttsége, aranyelőd, mőc-föld bemutatása, húsvéti tánc, erdőirtás, bécsi palota stb.), melyek cca 300-400 méter mínuszt jelentenének.

Fekete felveti, vajon a románok egyetértenek-e a film forgatásával. Kérdésére közli Raffy, hogy

'49-ben már felvetődött ez a kérdés és akkor Gróza levelében a legmesszebbmenő támogatót ígért.

Kovács úgy érzi, hogy Fekete azért vetette fel ezt a kérdést, mert a „vér nem mossa le a vért” motívum esetleg problematikussá teheti az egész film leforgatásának lehetőségét. Végeredményben az évszázadokon át folyt, kölcsönös román-magyar gyilkolásokról van itt szó, amit a történelem beigazol ugyan, de ilyen körülmények között – akár koprodukcióról, akár magyar produkcióról van is szó – ábrázolni nem lehet.

A témából önként folyik az igazság megállapítása. Nem számít, hogy az román vagy magyar igazság. Ritka momentum, hogy egy magyar asszony román bányászok szocialista harcát vezeti az osztrák kormánnyal szemben, mely Erdélyben a román és magyar népet egyaránt elnyomta. A konfliktus úgy alakul, hogy a császári házbirtokán osztrák hivatalnokokkal szemben ro-

mán ellenállást mutat be, amelyet magyar asszony vezet. Lehetőleg ki kell kerülni azokat a motívumokat, amelyek alkalmasak a sovíniszta vagy nacionalista érzelmek felkeltésére. Nem fontos, hogy a magyarok irtsák a románokat; az sem, hogy ez fordítva történjék. A katonaság személytelen legyen: a császár katonái.

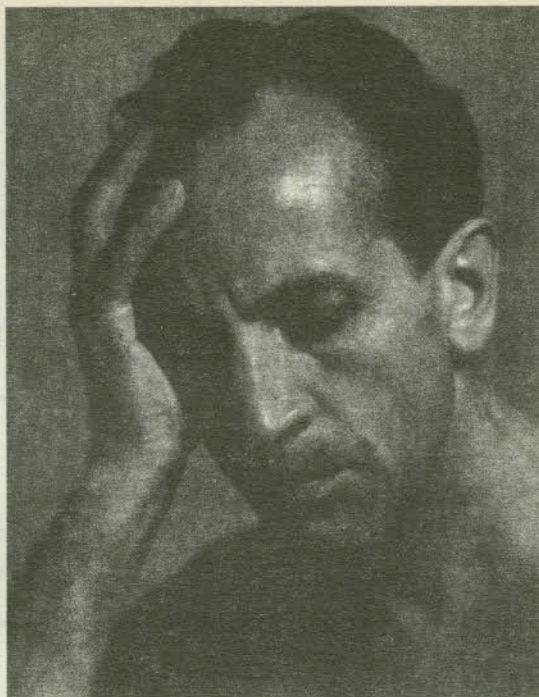
Fekete őszintén megmondja, nagy öröm volt számára a könyv olvasása. A könyv nagyon szép kidolgozású, de a szerzők személye miatt is nagy érdeklődéssel foglalkozott az anyaggal. A nép szeretete, a költői ábrázolásmód minden vonatkozásban meglátszik a könyvön, a hatalmas indítóképtől kezdve mindvégig; elsősorban a jobban kidolgozott balszárnyon.

A film stílusáról: ez a költői, balladaszerű stílus – mint Szóts előző filmjeiben is – kicsit mitikus, azonban a magyar filmművészet ott tart már, hogy az alkotók e tekintetben teljesen szabad formát választhatnak és követhetnek. A könyv befejező része kidolgozásban nem éri el az első kétharmad részt, és a nagyon költői, rendkívül szenvedélyes, balladaszerű ábrázolásmód kicsit történelmi schnitt-sorozatba megy át, nem éli át az ábrázolásnak azt a szenvedélyét, gazdagságát, amit az előző részben. Ez persze a történelmi koncepcióval is összefüggésben áll.

A könyv stílusa nem egységes és ez zavaró. Archaizáló, román-magyar népies beszéd keveredik táblalabírói latinossággal, klasszikus pesti nyelvvél, sőt Varga Katalin beszéde egészen a modern politikai formuláig jut el. Ezen persze könnyen lehet javítani.

A könyv stílusa szerint Varga Katalin tudatossága nem nagyon érthető. Ki volt? Mit akart? Miért csinálta, amit csinált? Nem érti Jósika ábrázolását, illetőleg kifogásolja, mert az a történelmi ténynek nem felel meg, hiszen a Jósika-család Erdély egyik legreakciósabb családja volt. Nem érti a fiatal Szilvássy drámai funkcióját sem. A jelenet úgy indul, mintha egy szerelmet vezetne be, aztán Szilvássy teljesen eltűnik.

A könyv szuggesztója történelmileg nem igazságos. A nézőben a film megtekintése után az a hangulat alakul ki: itt volt egy derék, magyar nemes asszony, aki mindent megtett az elnyomott, buta románokért, vezérük lett, de ezeket kijátszották és pont az ő hívei lettek a legvadabb magyar falufejszézők, faluégetők. Itt ellentétbe kerül Kováccsal, aki szerint szerencsés megoldás az, hogy a fő összeütközés az osztrák hivatalnokok és a magyar asszony vezette románok közt van. Az igazság az, hogy a gyakorlatban, történelmileg ez az az összeütközés, amely a romá-



Szóts Istvan az ötvenes évek elején. (Inkey Tibor felvétele)

nok magatartását a forradalomban megszabja. Az „aki a gyümölcsöt eszi, ritkán gondol a fa ültetőjére” mondat valahogy mégiscsak azt jelenti, hogy volt magyar elnyomás. Ez nem egy rész az erdélyi történelemből, hanem ez lesz a film a román-magyar kölcsönös vérengzés okairól; éppen azért, mert beletorkollik a '48-as eseményekbe. Történelmileg nem igazságos, hogy csak az osztrákok képviselik a legerőszakosabb elnyomást és a színben egy magyar asszony mozog. Nagy történelmi kivétel volt ez a Varga Katalin, melyet ennek a filmnek történelmileg hitelesen kell érzékelteni.

Kovács úgy érzi, a kérdés úgy van feltéve: ha ez a Varga Katalin epizódra szorítkozik, akkor funkciója nem nagyobb, mint hogy a román jobbgyokat vezeti, a románok elhunyt papjától átvéve a stafétabotot, segíti őket a kincstári birtok és a császáriak ellen. Próbáljon azonban a könyv a '48-as eseményekre választ adni. Véleménye szerint abban az esetben, ha ez csak Varga Katalin történetét tárgyalja, akkor elfogadható olyan ábrázolásban, hogy a magyar nemesi elnyomást, mint fő ellenfelet nem mutatják be; az ábrázolást ekkor nem kell más irányban kiterjeszteni. De így ki kell terjeszteni Varga Katalin történetében is.

Fekete szerint Varga Katalin lecsukásával nem kell befejezni a történetet, mert megvan a logikája, hogy belecsapjon a történelembe, de ezt különféle módosításokkal kell megcsinálni. Az igazság azt is megköveteli, hogy a legszélsőségsébb formában mutassa be a film az eseményeket. Ha ezt mellőzzük, sokat veszítünk, de ehhez akkor bizonyos feltételeket kell biztosítani, konkrétan: az alakokon kellene változtatni.

Raffy: Az elmondottakban történelmi tévedés van. A történet nem elszigetelhető, mert nagyon sok Varga Katalinhoz hasonló asszony volt Erdélyben. A film vége igazi humanizmust jelent: voltak hibák, elkövették azt románok, magyarok egyaránt, de a marakodásnak nincs értelme, vér nem mossa le a vért. Feketével szemben megvédi történelmi adatai helyességét, mert azokat a rendelkezésre álló okmányokból (Csányi könyvtár stb.) vette. Varga Katalin személyét illetően az okmányok sem tudnak egyebet mondani, mint hogy „különös asszony” volt, tény azonban, hogy a császári udvarhoz mindig szabadon járt be. Előtte (*Raffy*) két történész is foglalkozott a témával, de Varga Katalin kiléte homályos maradt. Függetlenül attól, hogy koprodukcióban készül-e a film vagy sem, igyekeztek mindkét nép hibáját egyformán, nem egymás terhére kiemelni, sőt a könyv alapján román pártossággal lehetne őket vádolni.

Az Érchegység Nagy Lajos óta teljes szabadságot élvezett. Történelmi ellentmondásokba keverednénk, ha általánosítjuk, hogy a magyarok mindig elnyomták a románokat, hiszen már Nagy Lajos óta szabadok. Ezzel szemben a középnemesség és a végrehajtó hatalom, hivatalnokok (elsősorban az osztrákok) kiuzsorázták a románokat, embertelenül bántak velük és egy magyar asszony az élükre állt. Ha bemutatjuk a románokkal történt égbekiáltó igazságtalanságokat, akkor be kell azokat a másik oldalon is mutatni, mert ez felel meg a történelmi hűségnek. Egész Európában az történt, hogy a nemzetiségeket egymás ellen kijátszották. A változásokat nem Varga Katalin idézte elő, de megérezte, hogy ezeknek be kell következniük. „Nem azért van hajnal, mert a kakas kukorékol, hanem azért kukorékol a kakas, mert hajnal van; de csak a kakas kukorékol. . .”

Varga Katalin beszédmodorát a rendelkezésre álló iratokból vette. A stílus kevertsége megfelel a valóságnak; másképp beszél a regátbeli és másképp a magyar-lakta terület román ajkú lakossága, helyenként változik a dialektus stb. A Jósika-család valóban reakciós volt, de nem

mindnyájan. A gubernátor Jósika rendkívül eszes, a haladó mozgalmakkal szimpatizáló ember volt; Széchenyit tartotta ideáljának. Jósika időt akar nyerni, mikor azt mondja: boldog lennék, ha a román nép jól érezné magát államunk keretében. Megadjuk a jogokat, de az egyház segítségét kérjük ehhez. Mire Saguna: Megadjuk, de nem fogadunk el jogokat Varga Katalintól, csak Ófelségétől. Paptársainak pedig azt mondja: Ez csak a kezdet, nagyobb céljaink vannak.

A fiatal Szilvássy beiktatásával Katalin és a bécsi udvar kapcsolatát akarta megteremteni. Szerelmi téren ebből többet nem akart kihozni, mert ezzel édeskésé tette volna a jelenetet és egy beteljesedett szerelem egy Katalin-zsánerű asszonynál nem is szükségszerű. Be akarták mutatni Varga Katalin egyéni sorsát és tragédiáját. A sors felkap egy embert, mint a vihar a falevelet és sodorja. Szinte megszállottan megy tovább Katalin; sodródik sorsa beteljesülése felé. Csak igazságot keresett – az erőviszonyok felmérése nélkül. Rengeteg ember pusztulását idézte elő. A vihar őt is elsodorja, de a szociális igazság mégis érvényesül. Igazat ad Kovácsnak, hogy a végső kép kiélézése emocionális. Ezt a részt már át is írta, harmonikusabbá tette.

Szöts: A jobbágyfalvak küzdelme pátenseik érvényesítése érdekében a XVIII. században beállott új helyzetben alakult ki. Ezek a jobbágyok később földbirtokhoz jutottak, szabad foglалások útján, irtások árán. Később ezek az erdőségek a bányászat-kohászat kifejlesztésével nagy gazdasági jelentőségre tettek szert és ezért a bányai igazgatók az uradalom földállományát erőteljesen birtokba vették és szabályozni akarták a bányászok földfoglalását; az ebből származó jogvitákkal alakult ki ez a helyzet. A bányászok bányásztak is, földet is műveltek. Mint földművesekre robotot róttak, amit mint bányászok nem akartak viselni. Ebből sok vita alakult ki, sok folyamodvány ment az udvarhoz. Az akkori törvények szerint az ő igazságuk és joguk a lefektetett rendszabályok szerint vitatható volt, de az elégedetlenség nagy volt közöttük. Ebbe a hangyabolyba lépett be 1842-43-ban Varga Katalin. Nem volt nemes asszony. Küküllő-Brasó-Szeben közötti részen élt, különféle áruval kereskedett. A história szerint azért választották a bányászok ügyvivőjüknek, mert jól ismerte az utat Bécsbe, oda saját ügyei intézésére sokat utazgatott. Nem egy-két évig él mőc-földön, hanem 5-6 évig. '47 táján rabolják el Sagunáék. Senki nem tudta, hol van. Tárgyalás nélkül tartották fogva, 1851-ig. Azután is rendőri ellenőr-

zés alá volt helyezve. Kiszabadulása után szülőfalujába ment, vallásos, bibliás lelkiületű asszony volt, visszavonulva minden forradalmi, politikai tevékenységből, zsoldárokat írt. Erdélyben még most is énekelnek egy zsoldárt „Kata zsoldára” címen.

Erdi: Hallatlan ereje van a könyvnek, kivéve a legutolsó részt, a történelmi illusztrációt. A könyv zöme és lényege rendkívüli megjelenítő erővel és hatással bír. Hogy a baloldal annyira kidolgozott, ennek természetéből következik. A szövegrész hozzáidomul ehhez a sűrített, rendkívül költői fűtöttségű, balladaszerű ábrázoláshoz. A nyelvezet tekintetében semmi zavart nem érzett. Gyönyörű a legelső kép, a vihar kitörése, Katalin megjelenése. Katalin alakjának rendkívüli érdekessége van. Kitűnő az expozíció, pontos képet kapunk. Férje megbotoztatta a pástort, s mikor ezért Katalin szól neki, azt mondja: „Az oláh nem ember...”

Szilvássy és Katalin találkozása gyönyörű. Nem baj az, ha szerelmet sejtet és nem bontja ki. Az a párbeszéd, mely a két ember között költői sűrítettségben lezajlik, nagyon megragadó. Kevéssel érzékeltet rendkívül sokat. A bányamunkát bemutató képek, a húsvéti örömnép halatlan erejű, nagyon egyénien megfogott ábrázolások, melyet őszinte szívvel üdvözöl a magyar filmgyártásban.

A bányászok szociális követelményei és nemzeti problémájuk egymásba torkollik. Nem lehet elválasztani őket. Nem tud elképzelni olyan szerencsés helyzetet, mikor egy csupán szociális problémát ábrázolhatnánk és a bányászok ügyét, Varga Katalin szerepét állítanánk középpontba.

Helyes, ha a film '48-ig elmege. Akkor bomlik ki a nemzeti kérdés. Kétségtelenül nem sikerült művészileg olyan erővel megfogni ezt a valóban nagyon nehéz problémát – mint ahogyan ez a könyvön meg is látszik. De ha azon a vonalon megyünk tovább, hogy tisztázzuk, mi szerepe volt ott a bécsi reakciónak, magyar reakciónak, és mi a román sovinizmusnak, akkor, mint a könyvből és az alkotók hozzászólásaiból, felkészültségéből, történelmi alátámasztásokból látja, nem jutunk tovább. Hogy mégis van az embernek olyan érzése, hogy tisztázatlan arányban szerepel a magyar reakció, a román és a császári elnyomás, talán amiatt van, mert Varga Katalin szerepe ebben a részben tulajdonképp csak illusztrációvá soványodik. Ezen kellene segíteni. A Szóts által ismertett önkényes sűrítésnek és hamisításnak értelmében ez feltét-

lenül szükséges. Katalint tovább kell vinni azon az úton, amelyen elindítottuk, humanizmusa, az erőszakkal való szembefordulás útján. Ezt a tudatosságot és ennek következményeit le kellene vonatni. Ábrázolva kellene bemutatni ezt a film befejező részében is. Konkrétan: mikor először felmege Katalin a gubernátorhoz, az ott lezajlott beszélgetés politikailag nagyon jó, világos. Mikor továbbmege Bécsbe, azzal a hittel eltelve, hogy a bányászok pátensei érdekében intézkedni fog, és Szilvássy bátyjával beszél, aki azt mondja neki, hogy „igen, a császár már intézkedett volna, de hogy ott rebellió történt, a döntést vissza kell tartania...” – és erre Katalin azt mondja: „Hát megint?... Az igazság mindig csak ígéret marad?” – kevésnek érzi Katalin szerepét. Itt nem lázító asszony. Itt Katalinnak következetesen rebellisnek kellene maradnia még akkor is, ha történelmileg, személy szerint rá nem vonatkoznék ez, mert ez szükségszerű, csak így lehet ezen a vonalon tovább menni.

Ebben a jelenetben szükségét érzi annak is, hogy Katalin találkozzék az ifjú Szilvássyval. Ha nem is lenne szerelmi zöngéje ennek a találkozásnak, az benne lehetne, hogy Szilvássy szemére vesse: vakok vagytok, nem látjátok, milyen igazságtalanság történik itt. Bécsben nem intézkednek, a gubernátor halogatja a döntést, a románok rossz értelemben sovinizszi akciókba kezdenek – ebből véres tragédia lesz. Ez konkvensebb figura, de lényegében ugyanolyan vadállat, mint Kelemen, Katalin férje volt. Ez félénk javaslat, de a frontok egymással való szembeállítás miatt szükség lenne rá.

Művészileg gyönyörű munka. Balladaformája megrázó. Feltétlenül meg kell csinálni azért is, mert mai formában és mai körülmények között előbb-utóbb felvetődik a nemzeti kérdés, és éppen Romániával kapcsolatos ma is a legtöbb összeütközés. Ily módon hozzá lehet nyúlni ehhez a kérdéshez, mert fontos és előrevivő.

Gertler történelmi vitába nem is bocsátkozik, mert látja, hogy a rendező és az író egyaránt halatlan, a Dramaturgiai Tanács vitáin szokatlan felkészültséggel rendelkezik. A könyv nagyon megfogta, és örömmel tölti el, hogy Szóts újból rendez. Biztos benne, hogy remek film fog születni a könyvből, mely a Szóts-i stílust továbbviszi. Érzése szerint ez az első magyar képzőművészeti film. Olyan megkomponált minden beállítás, vizualitása annyira szuggesztív, hogy az ember külön, a képeket élvezzi. A nyelvezet

néha túlteng és felő, hogy öncélúvá válhat, bár ezen a téren teljesen szabad kezet kell adni az alkotóknak.

Mint néző, feltétlen tisztázandónak tartja Varga Katalin személyét. Valószínű, hogy mint az alkotók mondják, maga a történelem sem tudott erre fényt deríteni. De ha művészek vagyunk, van szabadságunk ehhez is. Ki kell találni valami mesét, hogy a homályt eloszlassuk Katalin személye körül.

Aztán mint rendező kifogásol néhány képet, illetőleg magyarázatot kér rá, amit Szótsseel mindjárt meg is beszélnek.

Úgy érzi, hogy amit a film gépi mozgásban végez, hosszabb filmet kíván, mint a lemért hossz.

A nemzetiségi kérdéshez csak annyit, hogy a könyv annyira románok melletti szimpátiát vált ki, hogy szinte dühös a magyarokra.

Ranódy: A román-magyar kérdéshez nagyon nehéz hozzászólni. De elérkezett az az idő, amikor erről a kérdésről őszintén lehet és kell is beszélni. A könyv nagy érzéseket keltett benne. Nehéz volt az élménytől elszigetelve kritikus szemmel megvizsgálni a könyvet. Gyönyörű a balladaformája, de sokszor átcsúszik túlzásba – de ehhez teljes szabadságuk van az alkotóknak. Katalin személyét illetőleg ő is feltétlen tisztázást vár. Nem érzi elég hitelesnek, bár az expozíció kitűnően bevezeti.

A stíluskeveredést ő is érzi: az egyik részben balladai alaphangulat van, a másikban inkább szokványos történelmi képeskönyvek illusztratív ábrázolásmódja dominál.

Fillenbaum mulatozását a nőkel kicsit olcsó dramaturgiai közhelynek tartja. Bár a könyv első 2/3-ad része sokkal jobban van kidolgozva, mégis ezen kell húzni és a felkelési montázst ki kell dolgozni.

Fekete: Varga Katalint bevetik a forradalomba. Ennek az a célja, hogy mindaz, ami Varga Katalinnal történt a forradalomban, a román-magyar testvérháborúra adjon választ. Ez elkerülhetetlen. Ez is mutatja, hogy az egész könyvnek ez a mondanivalója. A könyv – függetlenül Varga Katalintól – magára vállalta azt a feladatot, hogy megvilágítja a '48-ba torkolló magyar-román ösztűzéseket. A film azt a hangulatot kelti, hogy a románok hűtlenek lettek egy igazságot kereső, rajtuk csak segítő magyar asszonyhoz... (Kozma a legvérengzőbb magyar-gyilkos.)

Hosszan, történelmi adatokkal alátámasztva ismerteti a '48-as eseményeket.

Kovács közli, hogy az adathalmazba már egyszer belefutottunk, mikor *Pelófi és Bem* című filmünket csináltuk. Ilyesmire szükség nincs. A közönség nem vár teljes hitelű történelmi filmet. Csak a cselekményt érti meg; az a fontos tehát, hogy azt világossá, problémamentessé tegyék. A történet feltétlenül az, hogy Varga Katalin segít ezeknek az embereknek, börtönt szenved értük és végül ezek az emberek teljesen érzéketlenül mennek el mellette. Ennek a filmnek hiteles figurái: Varga Katalin és a nép. A többi alak történelmi szerephordozóvá válik. Ha a filmet továbbviszik '48-ig, már nem hiteles Katalin személye, mert '47-ben becsukták. A Varga Katalin-adta lehetőségeket kell kihasználni. A nemzeti elnyomás mindig szociális forrásokból fakad. Adott esetben is domináló szociális problémák merültek fel. A megye, ahol élnek, legyen magyar. Varga Katalin konfliktusba kerülhet bizonyos magyar sovíniszta erővel, de az egész felkelést határoljuk körül: legyen az Varga Katalinnak és ezeknek az embereknek az ügye, és mondanivalónkat gyilkolások nélkül ábrázoljuk. A szociális érdekekért, az igazságért vívott harc nem gátolhatja meg egyik felet sem. A magyarokat úgy kapcsolja meg egyike felé, hogy szidják Katalint, amiért a románok mellé állt. A románok és Katalin közötti ellentétet pedig Saganán keresztül ábrázolná, aki a szociális követelésekért vívott harcát nemzetiségi sikra vitte, mikor Katalint elrabolta.

Az a javaslata: a film ne menjen '48-ig, végződjék Katalin börtönbe vetésével.

Raffy: A könyvtől túl sokat – sok lehetetlent is – várnak. Érzése szerint nincs szociális probléma nemzetiségi nélkül és fordítva. Nem ragaszkodtak ők túlságosan a történelemhez, bár oknyomozást is végeztek a könyv írása folyamán, mégis – ennek mintegy fittyet hányva – akartak valamit csinálni, aminek történelmi magva van. De főleg Varga Katalin egyéni tragédiáját akarták bemutatni. Sokszor inkább érzelmi hatást akartak gyakorolni a közönségre. A zárójelenetet tanulság, okulás céljából írták: hiába irtották egymást, nem lehet ezt tovább így folytatni... A rokonszenv és ellenszenv erejét kiboncolni úgysem lehet soha.

Szóts nem helyesli, hogy a románok érzékenységét ennyire figyelembe kell vennünk, hiszen a magyar salugetések, öldöklések a történelemnek megfelelő tények voltak. Bizonyos mértékben végeztek hamisítást, de többet nem lehet, mert az a film művészi mondanivalója terhére

történi, ami ártana annak. Ne csináljunk történelmi illusztrációt, amely történelem-filozófiailag ízes, de nem hat meg senkit. Érzelmileg meg kell fogni az embereket. Magyar történelmi filmet csinálni abból a korból, amikor a magyarságot rendkívüli szenvedések és csapások érték – nehéz, főleg akkor, ha a román hibákat ki akarjuk belőle küszöbölni. Néhány magyar-ellenes törvényt ismertet ezekből az időkből s a Horia-világból. A szociális és a nemzetiségi problémák bizony nemigen voltak elválaszthatók. A román gyűlöletnek nemcsak magyar nemesek, hanem nagyon sok szegény magyar ember is áldozatul esett. Az egész Horia lázadás leverése kilenc fővezér halálával összehasonlíthatatlanul elenyé-

szik az ezt követő bestiális oláh-pravoszláv démoni visszaütés mellett, mely mindmáig nyomasztó emlékeket hagyott az ott élő magyarságban. A magyarság egy része joggal hibáztatja Varga Katalint azokért az eseményekért, amelyek móc-földön történtek.

Nem tudja elképzelni a film lezárását másféppen és szebben, mint ahogy most van. Nem lehet bosszúra bosszút tétetni. Vége kell szakadjon az emberirtásnak. Ha nem így végezzük a filmet, akkor megnyugtató választ nem kapunk.

Egy magyar asszonyt mutatunk be, aki harcol az igazságért és végül a nagy nihilbe esik; amiért harcolt, azt meghozza a történelem, a gyümölcsöt más aratja le.

Jelentés

a magyar filmdelegáció (Kovács András, Raffy Ádám, Szöts István) 1957. február 22-től március 1-ig Bukarestben folytatott tárgyalásairól

Feladatunk az volt, hogy két forgatókönyvet: 1./ Raffy Ádám–Szöts István *Havasok asszonya* (Raffy Ádám *Erdélyi Szent Johanna* című regénye alapján) és 2./ Bán Frigyes *Szegény gazdagok* (Jókai Mór hasonló című regénye alapján) magunkkal vivén, koprodukció, ennek kivihetatlensége esetén pedig Erdélyben való forgatás engedélyezése tekintetében a románokkal megállapodjunk.

Február 22-én megérkezve, nyomban fogadott bennünket Gheorghe Macovescu miniszterhelyettes, a filmfőosztály vezetője, a főosztály vezetésével együtt. A fogadtatás, a tárgyalás hangja rendkívül baráti és szívélyes volt. Már itt meg kell jegyeznünk, hogy a további tárgyalások folyamán ez a baráti viszony nemhogy vesztett volna őszinte melegségéből, de egyre jobban elmélyült. Az az érzésünk, hogy termékeny személyes kapcsolatokat is sikerült teremtenünk.

Macovescu mindjárt kijelölte a román delegáció tagjait: Miha Dragomir, Petre Luscalof, Emil Suter személyében, egyben pedig meghagyta, hogy amennyiben valamilyen véleménykülönbség tekintetében nem tudnánk megegyezni, fenntartja magának a döntőbírói jogot, mert szilárdan elhatározta, hogy mindent elkövet a megegyezés érdekében. E kijelentés őszinte voltát a filmgyárban tett több órás láto-

gatásunk is alátámasztotta. A román filmgyár (Buftea) gazdagon és tökéletesen felszerelt valószínűleg csak kis részben tudják kihasználni. A gyár modernsége, nagy teljesítőképessége és a rendelkezésre álló irodalmi és filmművészeti hajtóerő között észrevehető inkongruencia áll fenn. Ezzel a románok is teljesen tisztában vannak, s éppen ezért igyekeznek koprodukciós megállapodásokat kötni az olaszokkal – Zavattini, Cavalcanti –, a franciákkal – Daquin, Morette – (e rendezőkkel meg is ismerkedtünk), valamint a szovjet filmgyártással és delegációnkon keresztül velünk. *Igen fontos körülmény ez, mert nézetünk szerint most adódik az a gazdasági és művészeti okok táplálta lélektani pillanat, amikor beláthatatlan horderejű művészeti és kulturális kapcsolatok szövődhetnek közöttünk, mindkét fél nagy hasznára.*

A delegációk részletes tárgyalása haladéktalanul megkezdődött, s öt napon át a kérdéseket legkisebb részleteiben is megvitattuk. Munkánkat nagyon megkönnyítette és megrövidítette, hogy könyveink román fordítását már hetekkel előbb elküldtük Bukarestbe, s így a román félnek bő alkalma volt azokat behatóan tanulmányozni.

Először a *Havasok asszonyára* került sor. Irodalmi és művészeti szempontból a művet kitűnő, rendkívüli tetszéssel fogadták, s így a vita

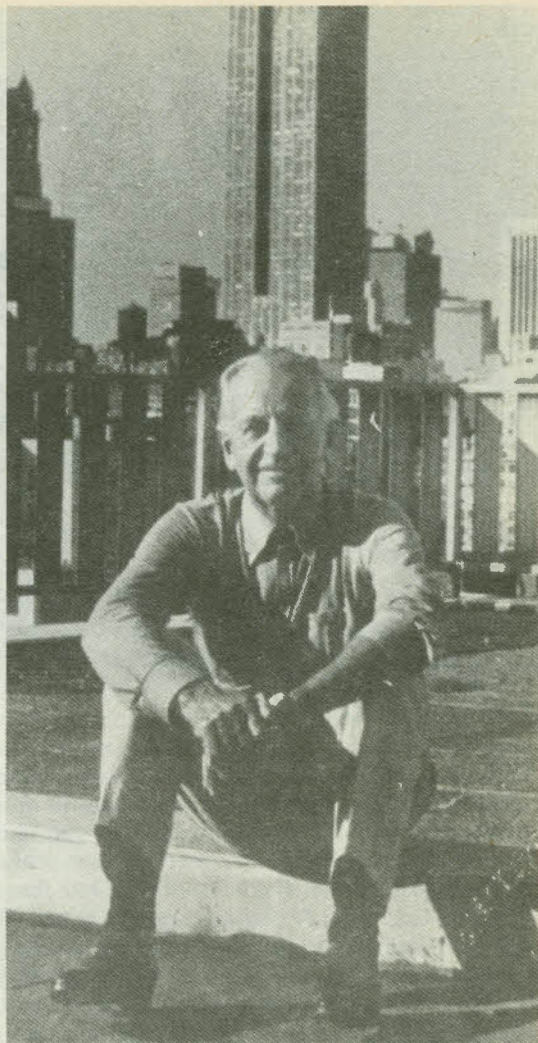
csupán egy-egy dramaturgiai kérdés körül forgott. A románok filmkonstruktori felfogása s a lélektani hatás kiváltását illető véleménye általában még tapogatózó. Végül minden pontban teljes összhangra és megegyezésre jutottunk, amit a delegációk részéről aláírt és csatolt hivatalos megállapodás szövege tükröz. Macovescu miniszterhelyettesnek beszámolóink elején említett döntőbírói szerepére nem került sor. Érdekesnek tartjuk megemlíteni, hogy a budapesti Dramaturgiai Tanács részéről annak idején felvetett, s oly sok vitát okozó „román érzékenység” a könyv egyetlen pontjával kapcsolatban sem merült fel, még halvány célzás formájában sem. Román barátaink tisztánlátónak, őszintének és tiszteletre méltóan tárgyilagossáknak bizonyultak.

Miután a *Havasok asszonya* koprodukciója tekintetében egyhangú és pozitív megegyezést sikerült elérnünk, a *Szegény gazdagok* koprodukciójában is megegyeztünk azzal, hogy – a román fél kívánságára – az elsőbbség a *Havasok asszonyát* illeti.

A megállapodás és a közös nyilatkozat aláírása után jelentést tettünk Macovescunak, aki az eredményt rendkívüli örömmel üdvözölte, és arra kért bennünket, hogy március második felében pénzügyi és technikai delegáció utazzék tőlünk Bukarestbe a koprodukció gazdasági és technikai alapjainak megbeszélése céljából. Ezt sürgős feladatnak tartja, mivel a románok óhaja, hogy a forgatás még ez év júniusában megkezdődjék, s hogy a film 1958. január-februárjában bemutatható legyen. Ezek után Macovescu autót bocsátott rendelkezésünkre, hogy a forgatás szempontjából számbajöhető terepeket megtekintessük (Gyulafehérvár, Zalatna, Abrudbánya, Bucsum-falvak, Érchegység, stb.).

Elindulásunk előtt fogadott bennünket Gróza Péter dr. államelnök, aki szintén nagy örömet fejezte ki a megegyezés létrejöttéről. Ugyancsak fogadott Priznea népművelésügyi első miniszterhelyettes, aki helyben hagyta megállapodásunkat azzal, hogy a filmben szereplő Saguna vikárius alakját illetve beállítását szeretné még történésszel ellenőriztetni. Ebbe mi természetesen készséggel beleegyeztünk. Priznea közlése szerint két-három héten belül, tehát legkésőbb március 21-ig értesítést küld, ha a történéssznek Sagunát illetően valamilyen megjegyzése lenne.

Érzésünk szerint küldetésünk igen eredményes volt, és hisszük, hogy a románokkal kiépítendő filmkapcsolatunk szempontjából fordulópontot jelent. Igen fontosnak tartjuk azonban, hogy a baráti szellemben megteremtett össze-



Szöts István a nyolcvanas évek elején. (Deberczeni István felvétele)

kötetést ne hanyagoljuk el, és hogy megszakítás nélküli, állandó kapcsolatban maradjunk bukaresti barátainkkal.

A realizálás első lépéseivel, vagyis a pénzügyi-technikai delegáció kiküldésével ne késlekedjünk!

Budapest, 1957. március 15.

A magyar filmdelegáció tagjai:
(Kovács András)
(Raffy Ádám)
(Szöts István)

A közölt dokumentumokat Szöts István bocsátotta rendelkezésünkre.



Roberto Rossellini: Roma nyílt város, 1945

„... a túlélők arra mennek:
srácok a távoli bérházak felé,
a pirkadat keserves fájdalmában.
Látom, amint eltűnnek: és egész világos
az, hogy – mert kamaszok – még a remény
útján indulnak el, a fényben felsejlő
romok között – ez szinte már
nemi élet és nyomorún is szent még.
És amint eltűnnek a fényben,
már nincs kedvem zokogni sem.
Miért? Mert nem volt reménysugaruk
a jövőhöz. Az egész annyi volt csak:
kába visszahullás, ez a homály...”

*Pier Paolo Pasolini
(fordította: Szabó László Sándor)*

A Magyar Filmintézet és a Magyarországi Olasz Kultúrintézet 1989. decemberében bemutatta Roberto Rossellini 1945 és 1953 között készült tíz filmjét.

A külvilág zsarnoksága és a belső szabadság

Rossellini, kishíján fél évszázad távlatából

A harminchét éves Roberto Rossellini harmadik egész műsort betöltő filmjét – *L'uomo dalla croce* (A kereszt embere) – néhány héttel Mussolini bukása előtt mutatták be, s így hatása alig lehetett, pedig a *Cinema* 1943. június 25-i számában az a Giuseppe De Santis méltatta elemzésre ezt a filmet, aki éppen akkor fejezte be Visconti oldalán az *Ossessione* (Megszállottság) forgatását, és aki cikkének megjelenése után néhány héttel már az olasz ellenállási mozgalom résztvevője volt. Az akkor huszonéves De Santis sokat vár a nála jó tíz esztendővel idősebb, ámde akkor, 1943-ban még mindig kezdőnek számító Rossellinótól; leírja, hogy Rossellini, aki a haditengerészet filmrészlegében dolgozott De Robertis mellett, s aki lényegében háborús propaganda-filmek forgatására kapott megbízásokat, a valóság hű tükrét szándékozik a nézők elé tárni, s e tekintetben előnyösen különbözik a „kalligrafisták” öncélú szépségre törekvő irányzatától. Vagyis De Santis már 1943-ban tudni véli, hogy Rossellini „az ő oldalukon áll” s ezért éles szemmel vészi észre és méltatja ennek a „propagandafilmnek” realista erényeit, melyek azonosak a két előző Rossellini-film erényeivel, például az annak idején nálunk is bemutatott *La nave bianca*-el (Fehér naszád), az egy kórházhajó sebesült katonáinak gyógyulását ábrázoló film értékeivel. *A kereszt embere* tagadhatatlanul tisztességesen humanista film, s ez önmagában nagy dolog, ha meggondoljuk, hogy a cselekmény a Szovjetunió ellen harcoló olasz doni hadsereget mutatja be, egy katolikus tábori lelkész szemszögéből. Egyszóval De Santis és köre – Viscontitól De Sicáig – a születőfélben lévő neorealizmus hívei közé sorolta Rossellinit – mint ahogyan Rossellini főnökét, Francesco De Robertist is. E

várakozásukat a háború után forgatott *Róma nyílt város* éppúgy igazolta, mint a *Paisà*.

A *Róma nyílt város* a mai néző számára talán meg sem érthető lázas lelkesedést váltott ki annak idején minden filmkedvelőből szerte a világon; viszont éppen emiatt, tekintettel az antifasiszta harcra, mely a film központi témája volt, akkora meglepetést keltett a rendező 1949-ben bekövetkezett „fordulata”, hogy jószerint senki sem értette, e sorok írója sem; jómagam 1966-ban úgy nyilatkoztam, hogy Rossellini a *Róma nyílt város* és a *Paisà* remeklései után „visszasülylyedt 1945 előtti derék jelentéktelenségébe.” (*A filmművészet nagykorúsága*.) Minderről azért szükséges szólni, mert kiderült: a neorealizmus akkori ifjú mindannyiunkban mámoros lelkesedést ébresztő élménye vakká tett bennünket a nem-neorealista törekvések iránt, s vak maradt szinte kivétel nélkül minden akkori elismert kritikus-nagyság is, Sadoultól Gregor-Patalaséig.

Sadoul „meggyőződés nélküli sekrestyeszellellemmel” vádolta Rossellinit, akinek „szinte már suttogó rendezői stílusa” halkságával voltaképpen az állásfoglalás, az elkötelezettség előli megfutatást bizonyítja. Ulrich Gregor és Enno Patalas *A film világtörténete* című könyvükben még a *Paisà* értékeit is megkérdőjelezzik: „Nem meggyőző a ferencendi kolostorban lejátszódó jelenet sem, amelyben Fellini is közreműködött. A ferencesek jámbor együgyűségének, szerény és visszavonult életének, mint a háború ellentétének magasztalása különösen anakronisztikusan hat. . . Azt akarja bizonyítani, hogy az abszurd, tragikus és áttekinthetetlen valóság mögött az Istenhez fordulás az egyedüli mentés az ember számára.”

Újabb tanulmány tárgya lehetne, hogy a neo-



A kereszt embere, 1943

Ferenc, Isten lantosa. 1950



realizmusnak ezt az „elárulását” Fellini és Antonioni fellépésekor nekik már megbocsátottuk, és indokoltnak tartottuk. Még különösebb, hogy De Sica szürrealista jellegű példázatait, keresztény humanizmusát mindig is méltatta a világ szakmai közvéleménye (*Csoda Milánóban*), mint ahogyan Carné: *Szerelmek városa* magyar címet viselő filmje (*Les enfants du paradis*) is maradéktalan elismerésre talált mindannyiunknál. Az igazsághoz tartozik persze, hogy Rossellini filmjeit hazánkban vagy nagyon későn, vagy egyáltalán nem mutatták be, a tárgyilagos összehasonlítás lehetősége tehát nem volt megadva. Jól emlékszem, hogy amikor professzorom, Rodolfo Mosca jóvoltából a *Róma nyílt várost* a Hunnia Filmgyár nagyvetítőjében bevezető előadásom keretében 1948-ban szakmai közönségnek bemutattuk, marxista elkötelezettségű szakemberek azt kifogásolták, hogy a film hőse egy katolikus pap; ma vízszont sok ifjú talán fanyalag, hogy „de hiszen ez egy kommunista film...” Amikor aztán én Rossellini nevezetes „fordulata” utáni filmjeit a hatvanas években először láthattam, akkor a *később készült*, de sokunk által mégis *előbb látott* Fellini-filmek ismeretében Rossellini Fellini epigonjának tűnt. Különösen így látszott az a *Viva Italia* megtekintésekor, hiszen ez az 1960-ban, az *Il Generale Della Rovere* után forgatott film – (és erről a *Rovere tábornok* című filmről úgy ítéltünk, lám, Rossellini *viisszatért* a neorealizmus-hoz!) – valóban alig több, mint történelmi képekönv, különösen a *Sensó*hoz (Érzelem), és a később forgatott *Gattopardó*hoz (Párduc), Visconti remekléseihez viszonyítva.

Most, hogy kishíján fél évszázad elteltével Rossellini életművét annak teljességében áttekinthetjük és újragondolhatjuk, kétségtelenné válik, hogy Rossellini minden egyes filmjében maradéktalanul következetes maradt önmagához. Az is kétségtelen, hogy Rossellini egy lelkében mélyen gyökerező keresztény humanizmus eszméjét képviseli, mely keresztény meggyőződés és hit a világ megváltoztathatatlanágának tudomásulvételével jár együtt; nem tehetünk mást, mint Isten akaratába belenyugodva, a körülményekhez alkalmazkodva, becsületesen éljük le életünket. Ne boncolgassuk most, hogy ez mennyiben vitatható álláspont; maradjunk Rossellininél és annál, hogy ő ehhez a világfelfogásához törés nélkül következetes maradt. Hiszen láthattuk Sadoul és mások idézett megnyilatkozásait. Hogyan is írták Gregor-Patalasék? „Az abszurd, tragikus és áttekinthetetlen valóság mögött az Istenhez fordulás az egyedüli mentesség az ember számára.” Kétségkívül ez Rosselli-

ni hitvallása. Hogy mégis oly nehezen derült ki, annak külső körülmények egybejárása is oka: mivel ezek a vallásos ihletésű filmek Ingrid Bergman és Rossellini világbotrányt kavart szerelmi viszonyának idején készültek, sikerült elhíttetni a közvéleménnyel, hogy a rendező cinikus karrierizmusból szegődött az olasz kereszténydemokrácia, De Gasperi és politikustársai szolgálatába.

Kétségtelen, hogy már *A fehér naszádban* és *A kereszt emberében* is jelen van az a Rossellini-gondolat, hogy ki vagyunk szolgáltatva a sors, az élet és a történelem erőinek; az egyes ember csak annyit tehet, hogy egyrészt alkalmazkodni igyekszik, anélkül azonban, hogy ez mások kárára történne (mert az bűn lenne!), másrészt önmagába, saját lelkébe fordulva merít erőt olyan jócselekedetek elvégzéséhez, melyek segítenek fenntartani az oly ingatag erkölcsi világrendet. Ilyen ember a doni olasz hadsereg tabori lelkésze, ilyenek a *Paisà* megbírált „fellinis” (árulkodó jelző, hiszen nem Fellini hatott Rossellinire, hanem fordítva: Rossellini az *Országúton* későbbi rendezőjére!) franciskánus szerzetesei, ilyen Assisi Szent Ferenc a *Francesco, giullare di Dio* (Ferenc, Isten lantosa) című filmben (érdemes lenne egyszer egymás után levetíteni Rossellini remekművét és Zeffirelli látványosan külsőséges, hatásvadászó Szent Ferenc-filmjét, a *Napfivér, Holdnővér*); és ilyen Karen a *Stromboli*-ban. Karen, vagyis Ingrid Bergman, egy Kelet-Európából menekült hontalan nő, aki úgy remél szabadulni a hontalanok táborából, hogy férjhez megy egy olasz katonához, csalódottan veszi tudomásul, hogy a derék katona szegény halász, aki nem holmi földközi-tengeri paradicsomba viszi újdonsült feleségét, hanem a működő tűzhányója miatt kietlenül félelmetes Stromboli szigetére. Karen nem akar beletörődni sorsába, de lázadásai és kitérés kísérletei sorra kudarcot vallanak. Életének foglya marad. A környező világ olyan, amilyen. Egy pusztító erejű vulkánkitörés után a félelmetes párába és tűzcsóvák füstjébe-lángjába burkolt, titokzatos hegyen veszi tudomásul, hogy sorsán nem változtathat; a belső békét csak önmagában találhatja meg; és mivel gyermeket vár, mint Éva az *Ember tragédiájában*, Istenhez fohászodik: adjon neki erőt, hogy „küzdhessen és bízva bízhasson.”

Talán ez az a Rossellini-film, amely legegyszerelműbben fejezi ki a rendező ars poeticáját.

Feltűnő, hogy Rossellini mintha kihívó tudatossággal mérközne nagy vetélytársával, a dacosan ateista kommunista herceggel: Luchino Viscontival. A *Stromboli* képsorai a tengerre kieve-



Stromboli, 1949, Ingrid Bergman

ző halászokkal, a falu életének dokumentarista hűségű hétköznapijaival valósággal felelgetnek a *La terra trema* (Vihar előtt) képsorainak. Csak hogy amíg a Verga regénye alapján készült Visconti-film társadalmi lázadói a tengert is munkaadójuknak, ellenfelüknek tekintik, addig a *Stromboli* halászsai áhitatos imába merülve várják a halászsok szerencsésjét, ami rájuk is köszönt. Viszont a már-már bibliai méretűen gazdag halászsok kifogása irtózatot vált ki a hősnőből, s a néző is feszeng, amikor az életükért reménytelenül küzdő nagy halpéldányokat agyoncsapdossák. (Vagy amikor egy kalickában tartott menyét, amint vadászatra engedik, nyakoncsipi a rémült nyulacskát, a férj együgyű öröme.) Ahogyan Karen a halászfalu utcái-falai között bolyong, emberi szóra vágyva, egy soha fel nem található síró gyerekhang nyomában: ezek a fallal kerített nyomorúságos épületek börtönök is, de menedékek is a mögéjük zárkózók számára. A falu lakossága nem különösebben segítőkész, és a plébános se képes vigaszt nyújtani a fiatalasszonynak, mert csupán közhelyeket ismételtet. Meghökkenően emlékeztet ez Ingmar Bergman későbbi trilógiájára, abban is az *Úrvacsora* lelkipásztorára. Érdekes, hogy Rossellini méltatói, Rune Waldekrantz és Verner Arpe az ötvenes évek közepén kiadott film-történeti összefoglalásukban (*Knaur's Buch vom Film*) azt a megjegyzést teszik, hogy amikor Karen azáltal válik szabaddá, hogy legyőzi önzését,

akkor ez a tény különösen az északi protestáns országokban nem található megértésre. Tegyük hozzá: a katolikus Itáliában sem (a marxista Itáliáról már szoltunk), hiszen az embert nem valamely tételes vallás gyakorlása hozza-viszi közel Istenhez (és Isten Rossellininél maga a világmindenség, velünk és lelkivilágunkkal együtt), hanem az *önfeladásból megszülető szabadság*. Ebben az összefüggésben Szent Ferenc éppúgy beillik a Rossellini-i életműbe, mint a *Róma nyílt város* plébánosa, aki nem tehet mást, mint amit tesz: menti az üldözötteket, ámde őt erre semmiféle ideológia nem ösztönzi, csak saját lelkiismerete és az a tudat, hogy ha megölik is, ő csak így válhat szabaddá.

A *Stromboli* vulkánkitörés elől a nyílt tengerre menekülő halásznépe, amint zúgolódás nélkül várja a kiszámíthatatlan hegy dühének csillapulását, hogy a tűz-zuhatag szüntével tovább élje megszokott életét, Rossellini számára az egész emberiséggel azonos.

Mármost mindezen vitázhatunk és elfogadnunk sem szükséges; tény azonban, hogy Rossellini a maga módján mégsem öncélúan esztétizál, hiszen, mint egy 1966-os tanulmányban írja, „a művészetnek segíteni kellene, hogy az emberek könnyebben tudjanak boldogulni saját problémáikkal.” Ugyanebben az írásában mondja, hogy „hozzám Tolsztoj kijelentése áll közel, aki szerint minden műalkotáshoz érzelmi indíték szükséges.”

Rossellini, akit gyakran vádoltak ötletszegénységgel – ami a rendezői megoldásokat illeti – kijelenti: „Nem az történik-e a művészettel, ami az eladásra kínált termékekkel: bonyolultan, fantáziadúsan csomagolják, hogy minél jobban vegyék?”

„Ma például a társadalmi eszmék fejlődése és elterjedése folytán egy művészi termék akkor kelendő, ha valamilyen szociológiai köntösbe van bújtatva.”

Ezzel szemben Rossellini magát a *gondolatot mint ténylet* kívánja közvetíteni, hiszen, idézi Albert főherceget, Viktória királynő férjét, „a gondolat a fény erejével és sebességével terjed.”

Am ha mindez, írja Rossellini, már 1951-ben, a londoni világiállítás megnyitásakor evidenciának számított, hogyan lehetséges mégis, hogy napjainkban sem érvényesül? Mert a tetzetős forma, a mindenáron újítani akarás felületessége eltakarja – eltakarhatja – a lényegét.

„Elmarasztalóimnak nincs velem szerencsésük, mert én előítéletektől mentes szabad embernek tartom magam, aki a dolgok néven nevezésének híve.”

Persze a „dolgozók” nemcsak materiális tények és nem csupán tapasztalati igazságok (Rossellini szerint); a dolgok szellemi és erkölcsi tartalmak is, és ezek bemutatása annál is fontosabb, mert „nem szeretem, ha valaki örökké a haladás lassúsága miatt nyafog és tépi a haját”; jobb lenne önmagunkba pillantani, önmagunk szabadságát

szükségszerűségeink számbavételével megteremteni; lelki életet élni; akkor talán „az emberiségnek nevezett masszából egyik egyéniség a másik után fog előbukkanni.” (*A stílus és nyelvezet kutatása és a tartalmi megújulás, Filmcritica*, 1966. 167. sz.)

Nemeskürty István

Nulla év

Roberto Rossellini: Németország nulla esztendőben

A „Habent sua fata libelli” mondás több értelmű jelentésének igazsága ma már a könyveken kívül a filmekre is vonatkoztatható. A műalkotások sorsa elsősorban rajtunk, befogadókön múlik. Más-más minőségben és helyzetben, a sokszor homályos értelemmel említett körülményeket mi hozzuk létre, amelyek között velünk együtt léteznek a könyvek és a filmek. E körülményekből most nem azokra a kultúrpolitikai döntésekre utalunk, amelyek következtében évtizedekre polcra kerültek filmek, hanem csak a nézői attitűdre, magatartásra. Azokra az esetekre, amikor például értetlenség vagy előítélet alapján elvágjuk egy film további útját, vagy téves ítélettel talmi csillogású pályára indítjuk.

A befogadás körülményei, a befogadó személyiségének változása miatt a film is, akárcsak bármely más művészeti alkotás, állandóan változik, az újranézés alkalmából mindig újabb dolgokat fedezünk fel, vagy a korábban fontosnak tartott részletek, értékek veszítenek jelentőségükből.

A filmekkel való újratalálkozás olyan, mint amikor régi, el nem küldött levelünk vagy naplónk kerül a kezünkbe, amelyekből egykori önmagunkra ismerünk. Kicsit szégyenkezünk azon, ahogy egykor gondolkodtunk, amit fontosnak tartottunk. Ezért is félünk sok év után újranézni az egykor mérföldkönek tartott filmet, mert ha csalódunk, építő emlékeink is megfogyatkoznak, amit szellemi veszteségként élünk meg. Arról a bonyolult folyamatról már nem is szólva, amikor egy-egy film megítélésében az egyéni és a konszenzuson alapuló filmtörténeti

„Nincs örvény! Mélység és halotti csönd van csak.”

Friedrich Nietzsche: A vándor

értékrend között diszkrepancia van, amikor nem tudunk elszakadni véleményalkotásunkban a tekintélyektől, mert bármilyen nevetséges, ez bátorság kérdése is.

A francia új hullám rendezői ars poetikájukat tartalmazó nyilatkozatukban ugyan megtagadták a „papa mozijának” rendezőit, de miután az újat alkotóknak is szükségük van hagyományokra, ők is elődöket kerestek a filmtörténetben. Újra felfedezték – a nézők számára is – többek között Jean Vigót, Fritz Langot, Hitchcockot és Rossellinit. A legkevésbé Hitchcockkal kellett ezt megtenniük, de avval, hogy az idézett rendezőkkel egy sorba állították, más minőségű értékállományba emelték, más fénybe helyezték a thriller mesterét.

Roberto Rossellini közvetlenül a második világháború befejezése után készített három filmet (*Róma nyílt város*, 1945; *Paisà*, 1946; *Németország nulla esztendőben*, 1947), amit trilógiának is neveznek a tematikában és ábrázolásmódban közös, egységet teremtő jegyek alapján. Ezeknek a filmeknek történetét a valóság, a háború és az ellenállás élménye formálta. A fikció részévé tett dokumentarista elemek és stílus alkalmazásával az ábrázolt világot Rossellini hitelesebbé tette, és evvel egyidejűleg új filmnyelvet is teremtett.

Truffaut-ék emiatt tekintették elődjüknek, a mozinézők viszont, akik Rossellini filmjei közül elsősorban ezeket, főként a *Róma nyílt várost* ismerték, az ellenállás „morálisan kedvező” helyzetében hősként felmagasztosult, áldozattá vált szereplőkkel azonosultak. Rossellini a nagyve-



Rossellini és Edmund Maeschke a film forgatáson

nes évek elején fasiszta propagandafilmek készítésével kezdte pályáját. A trilógiában ettől a felfogástól gyökeresen eltér a faszizmus ábrázolásában. Egymásnak ellentmondó felfogásból születtek ezek a filmek, mint ahogy történelmi és esztétikai ellentmondás az is, hogy a fasiszta demagógia légkörében jött létre a neorealizmus irányzata és mozgalma, amelynek első képviselői közé tartozik e három filmjével Rossellini is, Visconti és De Sica mellett. A *Róma nyílt város*-ban a faszizmus embertelensége ellen harcoló különböző világnézetű és pártállású hétköznapi emberek között létrejött időleges egységet jeleníti meg. Ennek a filmnek felfokozott érzelmességével ellentétben a hat epizódból álló, ugyancsak a háború alatt játszódó *Paisà*-ban Rossellini távolságtartó a történet elbeszélésében. Az elentétes esztétikai minőségek váltakoztatásával összetettebb és ambivalensebb filmet hozott létre. A trilógia harmadik részében, a *Németország nulla esztendőben* című filmben sikerült Rossellinek a leginkább maradéktalanul megvalósítania kitűzött rendezői célját: „Mindig megpróbálok szenttelen maradni”.¹ Rossellini a krónikáirhoz hasonlóan higgadt, hitelességre törekvő tárgyyszerűséggel igyekezett elbeszélni történeteit.

A közönség körében mind a mai napig a legsi-

keresebb, egyben pályájának emblematikus kifejezője is a *Róma nyílt város*. A nézők szereplőkké váló azonosulásának a foka itt a legnagyobb. A *Paisà* formai eredetisége miatt egy szűkebb nézőközönség filmje, amint nyomasztó, feloldás nélküli befejezése miatt a *Németország nulla esztendőben* is. Rossellini legnagyobb személyes élménye a háború lehetett, erre nemcsak a trilógiából lehet következtetni, hanem abból is, hogy később, a *Rovere tábornok* (1959) és a *Rómában éjszaka volt* (1960) című filmekben is visszatérő témája.

Talán evvel az élménnyel magyarázható ösztönös, primér erkölcsi érzéssel való reagálása a háború és a faszizmus mindennapjainak tragikumára. A jó és a rossz, az áruló és a hős a háború teremtette helyzetben világosan elkülönül, így Rossellininek ezekben a filmekben nem kellett törekednie a valóságos folyamatok filozófikusabb ábrázolására. A negyvenes évek végén és az ötvenes években készített filmjeinek történeteiben transzcendenciával áthatott filozófiát közvetített, ami nem több az általános humanista értékek közvetítésénél, ugyanakkor jelentőségét tekintve nem is kevés a hidegháború éveiben. Rossellini keresztény humanista felfogásából következően filmjeiben – a szereplők nemzeti hovatartozásától függetlenül – mindig a



szenvedőkkel és a kiszolgáltatottakkal azonosul. A nyolcvanas évek végére Rossellini gazdag, de egyenetlen életművéből elsősorban a trilógia bizonyult maradandó politikai és esztétikai értéknek, ez jut el a nézőkhöz, ha hatása másképpen érvényesül is, mint keletkezése idején.

A *Németország nulla esztendőben* című film forgatása idején a rendezőt főként azért támadták, Olaszországban, mert olasz létére Németországról készített filmet. Úgy vélték, hogy idegenként nem mondhat véleményyt, nem ítélezhet egy másik nép felett. Rossellini nem a bíró szerepét kívánta rendezőként betölteni, amit nem csak a film egésze, hanem az elején verbálisan megfogalmazott szándéka is bizonyít. Németország második világháborús szerepéből következett, hogy nemcsak önmagát jelentette, hanem a fasizmus és a háború jelképe is volt hosszú ideig.

Carlo Lizzani filmrendező, az olasz neorealizmus egyik teoretikusa, kommunista világnézetű filmkritikus, több forgatókönyv szerzője, a *Németország nulla esztendőben* című filmnek is társírója, levelekben számolt be a film születésének körülményeiről. Rossellini olasz és német produkcióban tudta a forgatókönyvet megvalósítani, a rendezőn kívül Carlo Lizzani volt a stáb egyetlen olasz résztvevője. A forgatást előkészít-

tő tárgyalásaiban Marlene Dietrich segített a legtöbbet a rendezőnek. Berlin, a film történetének és a forgatásnak a helyszíne még 1947-ben is olyan volt, mintha a háború egy nappal előbb fejeződött volna be. A város tele volt zsákokat cipelő és kocsikat húzó gyerekekkel, nőkkel és öregekkel. Az éhség megszüntetése csakúgy, mint a város újjáépítése, reménytelennek és lehetetlennek tűnt. A helyzet és a látvány abszurditását fokozta egy-egy megmaradt házfal, oromzat, stukkódíszítés, amelyek egy letűnt közép-európai város emlékét idézték. A neoklasszicista stílusú kancellária épülete a nácizmus szimbólumaként meredt a pusztulás közepén. Az alkotók valóságos élménye volt a villamoskocsikból összetakolt lakónegyed, az úgynevezett krumplivonat, a gyerekek, akik koravén arccal a feketepiacon árulták a lopott ételmet, valamint a szenet és krumplit szállító teherautók. Ez utóbbi motívumok epizódként szerepelnek a filmben.

Rossellini a *Németország nulla esztendőben* kiállításnak is szánta Németországért, de a film nemcsak a német ség morális és politikai problémáiról szól.

A romos Berlin képei feltételezhetően erőteljesen hatottak rendezői képzeletére, és a helyszín a film legfontosabb jelentés- és stílussterem-

tő eszköze lett. A háború nem fejeződött be 1945. május 9-én, és a romos városokkal együtt a romos emberi lelkeket is újjá kellett építeni, amire nem mindenki volt képes.

A *Németország nulla esztendőben* rövid története a következő: Edmund, a 12–13 éves fiú a háború utáni Berlinben együtt él beteg apjával, nővérével, Évával és bátyjával, Karl-Heinz-cel egy nagy társbérleti lakás egyik szobájában. Edmund a családfenntartó, ő próbálja szerzéssel és üzleteléssel megkeresni az élelmet. Egy véletlen során találkozik egyik tanárával, aki korábban náci volt és most mindenféle gyanús üzletet folytat, amibe bevonja Edmundot is. A náci ideológia egyik tételének hangoztatásával, miszerint csak az erőseknek van joguk az élethez, befolyásolja a fiút, aki ennek hatására feleslegesen tartja beteg apja életét és megmérgezi. Végzetes tettel és következményeivel nem tud számot vetni, egy romos ház ablakából az utcára veti magát, öngyilkos lesz.

Míg a *Róma nyílt városban* és a *Paisában* a negatív értékek, a szenvedés, a halál felől a pozitív értékek felé halad a történet, addig ebben a filmben a főszereplő fiú összetett jellemén kívül csak negatív értékekkel minősít a rendező.

A film értelmezésében már a cím is orientál. A nulla a matematikában az az egység, amellyel nem lehet sem osztani, sem szorozni. Nullára annak az embernek az élete jut, akinek egykor meglévő pozitív értékeitől megfosztva kell újrakezdenie az életét. Rossellini 1947-ben nem tévedett, nem túlzott, amikor ilyenek láttatta Németország helyzetét. Azt nem tudhatta, amit ma tudunk, hogy a fizikai és szellemi értelemben nullpontra jutott Németország mindent újraépített, nemcsak a gyárakat és városokat, hanem az emberek gondolkodását is. Meg kellett szakítani a folytonosságot a közvetlen múlttal szellemi értelemben, és ez a radikálisan végrehajtott szellemi diszkontinuitás segítette a németséget múltbeli szerepének tisztázásában, ami egyik feltétele lehetett a sokat emlegetett nyugat-német csodának.

A *Németország nulla esztendőben* atmoszféráját egy emlékezetes képsor idézi fel számunkra. Ez mindig újabb jelentésű bővül, refrénszerűen ismétlődik, ahogy Edmund vállán a táskával egyedül, lehajtott fejjel megy a romos házak között. A háttérben a romos házak, előtérben a gyerek, és a kettő kompozíciós viszonya a konkrét helyzeten túl a pusztulással szembeni kiszolgáltatottság állapotát szimbolizálja.

A nézőnek szánt üzenetét a rendező pontosan

meghatározza a film elején az inzerttel és a képeket kísérő narrátor-szóveggel. Evvel a történetet vagy legalábbis az egyik jelentésrétegét értelmezi is: „Amikor az ideológiák eltávolodnak az élet alapjait képező örök erkölcsi törvények és a humanitás fogalmától, előbb-utóbb gyilkos hisztériává fajulnak. Még a gyermeki józanságot is megfertőzik, és egy szörnyű büntetést által egy másik, kevésbé szörnyű tette rejtetik, amelyben a gyermeki naivság a vezeklés egyedüli útját látja.

Ez az 1947 tavaszán Berlinben készült film tárgyilagos képet kíván nyújtani e hatalmas rombadólt városról, amelyben három és félmillióan vegetálnak, szinte tudomást sem véve az embertelen körülményekről.

Úgy élnek a borzalmak közt... mint természetes elemükben. De nem a lélek vagy a hit erejétől indíthatva. Csupán fásultságból. A film nem vádirat a németek ellen. Védőbeszéd sem. Csak a tények megállapítása.

De ha valaki Edmund Keller történetéből úgy érzi, tenni kell valamit, hogy a német gyerekek újra megszeressék az életet, úgy e film alkotóinak fáradozása nem volt hiabavaló.”

A film elbeszélésében két nézőpont, az elbeszélő – aki nem más, mint a rendező – és a kisfiúé, Edmundé váltakozik egymással. Rossellini tárgyilagosan, hangsúlyozottan kívülről szemléli szereplőinek sorsát. Már a *Paisában* is hasonló volt nézőpontja, így a film eszközeivel az ábrázolt események hiteles krónikáját teremtette meg.

A *Németország nulla esztendőben* gyerek főszereplője résztvevője és áldozata az eseményeknek, belülről nézi az őt körülvevő világot, de a történethez való viszonyunkat a rendező szemlélődő nézőpontja befolyásolja, és ennek következtében emocionálisan érintetlenek maradunk, csak bizonyos pontokon tudunk azonosulni még a gyerekekkel is. Kétségtelen, hogy ez nemcsak a nézőponttal, hanem a film dramaturgiai felépítésével is magyarázható. Rossellini a gyerek elhatározását és tettét, apjának megmérgezését és öngyilkosságát nem pszichológiai elemzéssel, hanem az események logikai láncolatával ábrázolja. A rendező a történetet a szereplők különböző típusai és archetípusok köré építi fel. A főszereplő a prekamaszkorban lévő Edmund. A művészetben a gyerek mint archetípus különböző jelentéseket hordoz, a kiszolgáltatottságot, a teremtő játékosságot és alkotást, a szeretetvágyat, az esendőséget. A romantika e sajátosságok alapján a művészt a gyermeklét állapotához hasonlította. A legkiszolgáltatottabb mindig a



Edmund Maeschke. *Franz Krüger* és *Barbara Hintz*

gyerek, és ebben a filmben több szempontból is az. Kiszolgáltatottja a történelmi múltnak és az ennek következtében kialakult jelennek, a felnőttek értetlen közömbösségének, gyávaságának. Egy hamis ideológia maradványai, a totális fizikai és szellemi lepusztultság körülményei között kell gyerek létére családfenntartónak lennie, és magára hagyatva értelmezni mindazt, ami a világban és önmagában történik. Biológiailag gyerek, de amit meg kell élnie nap mint nap, még a felnőtteknek is megpróbáltatást jelent, akik nála gyengébbnek és gyávábbnak bizonyulnak a filmben. A romos városban naponta kell újra és újra harcot folytatnia a létért, de mert gyerek, ő az, akit elzavarnak a tömegmunkáról, neki nem jut az elhullt lötetemből, és a kényszerű üzletelés során őt csapja be egy férfi, aki pénz helyett egy doboz húskonzervvel fizeti ki. Kortársai nála tapasztaltabb gyerekek, körükben nemcsak ügyetlenebbnek bizonyul, hanem külsőleg és belsőleg is védtelenebbnek, mert ő még csak most próbálja megérteni mindazt, amivel szemben azok már kialakították látzólag könnyed cinizmusukat.

Az apokaliptikus képeit idéző Berlin utcái nyomasztó voltak ellenére inkább a menekülés

színterei, mint a lakás. Edmund szűk családján kívül másokkal, tizedmagával él együtt a főbőr- lő fenyegető megtorlásai között egy romos ház lakásában. A keskeny előszoba, a szoba, ami konyhának is szolgál, az ágyban fekvő beteg apával, fojtó atmoszférájú. Edmund életének külső és belső tere konkrét és elvont értelemben az otthontalanság kifejezője. Családjának tagjai a háború utáni évek jellegzetes típusai. A beteg apa, az idősebb fiútestvér, Karl-Heinz, aki utolsó pillanatig harcolt a Wehrmachtban, ezért retteg az igazoltatástól, Éva, a nővér, aki barátnőjével együtt a szövetséges csapatok katonáival ismerkedik, hogy e kapcsolatok útján kikerüljön nyomorúságos helyzetéből. Rossellini neorealizmusa elsősorban a család és a lakás ábrázolásában érvényesül, míg a külső helyszínek dokumentum voltak ellenére a pusztulás stilizációjaként hatnak már önmagukban is, nemcsak a rendező megjelenítésében.

A nácizmus nyomait nemcsak az elpusztított város és lakóinak nyomorúsága, hanem az emberek tudata, számvetésre való képtelensége is mutatja. Érthető, hogy Edmundban ezek együtt zavaros érzéseket keltenek, amelyek kétségbejött tettehez vezetnek.



Edmund Maesche

A náciizmus szerepét Németország sorsában egy szimbolikus jelentésű képsorral fejezi ki Rossellini. Edmund volt tanárának megbízásából amerikai katonáknak szuvenirként egy lemezt árul, amelyen Hitler beszédei vannak. A jelenetben felhagzik a Führer örvénygő hangja, a távolról fényképezett képen a lerombolt város látszik, majd egy férfit látunk, aki egy kisgyereket kézen fogva, a pusztulás látványát szemlélve néz körül egy romos ház belsejében. Mozdulatának rémültsége azt mutatja, mintha először fogná fel, hogy mi is történt.

Edmund általában keveset beszél a filmben, hallgat és próbálja megérteni a felnőttek műltra és önmaguk szerepére vonatkozó szavait. A romeltakarításra kivezényelt kényszermunkások között egy ismeretlen férfi a politikai szerepek viszonylagosságára utal, amikor megjegyzi, hogy „azelőtt nemzetiszocialistának, most nácinak nevezik őket”.

Edmund apja nemcsak betegsége, hanem hangos önmarcangolása miatt is teher a családnak. A mindenből kifosztott, deklaszált német polgár típusa, akit nemcsak családja, hanem nemzetete sorsa miatt is gyötör a lelkiismeret.

Németország történelmi szerepét próbálja hangos gondolkodásával önmaga számára is tisztázni. „Világéletemben jó német voltam” – mondja, és életük tönkretrevőjének nevezi a Harmadik Birodalmat. Sovány arcával a párnák között, rekedtes hangján a megérdemelt büntetést, mint prófétai beteljesülést hirdeti: „Fizetünk vétkeinkért”.

Karl-Heinz az a típus, aki mindig fél. Félt a háború utolsó napjaiban, ezért tartott ki a végső-kig, és fél most is. De csak önmagára gondol, elfogadja, hogy Edmund, a család legkisebb tagja gondoskodjék róla is. Semmi más, csak a személyes félelme határozza meg a külvilághoz és családjához való viszonyát is.

Edmund egykori tanárával találkozik, aki náci múltja miatt most munkanélküli, vagy ahogy ő mondja: „a hatóságokkal nem egyezik”. A gyerek bizalommal fordul hozzá, a férfi kedves-ségéről azt hiszi, hogy nem több a tanítványnak a tanártól járó gesztusnál. Edmund felmegy vele a lakására, a tanár ölébe ülteti, simogatja. Rossellini ezekkel a jelekkel sejteti a tanár homoszexuális hajlamait. A filmben erre a mozzanatra nem lenne szükség a fasiszta tanár alakjának jellemzéséhez, mert ebben a kontextusban ez a fajta ábrázolás sérti az izlésünket. A tanár a film egyetlen szereplője, aki a náciizmus ideológiáját képviseli, evvel befolyásolja Edmundot tragikus tettének végrehajtásában. Bűnösségét, szellemi romlottságát nem kell biológiai adottságával fokozni. A gyerekekhez intézett szavaiban a darwinizmus tételeinek a társadalomra való hamis alkalmazásával az erőszakos tettek jogosságát fogalmazza meg, amelyek nem ütköznek erkölcsi törvénybe: „Nehéz idők ezek. A sors ellen nem hadakozhatunk. Egyszer mindenki meghal. A gyengék meghalnak. Csak semmi érzélgősség. Ez a természet rendje, a társadalom fennmaradásának rendje.” A szerencsétlen gyerek ennek alapján gondolja, hogy apja halálát okozó tette végül is jogos, és mindenki számára megkönnyebbülést okoz.

Az esztétikai hatás szempontjából nagyon érdekes, hogy mind az izlés megsértésétől való fokozott alkotói félelem, mind a túlzásból fakadó szélsőségek izlésbe ütköző ábrázolása következtében a megjelenítés veszít az erejéből, és ezáltal a megjelenített is szimplifikáltabbá válik.

Először meghökkent, amit Luis Buñuel *Utolsó leheletem* című önéletrajzában a *Róma nyílt városról* olvashatunk. Főként azért, mert Rossellini ez a filmje egy korszakot is jelképez számunkra. Ha Buñuelnek nincs is a film egészével kapcsolatban igaza, egy szempontból elgondol-

kodtató a kritikája: „Utáltam Rossellini *Róma nyílt városát*. Az az olcsó kontraszt, mely a szomszéd szobában megkínzott pap és a térdén egy nőcskével pezsgőző német tiszt között van, szerintem undorító.”²

A *Németország nulla esztendőben* című filmben a náciizmus és a homoszexualitás összekapcsolását valószínűleg azért érezzük izléstelennek, mert tudjuk, hogy a kettő nem függ össze, így ábrázolását is megtévesztőnek tartjuk.

A film legegységesebben megkomponált részét Edmund stációi alkotják. A felépítés drámai hatású anélkül, hogy Rossellini pszichológizálna. Ebben a részben csak a képek és a zene eszközével, minden szöveg nélkül jeleníti meg a rendező az eseményeket. Edmund a kórházból hazakerült apját szenvedéseitől akarja megszabadítani, a kórházból ellopott mérget ezért önti a teájába. A gyerek szenvtelenül hajja végre a tervét, tettének jogosságát elhiszi, nem kételkedik, tanárának szavai is segítettek elhatározásának végrehajtásában. Az apa halála nemigen ráz meg senkit, a lakók pragmatikusan csak a még használható ruhadarabjairól beszélnek. Edmund először fordul szembe a bátyjával, aki a rendőrségi razzia után tér haza, ekkor értesül apjuk haláláról. Karl-Heinz durván rátámad öccsére, gyerekként akarja kezelni, ő tiltakozik ez ellen, hiszen amíg ennivalót kellett szereznie, addig nem vették gyerekszámba. Elmegy otthonról, nekivág a világnak, szeretne valahonnan megerősítést és bizonyosságot kapni tettehez. Megpróbálja megkeresni az elhagyott pincében azokat a gyerekeket, akiket szerzőkörütyjain megismert. A romok közül egy férfi jön elő egy nővel, majd hiába talál rá a gyerekcsoportra, Christine, akivel talán beszélni tudna, nincs ott. Vizs megy a házba, ahol laknak, de nem megy fel a lakásba, leül a lépcsőre, majd mikor kialszik a világítás, vizs megy a kapuba. Reggel felkeresi a tanárát, akinek elmondja, hogy megölte az apját, megtörtént, amihez biztatást kapott tőle. A férfi ijedten tagad mindent, Edmund csalódottan kitépi magát a kezéből és elrohan. Felső gépállásból, távolról fényképezett képen látjuk, ahogy egyedül szalad végig az utcán.

Edmund életkora ellenére nem élhette a gyerekek életét, nem ismeri a játékot, a játékkal együttjáró érzést, most egyszerre elkezd játszani, mintha ennek az örömeivel ismerkedne. Megpróbál beállni a futballozó gyerekek közé, de otthagya őket, magára maradottan ténfereg. Hol távoli, hol félközeli képek mutatják alakját, amint kőborol a romok között.

Egy templomból felhangzó orgonahangra hirtelen megáll, majd bemegy. A sivár, kietlen táj diszharmoniajával ellentétben az orgona harmóniát áraszt, a világban régebben meglévő egységes rendezőelvre is emlékeztet. De ebben a helyzetben az orgonaszó csak fokozza szorongását és fájdalmát. A templomban sem talál félmére feloldást, nem kap bizonyosságot. Tovább folytatja útját az utcákon, ugrál a köveken, majd a kamera hosszú beállítással követi a romos tájon. Elér a lakásukkal szemközti házhoz. Elindul befelé, egy megrozsdásodott, pisztolyra emlékeztető szerszámot talál, játékosan homlokához emeli. A lépcsőkön felkapaszkodik a padlásra. A nap erősen tűz, az ablakok helyén napfényfoltok esnek be, Edmund játékosan szájával utánozza a pisztoly hangját, és a foltokra lő. Körben mindenütt a romos város látszik. Fentről észreveszi, amint a halottaskocsi megérkezik az apjáért. Lehozzák a koporsót, hallja, amint nővére és bátyja kérdezi, hogy nem látták-e Edmundot. Edmund elbújik, nem válaszol, lecsúszik egy vasgerendán, majd megáll egy ablaknyílásban és nézi a romokat. A jelenet alatt végig monoton, egyre jobban felerősödő dob szól. Félközeli kép mutatja a gyerek arcát, aki behunyja a szemét. Mintha megszedülne egy pillanatra, arcát a kezével is eltakarja és leveti magát a mélybe. A film befejező képén a halott Edmund mellett térdeplő nőt látunk, a háttérben a romok között villamos tűnik fel, miközben a kamera lassan felemelkedik.

A *Németország nulla esztendőben* befejezése nem hordoz feloldást. A *Róma nyílt városban* a tragikus élményt, a pap kivégzését megélt gyerekek együtt indulnak el az előttük feltűnő város felé, ami a jövőt is jelenti számukra. A *Németország nulla esztendőben* gyerekszereplője magányosan, egyedül, a semmivel néz szembe, ezért kétségbeesésében az öngyilkosságot választja.

Gyürey Vera

JEGYZETEK

1 In Filmkultúra 1975/1

2 Luis Buñuel *Utolsó leheletem* Európa 1989, 257. oldal

Németország nulla esztendőben (Germania, anno zero) 1947

fekete-fehér, német-olasz, 2000 m

r: Roberto Rossellini, f: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpet, o: Robert Juillard, z: Renzo Rossellini

sz: Edmund Moeschke (Edmund), Franz Kruger (apa), Barbara Hintz (Éva), Wenner Pittschau (Karl-Heinz), Erich Günhe (a tanár)

Rossellini a neorealizmusról

Mario Verdone: Vállalja a neorealizmus atyjának szerepét?

Roberto Rossellini: Azt másoknak kell megítélniük, hogy az úgynevezett neorealizmus valóban a Róma nyílt városával vált-e a legmeggrázóbb módon nyilvánvalóvá a világ számára. Én korábban tenném a születését. Mindenekelőtt azokra a regényes elemeket is tartalmazó háborús dokumentumfilmekre gondolok, melyek közül én is jegyzek egyet, *A fehér naszádot*. A valódi háborús filmek közül például a *Viharszárnyakonra*, melyben én is dolgoztam, vagy *A kereszt emberére*, amit magam rendeztem. Végül de nem utolsó sorban olyan filmekre, mint az *Avanti c'è posto (Elöl még van hely)* vagy a *Campo de Fiori*, amelyekben a neorealizmus sajátosságai – ha nevezhetjük így – a színészek, elsősorban Anna Magnani és Aldo Fabrizi ösztönös művészi tevékenysége révén bontakoztak ki. Mert senki sem tagadhatja, hogy elsőként ezek a színészek teremtették meg a neorealizmust. . . A dialektális filmekben ez a módszer még nem volt tudatos, csak később, a háború és az azt követő időszak súlyos emberi és társadalmi tragédiáinak, problémáinak ábrázolásában vált tudatossá. És a dialektális filmek mellett a kevésbé közvetlen, filmtörténeti elődökre is utalnom kell: Blasetti 1860 című filmjére a benne szereplő „típusok” miatt, vagy Camerini egyes filmjeire.

M.V: *A filmtörténeti előfutároktól eltekintve a háború utáni olasz filmek olyan fajta realizmust hirdettek meg, amilyen a háború előtt elképzelhetetlen volt. Meg tudná határozni ennek a realizmusnak a lényegét?*

R.R: Filmkészítő vagyok, nem esztéta, ezért nem hiszem, hogy pontosan meg tudnám határozni a realizmus lényegét. Csak azt mondhatom el, hogy én mit gondolok róla, de mások bizonyára jobban meg tudnák fogalmazni.

Az ember, az egyén iránti megnövekedett érdeklődés. A modern embernek az az igénye, hogy a dolgokat olyannak mutassa, amilyenek valójában. A statisztikai adatok, tudományos tények iránti tipikusan mai elvárásoknak is megfelelő, könyörtelenül konkrét szembenézés a valósággal. Őszinte törekvés arra, hogy a legmélyebb alázattal, de pontosan olyannak ábrázolja az embert, amilyen – ha nem is tesz alapvetően új felfedezéseket. A mélyebb összefüggések feltárásának szándéka. Végül a tisztánlátás, a kendőzetlen igazsággal való szembenézés vágya.

Ezért tettem kísérletet én is arra, hogy a dol-

gok lényegéig hatoljak, hogy a bennük rejlő valódi értékeket megtaláljam: nem könnyű, sőt meglehetősen nagyratörő vállalkozás ez, hisz a valódi értékek megtalálása egyet jelent a dolgok autentikus és egyetemes értelmének kutatásával.

M.V: *Önnek tehát világos elképzelései vannak a neorealizmusról, vagy egyszerűbben a realizmusról. Mit gondol, hasonlóan tisztában vannak ezzel mindazok, akik a realizmusról vitáznak vagy azt művelik?*

R.R: Az az érzésem, hogy a „realizmus” körül hosszú évek realista filmjei után is sok a bizonytalanság. Még ma is akadnak olyanok, akik a realizmusról azt gondolják, hogy valami külsődleges dolog, kilépés a valóságos világba, rongyokról és szenvedésekről folytatott elmélkedés. Számomra a realizmus az igazság művészi megjelenési formája. Ha az igazságot rekonstruáljuk, művészet születik. Ha viszont az igazságot elferdítjük, ha érezni lehet a hamisítást, soha nem jutunk el a valódi művészethez. Ezekkel az előfeltevésekkel természetesen nem hihetnek az úgynevezett „szórakoztató” filmekben, abban a típusban kiváltképp nem, amit bizonyos – európai és Európán kívüli – pénzemberek szorgalmaznak. Legfeljebb részleteikben elfogadható filmeknek tartom őket, amennyiben képesek a valóság néhány részletét megjeleníteni.

M.V: *Mi az átlagos „szórakoztató” filmekkel szembeállított realista filmek tárgya?*

R.R: A realista film tárgya a „világmindenség”, nem a sztori, nem a mese. Nincsenek benne előregyártott tézisek, mert a mondanivalónak magában a filmben kell megszületnie. Elutasítja a felszínességet és a látványosságot, a dolgok mélyére kíván hatolni. Vagyis nem ragad le a felszínen, hanem a lélek legapróbb rezdüléseit kutatja. Visszautasítja a mesterkéltiséget és a merev szabályokat, a mindannyiunkban benne rejlő mozgatórugókat keresi. Röviden, olyan film-típus amely kérdéseket vet fel, e kérdések miatt születik meg. Egy amerikai lap *Csoda* című filmemet támadva az alábbiakat írta: „Mivel a film szórakozás, nem kell kérdéseket felvetnie”. Szerintem viszont a realista filmnek éppen az a dolga, hogy gondolkodásra készítessen.

A háború után mi pontosan ezzel a feladattal kerültünk szembe; és senki nem akadt köztünk, aki úgynevezett „szórakoztató” filmeket akart volna csinálni. Célunk kizárólag az igazság felderítése, a valóság bemutatása volt. Az első neorealistának nevezett rendezők valóban bátor tet-

tet hajtottak végre, ezt senki nem tagadhatja. Aztán a „feltalálók” nyomában lassan megjelentek a népszerűsítők is, akiknek a szerepe talán még az előbbieknél is fontosabb, mert – olykor talán még egyértelműbben is – ténylegesen ők hintették el a neorealizmus magvait. Semmit nem kellett megváltoztatniuk, kitalálniuk, ezért talán pontosabban ki tudták fejezni magukat, közérthetőbbé tudták tenni a neorealizmust. Aztán pedig, ahogy történni szokott, megérkeztek a kiforgatók, a meghamisítók is. De akkor a neorealizmus nagyrészt már betöltötte a hivatását.

M.V.: *Úgy érzi, minden filmjében hű maradt a fent kifejtett realizmus-felfogáshoz?*

R.R.: Ha hű maradtam hozzá, akkor ösztönösen, a legkisebb erőfeszítés nélkül tettem. Nem hiszem, hogy az embernek minden áron, mindenben következetesnek kell maradnia. A minden áron következetesek közel állnak az elmebeteggekhez. Annyiban következetes maradtam, hogy mindig tiszteletben tartottam bizonyos, belőlem fakadó alapelveket, amelyekben szilárdan hittem. Mert első dokumentumfilmjeim, háborús játékfilmjeim, vagy a háború utáni és mai műveim egyaránt ugyanazt a határozott irányvonalat képviselik, mégha eltérő kutatások eredményeként is. . .

Vitathatatlan például, hogy *A fehér naszádot* és *A kereszt emberét* ugyanaz a szellemiség hatja át, mint a *Paisàt*, a *Ferenc, Isten lantosát*, vagy a *Szerelem Csoda* című epizódját és a *Stromboli* befejezését.

M.V.: *A Ferenc, Isten lantosát realista filmnek tartja?*

R.R.: Kétségkívül annak, hisz még akkor sem szakadtam el soha a valóságtól, amikor azt próbáltam bemutatni, milyen ember lehetett Ferenc; akár a szigorúan történelmi forrásokból merítő epizódokra gondolunk, akár azokra az alkotóelemekre, amelyek az események vizuális megjelenítését segítették elő. Ide tartoznak például a jelmezek, melyek szintén a „valóság” részét alkotják. Annyira valóságosak, hogy nem is látszanak jelmeznek. A filmben Ferenc valóságának megfelelő, mégis új arcára szerettem volna felhívni a figyelmet. Egy emberileg és művésziileg egyaránt hiteles Ferencet akartam bemutatni.

M.V.: *Vannak filmjeiben állandóan visszatérő elemek?*

R.R.: Nem dolgozom merev szabályok és pre-konceptciók szerint. De ha filmjeimre visszagondolok, kétségkívül több állandóan visszatérő elemet is felfedezek bennük, melyeket azonban nem programszerűen ismételtam, hanem magá-



Roberto Rossellini

tól értetődően. Hogy melyek ezek az elemek? Mindenekelőtt a *korálitás*. A realista film már eleve korális. *A fehér naszád* tengerészeinek ugyanaz a szerepük, mint *A kereszt emberé* menekültjeinek, a *Paisà* partizánjainak vagy a *Ferenc* szerzeteseinek. . .

Aztán az elemzés és a megfigyelés *dokumentarista* módszerei: már első rövidfilmjeimben erre törekedtem (*Fantasia sottomarina*, *Il ruscello di Ripasottile*, *Prelude à l'après midi d'un faune*), s folytattam a *Paisà*, a *Németország nulla esztendőben* vagy a *Stromboli* című filmekben is.

Aztán a *képzelet* meghatározó jelenléte még a legaprólékosabb tényrögzítés, dokumentálás közben is, hiszen az embernek csak az egyik fele igényli a konkrétságot, a másik a képzelet birodalmába vágyik. Az egyik törekvésnek nem kell kioltania a másikat. És a fantasztkikum valóban jelen van a *Csodában*, *A gonoszpusztító masinában*, de a *Paisà*ban és a *Ferencben* is, mondjuk a film eleji esővel, Szent Klárával a kápolna előtt, a katonáktól gyötört Ginepróval. A film végének is, amit hóban akartam felvenni, csak nem sikerült, a képzelet világába kellett volna elvezetnie.

Végül a *hit*: és itt nemcsak a *Stromboli* főhős-



Anna Magnani és Roberto Rossellini, 1946

nőjének a mindenható Istenhez intézett fohászára gondolok, hanem azokra a témákra is, amelyeket már tíz évvel korábban feldolgoztam.

M.V.: *A koralitást, amit filmjei egyik legfőbb sajátosságának tart, mindig megőrizte?*

R.R.: Kétségtelen, hogy a koralitást elsősorban pályám elején tekintetem alapvetően fontosnak. A háború készítetett rá: a háború már önmagában is korális. Rendezői látásmódom természetesen fejlődésének következménye, hogy a koralitástól eljutottam az egyén felfedezéséhez, a főhős elmélyültebb elemzéséhez, ahogy például a *Németország nulla esztendőben* gyerekhőse, vagy a *Stromboli* menekültje esetében tettem.

M.V.: *Elismeri-e, hogy gyakran feltűnő minőségi különbség van egy-egy különösen szépen kidolgozott jelenet sor – ilyen például a Németország nulla esztendőben végén a kisfiú magányos kóborlása –, és más, érthetetlenül elnagyolt, vagy legalábbis sokkal kevésbé kidolgozott részek között?*

R.R.: Pontosan így van. Tulajdonképpen minden film egyetlen jelenet, vagy mondjuk a befejezése miatt ígát, ez az, amit tökéletesen látok

magam előtt. Minden filmben vannak krónika jellegű részek – ilyen például a *Németország nulla esztendőben* első fele – és van a *lényeges* epizód. Minden erőmet arra összpontosítottam, hogy valahogy eljussak hozzá. A többi, a krónikaszerű epizódok bizonytalanná tesznek, elidegenítenek, eltávolítanak a filmtől.

Tisztában vagyok azzal, hogy ez tökéletlenségemet bizonyítja, de be kell vallanom, hogy a nem elsődleges fontosságú részek untatnak, fárasztanak, úgy is mondhatnám, impotenssé tesznek. Kizárólag a döntő fontosságú epizódnál vagyok magabiztos. És őszintén meg kell mondanom, hogy a *Németország nulla esztendőben* pontosan azért a jelenetsorért született, amelyben a kisfiú magányosan kószál a romos városban. Az előző jelenetek egyáltalán nem érdekeltek. A *Csodát* a dobozos jelenet miatt csináltam meg. A *Paisà* utolsó epizódjából a Pó vízén lassan úszó holttesteket láttam magam előtt, rajtuk a felirat: „Partizán”. A folyó hónapokig sorolta ezeket a hullákat, még a film készítésekor is lehetett találkozni velük.

M.V.: *Elképzelései a forgatókönyv írása vagy forgatás közben kristályosodnak ki? Mi a véleménye a megváltoztathatatlan, megfellebbezhetetlen forgatókönyvekről?*

R.R.: Az ilyen forgatókönyvnek csak a szórakoztató filmek esetében van létjogosultsága. Az Olaszországban kialakult realista filmtípusnak, amely kérdéseket tesz fel és az igazságot keresi, nem felel meg ez a módszer. Ezeknél a filmeknél az ihlet játssza a főszerepet. Tehát nem a forgatókönyv, hanem a film a döntő fontosságú. Az író leír egy mondatot, egy oldalt, aztán kihúzza, eltépi. A festő felken egy vöröset, aztán átfesti zöldre. Miért éppen én ne húzhatnék ki valamit, miért ne írhatnám át, helyettesíthetném mással? Ezért nem fogadom el a módosíthatatlan forgatókönyvet. Ha elfogadnám, író lennék, nem filmrendező. De nem vagyok író. Filmeket csinálok.

Filmjeim témájáról előzőleg hosszas tanulmányokat folytatok, sokat gondolkodom rajta. Aztán megírjuk a forgatókönyvet, mert azért abszurdum lenne mindent a helyszínen kitalálni. De az epizódok, a dialógus, a díszlet egyik napról a másikra alakul ki. A film előre elképzelt menetét az ihlet módosítja. Míg lassan eljutunk ahhoz, amit már a filmszalagra is rögzítünk. Az előkészületek befejeződtek. Mindent eldöntöttünk, megfontoltunk. És akkor elkezdődik az, amit én – engedtessek meg elmondanom – a filmcsinálás legkellemetlenebb, legátközottabb részének tartok.

M.V.: *Hogyan ítéli meg a munkatársak szerepét a filmjeiben?*

R.R.: A munkatársak eszközként szolgálnak a cél eléréséhez. Úgy állnak a rendező rendelkezésére, mint egy könyvtár. Neki kell eldöntenie, mire van szüksége, mire nincs. A választás is az önkifejezés része. Ha tökéletesen ismeri a munkatársait, ha tudja, mit várhat tőlük, az olyan, mintha rajtuk keresztül is önmagát valósítaná meg.

Abban a szerencsében van részem, hogy első dokumentumfilmjeimtől kezdve olyan zeneszerzővel dolgozom, akivel kivételesen jó a kapcsolatom: a fivéremmel. Vele vitattam meg első filmterveimet, az ő segítségével próbáltam meg a legfunkcionálisabb módon ötvözni a képet és a zenét.

A színészek között is kiváló munkatársakat találtam: Marcello Paglierót, Anna Magnanit, Aldo Fabrizit és Ingrid Bergmant, de igazi tengerészeket, partizánokat, szerzeteseket és halászokat is. Nekik, a színészeknek és a „kórusnak” köszönhetem filmjeim sikerének oroszlánrészét. És ha már Fabrizit említettem, a *Ferenc, Isten lantosában* alakított, sokat vitatott groteszk figurával kapcsolatban hangsúlyoznom kell, hogy én akartam ilyennek, minden felelőség engem terhel érte...

M.V.: *Mit tart leglényegesebbnek a filmes narrációban?*

R.R.: Szerintem a *várakozás* a legfontosabb: minden feloldást várakozás előz meg. A várakozás éltet, a várakozás hozza felszínre az igazságot, a várakozás az, ami – megfelelő előkészítés után – felszabadít. Gondoljon például a halászat epizódjára a *Stromboliban*. Ez az epizód is várakozásból születik. A nézőben egyre nagyobb kíváncsiság ébred az iránt, ami történni fog. Aztán bekövetkezik a tonhalak kifogása.

Életünk minden eseményének a várakozás kölcsönöz erőt: így van ez a filmben is.

M.V.: *Kérem, beszéljen arról, hogyan kezdődött filmes pályája?*

R.R.: Véletlenül. Rendkívül nagy hatást gyakoroltak rám Vidor filmjei, talán az egyedüli „klasszikus” alkotások, amelyeket akkoriban láthattunk. Gyakran jártam moziba, mert apám moztulajdonos volt, övé volt a Corso filmszínház. Első újjgyakorlataim rövid dokumentumfilmek voltak. A fivéremmel együtt csináltuk őket. A *Prelude à l'après midi d'un faune* nem vizuális balett, ahogy a címe alapján hinnénk. Dokumentumfilm a természetről, hasonlóan a *Ruscello di Ripasottile*hez vagy a *Fantasia sottomariná*hoz. Elbűvölt a víz, a benne síkló vízikigyó, a

szítakötők tánca. Mindig vonzódtam az élet apró dolgaihoz, amilyenek például *A fehér naszádban* a kiskutyák, vagy a matróz kezéből aláhulló virág.

M.V.: *Vannak-e filmjeinek önéletrajzi vonatkozásai?*

R.R.: Bizonyára nem véletlen, hogy felteszi nekem ezt a kérdést. Filmjeimben valóban sok önéletrajzi elem található. Dokumentumfilmjeimbe ifjúkori képzelődéseimet építettem bele, az élet felfedezését, a döngicsélő darazsakat, a víztükör alatt úszkáló halakat. Aztán a háborús és a német megszállás emlékeit: epizódokat, amelyeket emlékezetünkbe idézünk, amelyeket életre akarunk kelteni. A *Róma nyílt várost* a „rettegés” ihlette: mindannyiunk, de elsősorban a saját rettegésem. Nekem is bújálnom kellett, én is menekültem, nekem is voltak bebörtönzött vagy meggyilkolt barátaim. Valódi rettegés volt: harmincnégy kilóval nyomtam kevesebbet, talán az éhezés, talán a félelem miatt, amit a *Róma nyílt városban* bemutattam.

Aztán a *Paisà*. Valaki azt mondta, hogy az utolsó epizód a legmegrázóbb: a Pó-deltáé, a vízé, a nádasé. És csodálkoztak azon, hogy mennyire mélyen megértettem Olaszországnak azt a részét. De hisz gyermekkoromban sok-sok évet töltöttem azon a vidéken. Anyám odavolt, később is visszajártam vadászni és horgászni.

A *Csodában* és *Az emberi hangban* Magnani tartozott a világomhoz. A *Stromboliban* az egyszerű halász, Antonio életébe belép egy idegen aszszony... De a *Stromboli* nőalakjának érzései, akit az élet kegyetlenné tett, aki azonban végül visszanyeri álmait, miért ne lehetnének önéletrajzi ihletésűek? A vágy a megváltozásra, arra, hogy mindenkit a szívére öleljen anélkül, hogy a valóságtól eltávolodnék, a belső szabadság megtalálása az Istenhez intézett fohászban a film utolsó jelenetében... Ez az igény, úgy is mondhatjuk, öntudatlanul születik meg benne. Ám valódi súlyára csak akkor döbben rá, amikor magára marad a természettel, ahol csak az Isten van jelen.

A *gonoszpusztító masinában* az Amalfi környéki tengerparton tett köszalásaim kedvelt helyszínei jelennek meg, azok a helyek, ahol az emberek jól érzik magukat és szeretik egymást, ahol a szegény nyomorultak élnek, akik váltig bizonygatják, hogy látták az ördögöt, ahol valaki egy napon azt mondta nekem: „Igen, találkoztam az emberevő farkassal, tegnap este, elütöttem a biciklimmel”. Bolondos, naptól részeg népség ez. De tudnak élni, és olyan erő van a birtokukban, amivel kevesen rendelkezünk: a képzelet ereje.



Szerelem, Az emberi hang című epizódban, 1948, Anna Magnani

Ezzel a filmmel, amely a *Szerellemmel* együtt útkeresést és válságot is jelez, még egy célom volt: közeledni akartam a *commedia dell'arte*-hoz.

A *Ferenc, Isten lantosa* és az *Európa '51* ugyancsak tartalmazznak önéletrajzi elemeket: saját magamban és felebarátaimban egyaránt felfedezett érzéseket jeleznek. A valamennyiünkben megtalálható költői hajlamot és annak ellentétét. Mert az ember egyidejűleg két irányba törekszik: a konkrétság és a képzelet felé. Ma az utóbbi brutális elfojtásának vagyunk tanúi. A világ mindinkább két csoportra osztható: az egyikbe azok tartoznak, akik meg akarják ölni a képzeletet, a másikba azok, akik meg akarják menteni; az elsők élni akarnak, a többiek meg akarnak halni. Ezt a problémát vetem fel az *Európa '51*-ben. A második törekvéssel, a képzelet háttérbe szorításával lassan kiölünk magunkból minden emberi érzést, robottá tesszük az embert. Ez ellen a végtelenül emberellenes kísérlet ellen tiltakozom nyíltan és erőteljesen az *Európa '51*-ben. Magam és gyermekeim érdekében őszintén el akartam mondani a véleményemet.

Az ember mindkét énjének meglátására való képesség, a jószándék az ember megítélésében, szerintem a latin népek, így az olaszok nagyszerű sajátossága. Egy meghatározott kultúra eredményeként a mi ősi szokásunk az ember sokoldalú megítélése. Nagyon fontosnak tartom, hogy ebbe a kultúrába születtem. Meggyőződésem, hogy a háború pusztításait, és más, nem kevésbé szörnyű viszontagságot éppen ennek a félreérthetetlenül katolikus életfelfogásnak köszönhetően voltunk képesek túlélni. A kereszténység nem jönak és tökéletesnek fest le mindent: elismeri a hibákat és a bűnöket is, ugyanakkor a megváltás lehetőségéről is meg van győződve. Az ezzel ellentétes szemlélet állítja azt,

hogy az ember nem bukhat el, mindenkor következetesnek és tökéletesnek kell lennie. Szerintem ez egyszerűen félelmetes és értelmetlen. A bűn létezésének elfogadását és a jóakaratot tartom az egyetlen lehetőségnek, mely közelebb vihet az igazsághoz.

M.V.: *Milyen tervei vannak?*

R.R.: Sok tervem van, de leginkább a *Szókratész* foglalkoztat. Szókratész rendkívül modern személyiség, Xantippe pedig a sátánt jelképezi. A film cselekménye három nagy részre tagolódna: expozíció, per, halál. A színhely: Athén, a hosszú út mentén felépült város. Az élet egyszerű, kezdetleges. A házak azokhoz az etruszk sírokhoz hasonlítanak, amelyeket Cerveteriben láttam. Menyétek futkároznak bennük, a falakon edények lógnak, az ember együtt él a kecskékkel. A lábbelikre viselőjük szülővárosának neve van vésve, nyomuk megmarad a porban. A ruhák olyan egyszerűek, időn kívüliek, mint a *Ferencben*, vagyis végeredményben nem is jellemeznek. A cselekménynek, szintén a *Ferenc, Isten lantosához* hasonlóan, hünek kell lennie a valósághoz. Szókratésznek ugyanazokkal az éretnyekkel kell rendelkeznie, mint Ferencnek, de míg az utóbbi a vágyak és az álmok segítségével éri el őket, Szókratész logikával. Ferencet az ösztön, Szókratészt az ész mozgatja.

Latin és keresztény civilizációinkban nem fogadjuk el adottnak az igazságot. Tele vagyunk iróniával, kétséggel. Állandóan az igazságot keressük. Nem materialista módon, szemből vizsgáljuk a dolgokat, hanem perspektivikusan, a távlatokban. Így látott Ferenc, így látott Szókratész.

Bianco e nero, 1952. február

(Fordította: Pintér Judit)

Roberto Rossellini: A filmművészet válsága

Időről időre felbukkan valaki, aki az örök témáról, az olasz film válságáról faggat. Van válság vagy nincs válság? Pontosan miben nyilvánul meg? És mi az oka? A kérdést rendszerint pusztán kíváncsiság diktálja, én pedig, ha tehetem, kibújok a válaszáadás alól, mert szerintem a kérdés rosszul van feltéve, bármit válaszolnék rá, előbb-utóbb ugyanis belezavarodnék. Most mégis

meg kell írnom a választ. Pedig írni különösképpen utálok, főleg filmről, filmmel kapcsolatos dolgokról.

A film világot mindig olyan zsidvasármak tartottam, ahol mindenkinek jut hely. Hatalmas terített asztalnak, amihez mindenki hozzá akar férni. Azok, akiknek mégsem sikerül, mert akkora a tolongás körülötte, sóvár szemmel bá-



Roberto Rossellini és Ingrid Bergman a Stromboli forgatásán, 1949.

mulják és szónokolnak róla. És valóban ijesztő hangzavar támad. A válsággal kapcsolatban valóban a legmegalapozatlanabb optimizmustól a legsötétebb jóslatokig minden vélemény helyet kaphat.

Nézzük például a legutóbbi velencei filmfesztivált. Az olasz asztal soha, még a legszűkebb esztendőkből sem volt olyan szegényes, mint most. Ez válságot jelez? Bizony, mégpedig súlyosat!

Rendkívül érdekes utat tett meg filmművészetünk a háborút követő években. Könnyekkel öntözött út volt ez, akadályverseny. Bizonyára sokan vannak köztünk, akik túlságosan is jól emlékeznek arra, milyen volt az olasz filmgyártás közvetlenül Róma felszabadulása után. Romhalmaz, de talán még az sem. Iparnak nyoma sem volt. Az újjgazdagoknak, akik a feketepiacon szedték meg magukat, eszük ágában sem volt olyan kockázatos vállalkozásba fektetni a

pénzüket, mint a film. Ám mindössze két év elteltével olyan filmek születtek Olaszországban, amelyek soha nem látott nemzetközi megbecsülést vívtak ki számunkra. Az olasz közönségnek el kellett volna gondolkodnia ennek az újjászületésnek az okairól. De mindenekelőtt az iparosoknak és a tőkéseknek kellett volna magukba szállniuk (és kellene még ma is), akik filmművészetünk szerencsés fordulatát látva hatalmas tőkét dobtak be. De hogyan? Teljesen átgondolatlanul. Jobban mondva ha nem is átgondolatlanul, de kizárólag pillanatnyi érdekeiket szem előtt tartva, értelmellen és szükségtelen ravaszságokhoz folyamodva. A filmet egyszerűen besorolták a többi termék közé.

A művészetben mindig végbemegy az alábbi folyamat: valaki megteremt egy modellt, és azonnal felsorakoznak mögötte azok, akik átveszik a már kidolgozott szabályrendszert. A háború után az olasz tőke túlnyomó részét ilyen másodvonalbeli termékekbe, utáztatokba fektették. Rövid távon természetesen a tőkének volt igaza. Rólunk teljesen megfélelmedezett, és dicsősége csúcsára jutott. Ma már nyilvánvaló, hogy ez a dicsőség tisztavirág életű volt. Abban az időben, amikor a filmcsinálás komoly munka volt, egy úr azt vetette a szememre, hogy a film Attilája vagyok, mert a többi rendező csak felperzselt mezőket talál a nyomomban. Egyáltalán nem volt igaza. Sajnos sok film készült. A másodkézből származó szabályok azonban viszonylag rövid ideig érték el a kívánt hatást. A repertoár néhány év alatt kimerült, a tőke elvesztette tájékozódási képességét, elbizonytalanodott, ismét felni kezdett. Megpróbált más filmtípusba kapaszkodni. Talán színvonalas műveket is létrehozhattak volna, ha nem kizárólag egyetlen dolog izgatta volna őket: a magas bevétel. Nem vitatom az ilyen produkciók létjogosultságát, de hatásuk – ahogy a tapasztalatok szinte kivétel nélkül bizonyítják – meglehetősen rövid ideig tart. Az eredmény pedig a napjainkban kulmináló végletes pesszimizmus. Ismétlem: senki sem akarja vitatni az ilyen típusú filmgyártás korlátozott hasznát. A közönségnek szüksége van rá. Mondok egy példát: a filmvígjátékok elvileg valóban hozzásegíthetnek bizonyos erkölcsi megtisztuláshoz. A filmipar azonban nem áltathatja magát azzal, hogy ez a filmművészet. Már csak gazdasági okok miatt sem. Mert a csodarecept alapján készült, sikert és (a hazai piacon) tengernyi bevételt garantáló filmeket egyre szűkebb körben lehet forgalmazni. Állításomat statisztikai adatokkal is alá tudom támasztani. Meg aztán minden nap találkozom

olyan producerrel, aki mint az eszelős, a biztos recept után kutatva rohángál.

Egy olyan időszakban, amilyenben ma élünk, adhatok egy jó tanácsot az elbizonytalanodott producereknek? Tanácsomat nem érdek diktálja. Kérem, győződjenek meg arról, hogy a minőségi termék *mindig* jó befektetés, a legjobb reklám bármely filmipari termék piacra dobásához. Nem érdemes óriási pénzeket ölni hazai és nemzetközi reklámhadjáratokba. Ha minden évben születik legalább egy-két abszolút magas színvonalú mű, a filmipar akár több száz átlagos termékét képes lesz maga után húzni. Gondoljanak iparosaink és producereink az Egyesült Államokban működő Art Kino-hálózatra. Ezeket a „speciális” mozikat a legműveltebb nézők látogatják, akik a filmért mint kultúráközvetítő eszközért rajongnak. Az Art Kinók közönsége egyre népesebb, mert az itt eltöltött órák felfrissülést hoznak, szellemi táplálékot nyújtanak. Ez azt bizonyítja, hogy az emberek a művészfilmeket *is* szeretik! A legjobb olasz filmek is ezeknek a moziknak a közönségét hódították meg, mielőtt a szélesebb forgalmazásba kerültek. És itt a kritika is tele van elvárásokkal.

A minőségi termékeknek is szükségük van ipari háttérre, nem támaszkodhatnak kizárólag könyörületre és szükségmegoldásokra. A filmiparnak akár áldozatok árán is fel kell fognia végre, hogy ha le akarja győzni a szórakoztató ipar anarchiáját, állandóan tanulmányozni, kutatni kell a területet. Lehet a könnyű sikert hajszolni, de csak rövid ideig. Mert gondolni kell a jövőre is. A közönség időközben leszokik az értékről, eltávolodik a filmművészettől, és nem lesz könnyű visszatéríteni a jó útra. A nézőket nem lehet dekrétumokkal, hiábavaló reklámokkal, de a kritika tüzsurásaival sem nevelni. Mert ugyan milyen ereje lehet az olyan lagymatag, utat tévesztett kritikának, amelyet nálunk, Olaszországban művelnek? A közönséget a film iránti igényei és elvárásai erősítésével meg kell teremteni! Ha valaha eljutnánk idáig, akkor a pénzemberek is rájönnek arra, hogy valóban agyafúrtan fektetik be a tőkéjüket.

Mindig lesznek receptek, amelyek alapján a színes vizuális élvezetet nyújtó, felszínes és hazug ötletekkel telezsúfolt szórakoztató filmek készülnek; mi is nézünk ilyen filmeket. De legalább néha próbáljunk meg humánus lényként is viselkedni! Vagyunk egy páran, akiknek ez a leghőbb vágya. És akkor soha nem lesz baj!

L'anno, 1952/2.

(Fordította: Pintér Judit)

Neorealizmus és giccs

Kedves Brunello!

Nagyszerű! Ideje, hogy könyv szülessen a neorealizmusról, és te talán mindenkinél alkalmasabb vagy erre a feladatra.

Röviden leírom hát néhány gondolatomat könyved tárgyról.

A neorealizmus mindenekelőtt a „konstatálás” művészete (az objektív valóság szeretetteljes, előítéletektől és előre gyártott sémáktól mentes megközelítése). Közvetlen kapcsolatot teremt az emberrel. A neorealizmus legfőbb értéke az ember morális, spirituális és materiális szükségleteinek hirdetése. A neorealizmus a lelkiismeret ébrentartásának, a problémák tudatosításának eszköze. Kiváltképp ma, egy olyan világban van óriási jelentősége, amely kapkodva keresi a megoldásokat, amelyben bármi megtörténhet.

A népi kultúra, melynek egykor pontosan meghatározott szerepet kellett betöltenie a társadalomban, nyomasztó problémái megoldásához kellett hozzásegítenie az embereket, napjainkban kizárólag ipari ténnyé vált. A kulturális célokról elfeledkeztek, és az az abszurd helyzet alakult ki, hogy a nyugati kultúra valójában kettészakadt: egyfelől hagyományos kultúrára, nevezük „magas kultúrának”, másfelől népi kultúrára, ami egyszerű ipari terméket jelent. Ezt a népi kultúrát, mely megteremtette és szolgálatába állította az új kifejezési eszközöket, a rádiót, a képregényt, a bűnügyi-, kaland-és tudományos-fantasztikus irodalmat, a televíziót és a filmet, talán helyesebb „tömegkultúrának” nevezni, mivel legfőbb sajátosságai megegyeznek a tömegfogyasztásra szánt termékek, például a rágógumi sajátosságaival, és mivel ahelyett, hogy kielégítené, kizsákmányolja a tömegek kulturális igényeit. A „giccset” (német szó, mely pontosan „tömegkultúrát” jelent) üzletemberek szolgálatába szegődött iparosok termelik, közönsége passzív fogyasztókból áll, akik – mivel nap mint nap gicccsel találkoznak – egyre nehezebben élveznek másfajta ízeket.

Emlékszel az első üveg coca-colára? Ízlett? Ugye nem! Ma pedig a legtermészetesebbnek tartjuk, hogy coca-colát rendeljünk.

A giccs előre megcsócsált művészet, és mert könnyen emészthető, a legkisebb erőfeszítéstől is megkíméli a nézőt. A fogyasztás közvetlensége a termelés (sztdandardizálásból adódó) egyszerűségével is kiegészül, ez magyarázza gyors felvirágzását.

A háború végén a giccstermelők egy időre megtorpantak.

A romokról elméldkedtünk, melyek alól porral borítva előbújtunk. Szívünkben mélységes és őszinte igény ébredt egymás megismerésére, azonosítására. A neorealizmus morális állásfoglalásunkból született, ez készítetett arra minket, hogy megértsük az alighogy túlélt abszurd tragédiát.

Végtelen szeretettel és együttérzéssel közeledtünk az emberhez, a találkozásból mindent átható érzelmek születtek, ezért nem akarunk soha többé eltávolodni ettől az állásfoglalástól, legalábbis a lényegétől. Még ma sem, amikor (a giccsteremtők újjászerveződése következtében) a neorealizmust nagy erővel ostromolják, megpróbálják teljesen elszigetelni.

Szerencsére a túladagolt giccs hányingert okoz. A válság jelei nyilvánvalóak.

Bizton remélem, hogy a válság kiteljesedésevel párhuzamosan a neorealizmus újra visszanyeri életerejét. Hitünk az emberben végtelen, ez ad erőt ahhoz, hogy továbbra is a saját utunkat járjuk.

Lehet, hogy a gicccsel mérgezett, kábított emberek egy ideig még nem értenek majd meg minket, de amikor undoruk állandóvá válik, ismét vissza fognak találni hozzánk. És ránk mindig számíthatnak.

Ölel: Roberto Rossellini

Róma, 1955. december 19.

(Előszó Brunello Rondi *Il neorealismo italiano* című könyvéhez, Parma, Guanda, 1956)

(Fordította: Pintér Judit)

„...örök nevet adok nekik, amely soha el nem vész.”*

Claude Lanzmann: Shoah '1

„Hullák gyártásának semmi köze nincs az ellenségeskedéshez, politikai kategóriákkal nem ragadható meg. Auschwitzban a realitás biztos talaja szakadékká változott, amelybe mindenki belezuhan, hiába próbál állva maradni.”

Hannah Arendt

Ahányszor kimondták a fenti igazságot, ahányszor próbálták kétségbevonni. A tények biztosra vélt talajáról támadták Hochhutot *A helytartó* 1963-as bemutatója után. XII. Pius védelmezői, akárcsak Eichmann hivatott és hivatlan védői mindig arra hivatkoztak, hogy az adott körülmények között, a tények meghamisíthatatlan kényszere, vaslogikája érvényesült, és az emberek, akár jó- akár rosszakarat vezette őket, nem vonhatták ki magukat e szükségszerűség uralma alól. A nyolcvanas évek közepén, a második világháború befejezésének negyvenedik évfordulóján, a Német Szövetségi Köztársaság történe-szeinek egy része be akarta temetni azt a bizonyos szakadékot: kísérletet tett arra, hogy Auschwitzot besorolja a feldolgozható múlt eseményei közé. Reagan elnök 1985 májusi látogatása során ugyanazon a napon, amikor felkereste a bergen-belseni koncentrációs tábor helyét, ellátogatott a bitburgi katonai temetőbe, és SS-katonák sírja előtt tisztelgett. Kohl kancellár más alkalommal, egy nyilatkozatában „történelmi éleslátással” vont párhuzamot Gorbacsov és Göbbels között. Ugyanebben az időben, 1985-ben fejezte be Claude Lanzmann kilenc és fél óráos filmjét. Ez a mű ismét elgondolkodtat az ötven évvel ezelőtt megkezdődött események mibenlétéről és a múlt feldolgozásának más útját választja.

Lanzmann 1925-ben született, részt vett a

francia ellenállásban, családjának egyetlen tagját sem deportálták. Sartre és Beauvoir baráti köréhez tartozott, újságíró, aki a hetvenes évek elején készítette *Miért Izrael?* című filmjét. A *Shoah* kilenc év alatt készült el. A legjelentősebb nyugati tévétársaságok több részben sugározták, több országban moziban is vetítették. Magyarországon eddig egy ízben került nyilvános bemutatásra, a magyarországi Francia Intézet segítségével, 1988 június 25-én a Budapest Kongresszusi Központban, ahol néhány százán látták.

Helyszínek és módszer

A film helyszíneinek elrendezése koncentrikus körök képét mutatja. A legbensőbb körben helyezkednek el a volt megsemmisítő táborok: a lengyelországi Chelmno, ahol 1941 december és 1945 január között, két nagyobb periódusban 400 000 zsidót öltek meg elgázosítás céljára készült zárt teherautókban, a mai lengyel-szovjet határ mentén található Sobibor, Treblinka. Fontos helyszínen az auschwitz-i tábor is, de mai képét a film nem mutatja. A legbensőbb helyszínek elhagyatottak: réteket, fás ligeteket láthatunk, amelyeket sokszor a náciak telepítettek, nyomait eltüntető. A kamera csak a szükségképpen céltalan vegetációt és a helyszíneken emlékezők alakját, arcát mutathatja. A második körben a táborok mai környezetét örökítették meg. Lengyel falvakat, kisvárosokat látunk, amelyek

* Ésaías 56,5

ellentétben a legbensőbb kör helyszíneivel, nem állnak téren és időn kívül, jelenük a múlt. A házak és az utcák nagyjából olyanok mint ötvenhatvan évvel ezelőtt. A zömében paraszti eredetű lakosság életkörülményei, gondolatvilága megrekedt az ipari civilizáció kialakulásának valamely korai szakaszában. A harmadik és egyben legkülső kör mai környezetet mutat be: New-York, Jeruzsálem, Korfu, Nyugat-Berlin, svájci, német városok jelennek meg néhány pillanatra. A nyolcvanas évek nagyvárosi élete, a turistákkal zsúfolt, urbanizálódott mediterrán világ csak jelzésszerűen van jelen, kontrasztot alkotva az előtérben beszélők múltidézésével. Egyetlen esetben nem érvényesül a koncentrikus felosztás fentebb leírt módja: a film legvégén, az 1943-as varsói gettófelkelés megidézésekor. Itt nem áll rendelkezésre eredeti helyszín: a lerombolt gettó helyén épült mai városrész utca képeit, tömegközlekedését mutatják hosszú képsorok, miközben az Izraelben élő egykori ellenállók beszéde képezi a kontrasztot.

A rendező egyáltalán nem használt filmjében archív felvételeket. Ezzel kettős célt akart elérni. Egyrészt nem akart hagyományos dokumentumfilmet készíteni, másrészt az eredeti helyszíneken folytatott beszélgetések, interjúk önmagukban is képesek a múltat nemcsak felidézni, hanem jelenvalóvá tenni. Lanzmann erről a következőket mondja: „Ahhoz, hogy elmeséljék, mit láttak, mi történt velük, a legmagasabb árat kell megfizetniük: -revivre-, az *újboldi megélést*. Nem visszaemlékezni, hanem még egyszer átélni. Ez az igazság ára. Ezt az igazságot akartam kideríteni és továbbadni.” Simone de Beauvoir szerint a jelennek és a múltnak ez a szétválaszthatatlan egybeesése okozza a film mágikus hatását. A rendező tehát nem emlékezni és emlékeztetni akar, hanem alászállni a múlt és a személység olyan mélyrétegeibe, melyeket maguk a megszólaltatottak is rég eltemetettnek vélték. Természetesen nem könnyű feladat a beszélőket ilyen sokkoló terápiának alávetni. A kérdezőnek éppen az a feladata, hogy minden egyes alanynál megtalálja és megérintse azt a pontot, amelyre az reagál, a képek tanúsága szerint még önmaga számára is megdöbbentő módon. A rekonstrukció érdekében Lanzmann a legelemibb gesztusokat, mozdulatokat, indulatokat idézteti fel beszélgetőpartnereivel, amelyek egykor a mindennapi emberi érintkezés szövetét alkották. Az előhívás sikere nagyrészt a megfelelő szituáció megteremtésén múlik. A filmben megszólal Abraham Bomba, volt treblinkai fogoly, akinek egy fodrász-munkakom-

mandó tagjaként az volt a feladata, hogy a gázkamrák előtérében a megsemmisítésre kijelölt nők haját levágja. Számára Lanzmann egy fodrászüzletet bérelt ki a beszélgetés színhelyéül. Az üzletben folyamatosan folyik a munka, vendégek jönnek-mennek, miközben a stáb forgat. A rendező az újboldi átélést azzal az utasítással éri el, hogy felszólítja Bombát: tegyen mindent úgy, ahogy akkor. Ismétlje meg a mozdulatokat. A legapróbb, egyben legjellegzetesebb körülményekre kérdez rá: a mozdulatok ütemére, a fodrászkellékek milyenségére.

„... Noha kezdetben, a jelenet első tíz percében már mindent elmesélt egyszer, semleges, absztrakt, nem szemléletes módon, hirtelen az egész dolgot újra megélte és megtestesítette: a film megtestesítés, reinkarnáció. Az egyén önmagát testesíti meg, nem történelmi leleplezésről van szó... ott hirtelen megtestesült a történet, amikor sírni kezdett és két percig képtelen volt beszélni...”²

Az újboldi megélés jellegét természetesen a nyilatkozók holocaustban játszott szerepe határozza meg. Eszerint három csoport különíthető el: a szemlélők, a végrehajtók és az áldozatok.

Szemlélők

Az Endlösung szemtanúi a megsemmisítő táborok közvetlen közelében élő és dolgozó parasztok, akik készségesen, szinte egymás szavába vágva válaszoltak a feltett kérdésekre. Viselkedésükben nyoma sincs a döbbenetnek. „Mindenképp hozzá lehet szokni” – mondja egyikük. Ezek a kockák egy döbbenetes mozdulatot örökítenek meg, amellyel a parasztok tájékoztatni akarták a vagonok utasait az úticélról: ez a torokátvágást imitáló gesztus, a halálé. Amiről ma azt állítják, hogy jószándékú figyelmeztetés volt, akkor a túlélő örömteli elégedettségének mozzanatát is tartalmazta. Lanzmann szerint kifejezetten „szadista mozdulat”. Ezt a gesztust – mint egybehangzóan állítják – mindannyian megkockáztatták, holott a foglyokkal való mindennemű érintkezés tilos volt. Ezek az emberek ma is ellenségesen viszonyulnak az áldozatokhoz, annak ellenére, hogy már régóta nincsenek közvetlen tapasztalataik a zsidóságról: a lengyel vidék zsidó társadalma éppen a holocaust következtében pusztult el. Ebben az antiszemitizmusban még fellelhető annak középkori, vallási alapon motivált mélyrétege, amely szerint a zsidók itélték halálra Krisztust, akinek vére utódaiakra száll. A zsidóellenesség másik, 19. századi válfaja a modernizáció és a nemzetévalás által

felvetett problémákra reflektál. Hirdetői a közép-kelet-európai társadalmak nemesi eredetű vezető rétegei voltak. A polgári átalakulást ezek a rétegek alkalmazkodási válságként élték meg, amelyben hagyományos, vezető pozícióikat a német és zsidó tőkés rétegek fenyegették. Projektív propagandájuk szerint a modernizációban kulcsszerepet játszó német és zsidó polgári rétegek a tradicionális nemzet belső ellenségei. Asszimilációjuk színlelt, vagy legjobb esetben esetleges, amit a vidéki asszimilálatlan zsidó tömegek léte is bizonyít. Ez az ideológia erősen áthatotta a lengyel falvak és kisvárosok lakóinak szemléletét. Ez az oka, hogy az iparvárosokat csak ritkán látott, földjükhöz kötött parasztok így nyilatkoznak a filmben:

„*Örülnek, hogy már nem élnek itt zsidók vagy szomoriúk?*

Ez egyáltalán nem zavarja őket. De ahogy tudja, a háború előtt az egész lengyel ipar, a zsidók és a németek kezében volt.

Szimpatikusnak találták a zsidókat?

A lengyelek... nos, a zsidók nem nagyon voltak szimpatikusak, és mindenekelőtt becstele-
nek voltak.

Becstelenek voltak! Mikor volt jobb az élet itt Grabowban, akkor amikor még éltek itt zsidók vagy most?

Erre így nem lehet válaszolni.

*Nem tudja. Miért mondja, hogy a zsidók becstele-
nek voltak?*

Kizsákmányolták a lengyeleket és mindenekelőtt ebből éltek.

Hogy zsákmányolták ki őket?

Ők diktálták az árakat.³

Ez az ellenségkép átszötte a mindennapi emberi érintkezés legtriviálisabb csatornáit is. A férfi-nő kapcsolat ösztönvezérelt, szubjektív indítékai ideológikussá válnak:

„*És a zsidó nők konkurrenciát jelentettek?*

A lengyel férfiak szerették a kis zsidó nőket, hogy mennyire odavoltak értük.

Hiányolják a lengyel férfiak a kis zsidó nőket?

Természetesen, ilyen szép nőket, persze.

Miért? Mennyiben voltak szépek?

Hát azért voltak szépek, mert nem csináltak semmit. A lengyel nők viszont dolgoztak. A zsidó nők nem csináltak semmit, csak a szépségükkel törődtek.

A zsidó nők nem dolgoztak?

Egyáltalán semmit se csináltak.

Miért nem csináltak semmit?

Gazdagok voltak és a lengyeleknek ki kellett szolgálniuk őket, dolgozniuk kellett.¹

Valójában a végtelenül elmaradott falvakban és kisvárosokban élő lengyelek és zsidók egya-

ránt nagy nyomorban éltek. Amit az is bizonyít, hogy a zsidók, ha tehettek, tovább vándoroltak.

Az antiszemitizmus harmadik, fajelméleten alapuló, kifejezetten fasiszta típusa az iparosodás előrehaladottabb szakaszában élő társadalmi közeg sajátja. Hordozó rétegét elsősorban a nagyvárosi középrétegek alkotják. Mivel a megszólaltatott szemtanúk a tradicionális paraszti létforma képviselői, ez az ideológia nem motíválhatta őket. Másfelől a lengyelek nem tekinthetők a náci uralom egyszerű szemlélőinek. Bár a népirtás nemcsak a zsidókra korlátozódott, a közös áldozat-szerep nem eredményezett szolidaritást, nem semlegesítette a tradicionális antiszemitizmust:

„*Féltették a zsidókat?*

Azt mondja, neki nem fáj, ha én megvágom a kezemet. De minden alkalommal látták, mi történik a zsidókkal, minden transzport a lágerbe ment és az emberek eltűntek...

*Mialatt mindez a szemük előtt játszódott le, a mindennapi élet ment tovább, ugyanúgy dolgoztak a földel-
ken?*

Természetesen dolgoztak, de nem volt akkora munkakedvük mint egyébként. Kényszerítve voltak, hogy dolgozzanak. De amikor látták, mi történik, azt gondolták magukban: és ha éjjel körülvesszik a házainkat és minket is elvisznek?²

Ahol a szolidaritásnak csak ez a partikuláris formája létezik, ott a börtönök bármikor megismétlődhetnek. Noha a rendező minden bizonyítást tiltakozna az ellen, hogy filmjéből a mának szóló „üzenetet” próbáljunk kiolvasni, éppen ezek a szolidaritás hiányáról tanúskodó mai gesztusok, arckifejezések, összekacsintások a legfenyegetőbbek. A szereplők által megidézett múlt világunk jelene, jövője is lehet. A tágabb, integratívabb szolidaritás megnyilvánulásai a film legmegrendítőbb pillanataiban tűnnek elő. Részvétet elsősorban azok mutattak, akik napról napra kényszerítve voltak arra, hogy együtt éljenek a zsidók szenvedéseivel, mint például az egyik treblinkai halálvonat mozdonyvezetője, akit a németek állandóan vodkával itattak, hogy munkáját végezni tudja, vagy a sobibori állomásfőnök. Itt kell megemlítenünk az emigráns lengyel kormány egyik futárját, Jan Karskit, aki a humanista neveltetésű, ellenálló polgári értelmiségi típusát személyesíti meg. A varsói gettó állapotát felidéző vallomása a film egyik legmegrázóbb jelenete:

„Na jó. Akarja, hogy elmeséljem? Jó. Az utcán meztelen holttestek! Megkérdeztem: Miért vannak itt?

Holttestek?

Igen, holttestek. Azt mondta: Az a problémánk, hogy ha egy zsidó meghal és a család el akarja temetni, adót kell fizetni érte. Tehát kidobálják a hullákat az utcára.

Nem tudtak fizetni?

Nem, nincs pénzük. . .

Ez nem volt többé világ. Nem volt többé emberiség. . . Időről időre így szólt hozzám: Nézz meg magának azt a zsidót! Egy mozdulatlanul álló zsidó. Megkérdeztem: Meghalt? Mire ő: Nem, él. Vitold úr, őrizze meg ezt az emlékezetében! Épp most hal meg. Egy haldokló. Nézz meg! Mondja el ezt nekik odaát! Hogy ezt látta. Ne felejtse el ezt.”⁶

Végrehajtók

Az Endlösung végrehajtói közül négyen szerepelnek a filmben: Franz Schalling treblinkai őr, Franz Suchomel SS-szakaszvezető, ugyancsak Treblinkából, Walter Stier, volt náci párttag, a Német Birodalmi Vasút 33-as Irodájának egykori főnöke és dr. Franz Grassler, aki a varsói gettó náci felügyelőségén dolgozott mint joggyakornok. Suchomel a náci „új ember” jellegzetes típusa: pontosságra törekvő, tárgyilagos, szenvtelen hangon beszél a gázkamrák előtt halálukra várók utolsó perceiről. Semmiféle indulatot, érzelmet nem mutat. Tekintete csak egy alkalommal árul el érzelmi reakciót, amikor átszellemülten elénekli a Treblinka-dalt, a tábor SS-személyzetének saját szerzeményű indulóját.

Hannah Arendt egy 1945-ben írott cikkében idézi Charles Péguy francia költőt, aki a családapát a huszadik század nagy kalandorának nevezte. Keserű iróniával teszi hozzá, hogy Péguy túl korán halt meg, a század második felében elmondhatta volna, hogy a családapa századunk nagy bűnözője. A totalitarisztikus rendszerek szakavatott ismerője szerint, a nyárspolgár családapa, „nemzetközi jelenség”, aki a harmincas évek kaotikus gazdasági körülményei között kétségbeesetten próbálja megőrizni a számára létező egyetlen értéket, saját családját és biztonságát. Az már német sajátosságnak tekinthető, hogy Németországban alakultak ki legkevésbé a közéleti erények. Így a nyárspolgár felelősségtudata csak a magánszférára irányul. Annak rendeli alá hivatali-közéleti munkáját, amelyet a személyes felelősség kikapcsolásával, aggályos pontossággal lát el. Arendt alighanem érzékletesen ragadta meg ezt a karaktert, hiszen Stier és Grassler pontosan ilyen típusok. Stier feladata menetrendek összeállításának és különvonatok megszervezésének irányítása volt. Kapcsolat-

ban állt a Mitteleuropäische Reisebüroval, amely egyszerre foglalkozott a zsidók megsemmisítő táborba szállításával és németek nyári üdültetésével. Megismerkedhetünk a menetrendekre vonatkozó 587-es rendelettel, amely a különvonatokra érvényes szabályokat tartalmazza. A halálvonatok különvonatoknak minősültek, a zsidóknak az érvényes árszabályok szerint meg kellett fizetniük a táborba szállítás költségeit. A rendelet értelmében kedvezményes, turista tarifát alkalmaztak. A pedáns Stier mind ezen abszurd tényekről természetesen semmit sem tudott:

„Volt-e tudomása arról, hogy Treblinka a megsemmisítést jelentette?”

Nem. Honnan is tudhattam volna! Én. . .

Egyáltalán nem tudta?

Az isten szerelmére nem!

Nem?

Honnan kellett volna tudnunk. . . Soha nem jártam Treblinkában, soha nem voltam ilyen. . . Soha nem hagytam el Krakkót, Varsót sem, általában az asztalomnál ültem.

Igen. Igen.

Így volt.

Egy íróasztal. . .

Íróasztal-ember voltam, tiszta íróasztal-ember.”⁷

Stiernek még az Auschwitz nevű állomás is nehezen, segítséggel jutott csak eszébe.

Áldozatok

Ahhoz, hogy állást foglalhassunk az Endlösung történelem normális folyamatába behelyezni kívánók és az ezt ellenzők vitájában, a haláltáborokban történtek elemzése szükséges.⁸ Vannak olyan történészek, mint az egyébként kiváló fasizmus-kutató Ernst Nolte, akik Auschwitz különleges szörnyűségét a „technikai innováció” ilyen célokra történő elsőkénti alkalmazásában látják. Auschwitzot a Gulágra adott válaszként értelmezik.⁹ Kétségtelen, hogy az okori Kelet birodalmainak kegyetlen népirtásai, Kartágó elpusztítása, korábbi zsidó- és örmény pogromok, valamint a Gulág is, az emberi természet különleges kegyetlenségének példái. Az is kétségtelen tény, hogy Auschwitz és Gulág századunk két totalitárius rendszerének szükségképpen velejárói. Auschwitzot azonban a „minden lehetséges” totalitárius elvébe vetett hit tartotta életében. A rómaiak és talán a Gulág működtetői is „megelégedtek” a „mindent szabad” elvének megvalósításával. A náci haláltábor célja nem egyszerűen emberek kinzása és

megsemmisítése, hanem az emberi természet korlátlan megváltoztathatóságába vetett irracionális hit igazolása. Ezen a ponton nyílik meg a Hannah Arendt által említett szakadék: az elképzelhetetlen megvalósulásra törekszik.

Az Endlösung *Shoah*-ban megjelenített stációi megdöbbentő azonosságot mutatnak más hasonló tárgyú leírásokkal, például az Ember Mária *Hajtúkanyar* című művében kifejtettekkel. Az emberi természet átalakításához hozzátartozik az egyént védő jogok felszámolása, az embernek mint morális lénynek „megöletése”, az emberi érzelem megszüntetése, a fizikai identitás tudatának kiküszöbölése.

Lanzmann több helyen is nyilatkozik arról, hogy milyen nehéz volt a film szereplőit a beszélgetésre rábírní. A megszólalás nehézsége azonban más és más okokra vezethető vissza a végrehajtók és az áldozatok esetében. A náci megsemmisítő gépezet tagja múltbéli tetteivel néz szembe, anélkül, hogy önmagával való azonossága *belülről* megkérdőjeleződne. Az áldozat azonban egy más szférába kénytelen átlépni, ha válaszolni akar a kérdésekre. A „túlélő” csak fizikálisan menekült meg a pusztulástól, személyiségét megölte a haláltábor, s az azóta eltelt időben a szó legszorosabb értelmében kellett új személyiséget, új életet felépítenie:

„Élőként élte túl, vagy...?”

Ott és akkor mindezt mint egy halott élte meg, mert soha nem gondolta, hogy túl fogja élni, de túlélte.”¹⁰

A személyiség megsemmisítéséhez hozzátartozik az érzelmek kioltása:

„Már kérdeztem, hogy mit érzett első alkalommal, amikor meglátta a meztelen nőket gyerekeikkel. Eddig nem válaszolt.

Tudja, ott bármit is érezni... Ott lehetetlen volt érezni, nem létezett az érzés.” (Abraham Bomba)¹¹

Az elképzelhetetlen megvalósítására törekvő rendszerben a „túlélő” áldozattá válik, az áldozat „semmivé” lesz:

„A németek megtiltották a halott vagy az áldozat szó kimondását. Mintha nem lennének mások mint fabábok, jelentéktelenek, semmik.” (Motke Zaidl és Itzhak Dugin)¹²

Az emberi integritás, ellenállás megszüntetésére irányuló rendszer azonban szükségképpen kitermeli az ellenállást is. Rudolf Vrba auschwitzi fogoly, hosszasan beszámol a táboron be-

lül működő ellenállási mozgalomról. Az ellenállás másik példája – igaz, nem teljesen táborbeli körülmények között – a varsói gettófelkelés volt. A film zárójelenetében Lanzmann a felkelésnek állít emléket. A jelenet bevágása állásfoglalásként értelmezhető. A német támadás után a gettóba visszatérő ellenálló szavaival a rendező ismerős szellemi környezetét, a francia egzisztencialistákat, Semprunt idézi meg:

„Egész idő alatt egyedül voltam. Eltekintve a női hangtól, amelyről már beszéltem és attól a férfitől, akivel akkor találkoztam, amikor kibújtam a csatornából, teljesen egyedül voltam, gettóbeli utamon egyetlen teremtett lélekkel sem találkoztam. És emlékszem arra a pillanatra, amikor megnyugvasként szállt rám valami vidámság, azt mondtam magamnak: Én vagyok az utolsó zsidó, várom a reggelt, várom a németeket.”¹³

Sándor Tibor

JEGYZETEK

1 A héber szó magyar jelentése: szerencsétlenség, katasztrófa.

2 Claude Lanzmann: *Shoah*. Claassen. 1986. 275. old.

3 U.o. 124–125. old.

4 U.o. 123–124. old.

5 U.o. 40–41. old.

6 U.o. 231–236. old. Karski azért járt a gettóban, hogy saját szemével győződjön meg az ott uralkodó állapotokról. Küldetésének az volt a célja, hogy rávegye a londoni kormányt a felkelés támogatására. Nem járt sikerrel. Az elbeszélésben szereplő másik személy, akihez szavait intézi, a zsidó ellenállók egyike, gettóbeli kalauza. Karskit Lanzmann kérdezi.

7 U.o. 183. old.

8 Bővebben lásd: Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Ullstein. 1975. 3. kötet. 210–237. old.

9 Bár a Gulág-jelenségről nem rendelkezünk elegendő információval, átfogó elemzéssel, a szovjet és a német táborok közötti oksági kapcsolat feltételezése képtelenségnek tűnik.

10 Claude Lanzmann: *Shoah*. 23. old.

11 U.o. 157. old.

12 U.o. 28–29. old.

13 U.o. 266–267. old.

Shoah: színes francia, 1985. r: Claude Lanzmann, o: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Rubchanky, v: Ziva Postec

„A képek mögött a gének”

Forgács Péter: Epizódok M.F. tanárúr életéből

A televízió legjobb lehetőségeivel él, amikor műsorra tűz újabb egy-egy BBS produkciót. Forgács Péter filmje Mérei Ferencről különösen jó választás volt. Az *Epizódok M.F. tanárúr életéből* az utolsó évek BBS anyagának egyik legszebb filmje, olyan munka, amely a Stúdió gazdag riport-, publicisztika-, dokumentum-tapasztalatait volt képes vegyíteni artistikus szempontokkal.

A Mérei-film artistikus riport. Olyan más minőség, amit a televízió nem tud létrehozni, de a nézőnek tudnia kell, látnia kell, hogy a riport nem törvényszerűen az, amivé züllött; sután összevágott öt mondat, valamelyik rossz magyarsággal fogalmazó, hajszolt, fontos embertől, egy mindegy milyen háttérrel. A riport a legszerencsétlenebb műfaj, mert a legkatartikusabb lehetőségeket rejti magában, amelyet azután rendre eltékozol a létrehozója.

Ebben a filmben minden közreműködő tisztában volt ezekkel a lehetőségekkel. Mérei Ferenc több agyvérzés után, egy sokadik (sikeres) önrehabilitáció egyik állomásaként vállalta ezt a filmet, de már azzal a belátással, hogy ez minden bizonnyal a végső számvetés, s az utolsó kínálkozó lehetőség, hogy üzenetét megfogalmazza.

Forgács Péter helyzete is rendkívüli, mert igen közel áll Méreihez, a börtönben írt Napló-sorozatának gondozója, és tagja a tanárúr pszichodráma csoportjának.

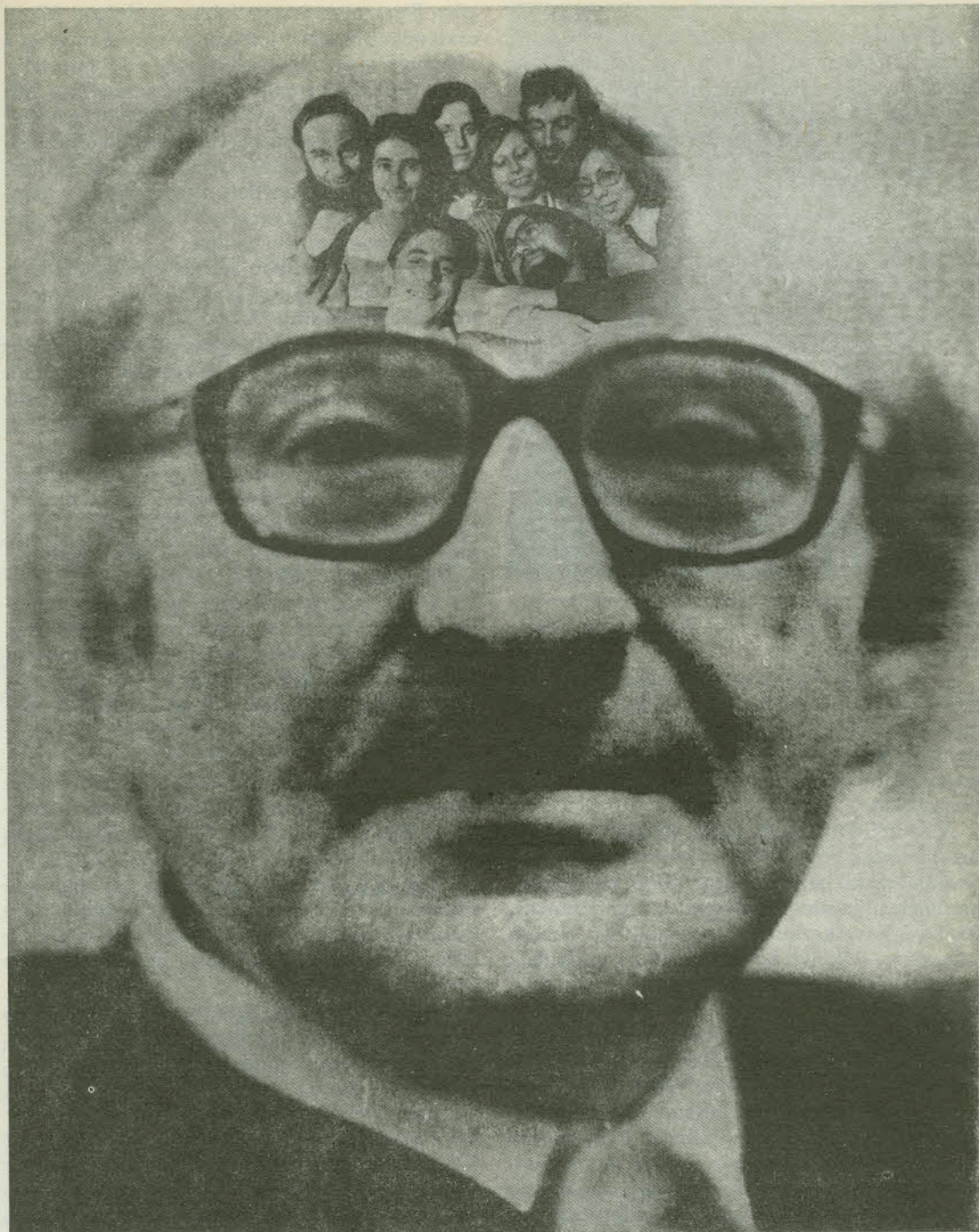
Ez az alaphelyzet, sőt számos megoldás az elkészült filmben is erősen emlékeztetett engem Nicholas Ray és Wim Wenders közös filmjére, a *Villanás a víz felett*re. Kevés film volt képes olyan közel merészkedni a halálhoz, mint a *Villanás*. . . S a rendkívüli végeredményben a két rendező kvalitásain túl nagy szerepe volt annak a bonyolult, mester-tanítvány és apa-fiú elemeket vegyítő közelségnek, amivel Wenders és Ray kapcsolata leírható.

A Mérei-film is jóval közelebb lép alanyához, mint megszoktuk, s végső soron a halálról szól.

Mérei fényképekkel kitapétázott szobában fogadja a kamerát. Ez egy belső, lelki tér. Egy kifordított lélek. A lélek, ahogyan öregszik, képekkel lesz teli. S a néző Eric Satie tétova, bukdácsoló zenéjére léphet be ebbe a képekkel tel-

tett lélekbe. Mérei – az idegenvezetőnk – a képeket segítségül hívva beszéli el az életét.

A film tempója lassú, mint egy nagybeteg öregemberé. Időnként maga is megáll, képpé merevedik (a film halála ebben a megközelítésben a fénykép), mint ahogy Mérei tekintete is sokszor kihúny, lendülete megtörik. A kezdés is lassú, bizonytalan, két-három leblendezés közben Mérei bemondja a film címét, illetve képes lapszerűen kapunk néhány előredobott kulcsmondatot. Peter Hutton és Mész András (ennek a filmnek az egyik operatőre) *Budapest*-filmjében láttam először ilyen átmeneti – a fénykép és a film határán navigáló – képeket. Az a film is a halálról szólt, egy halott városról. És Mész filmjei (*Bebukottak, Tizenhét*) szolgáltatják a legjobb példát a katartikus riport kivesző típusára. Ez a fényképekkel, újságkivágásokkal, festményekkel bélelt tér ugyanakkor teli van dinamizmussal. Mérei meséje nyomán a falon látható képek szinte megmozdulnak, megelevenednek, s időnként a rendező maga vág be „mozgó-képeket”, némafilmrészleteket a húszas évek Párizsáról, a negyvenes évek Szovjetuniójáról, az ötvenes évek Magyarországról, Mérei Ferenc színtereiről. A filmnek ez a furcsa, oszcilláló mozgása kép és nem kép, mozgó és mozdulatlan kép között szinte letapogatja az öregséget mint állapotot. Sok esetleges részletet is benne hagyott Forgács Péter a filmben: ahogyan Mérei ismételtet mondatokat, s nem is mindig a kérdésekre válaszol. A kérdések is kicsit döcögnek, kicsit elfogódottak. A rendező időnként segítségül hívja Mérei egy évvel korábbi, még aktívabb, utolsó betegségét megelőző önmagát. A képernyőn látnuk egy másik képernyőt, itt is képen a képet (a *Villanás*. . . is így építkezik), egy 1983-as felvétel részleteit, ahol Mérei *Bandázs nélkül* című írását olvassa fel közönségének. Az utolsó jelentekekre ebből a szekvenciából is csak Mérei hangja marad, amit Forgács rámontíroz a mozdulatlaná váló arcra: „Levettem a sisakrostélyt, a titkom rá van írva a bőrömrre. Drágáim, minden jót.” A rendező elkíséri Méreit a halálba. A film itt átlép a „túlso partra”. A *Villanás*. . .-ban is így, fokozatosan semmisült meg, tűnt el Nicholas Ray. Előbb a teste, majd a hangja. Végül csak a keze nyoma maradt: Wenders ráírta a már ha-



Mérei Ferenc és pszochodráma csoportja, 1980 (Forgács Péter fotomontázs).

lott Ray naplójának utolsó sorait a vászonra.

A *Bandázs nélkül* című írás is számvetés. A Don Juanból kölcsönzi benne Mérei a halál metaforáját. A kövendégre várva írja búcsúrait.

Don Juan, az érzéki zsenialitás embere közel áll Mérei ideáljához. (A New York-i Squat Színház előadása kapcsán a Don Juan-mítosz izgalmas elemzését adja poszthumusz kötetében: „... *vett*

a füvekből édes illatot". *Művészetpszichológia*. Szerk.: Forgács Péter, Budapest, Műzsák, 1986).

Az *Epizódok*... egy teljes élet epizódjait eleve-níti föl. Mérei – már bandázs nélkül – szabad, mintaadó és egészségesen mániás embernek mutatja meg magát. Őt évesen elveszítette apját, de egyben – a freudi terminológiával – megsza-badult a 'feleltes én'-től. S az egyre új féltestvé-rekkel szaporodó Hörömpöly-családban senki-nek sem jut ideje rá, hogy visszanyesegesse bon-takozó mániáit. Mérei grafomán, 'libidó-mán' és szenvedélyes 'beszélgető-ember'. A mániák közé sorolható – élete alkonyán is felvállalt bal-oldalisága is.

Örömelv és baloldaliság. Erről szólnak az epizódok. Tizennyolc évesen elmegy Párizsba, és hét évet tölt ott. A 'lírai gőz' viszi oda, mint Adyt. S a tudás, hogy Párizsban mindig otthonra találnak a baloldaliak. Közgazdasági, statisztikai kurzusokat folytat, diplomákat szerez. Ott érinti meg a pszichológia. Jelen van a szürrealista mozgalom zászlóbontásánál. De mindezekről alig mesél valamit. Annál többet a párizsi nők-ről, akik igaz szerelemben élnek, s bármikor ké-pesek előhúzni a revolvert. „Párizsban tanultam meg a szerelmet.”

A szürrealistákat viszont gyanakodva figyeli, mert XVIII. századi racionalizmusával és bon-takozó szociális érzékenységével (1927-től tagja az MSZDP-nek, később a Kommunista Pártnak) túlságosan anarchistának és elszigeteltnek érzi a mozgalmat.

A Szondi-korszakról szóló epizódban Mérei baloldalisága vízválasztó. Szondi világnézeti okokból szakít tanítványával. Mérei pedig meg-kerdőjelezi az ismert választásra épülő Szondi-teszt végkövetkeztetéseit, amennyiben Szondi választásra felkínált képei mögött közvetlenül a géneket véli felfedezni – s figyelmen kívül hagyja a 'társadalmi'.

Mérei örömezőrelt életstratégiájának főle-nye a munkaszolgálat és a hadifogság éveit alatt mutatkozik meg. Szenvédélyes baloldalisága pedig a megvalósult szocializmus idején mére-tik meg, amikor is mint a NÉKOSZ mozgalom igenlője, s a minőségelvű oktatás ideológusa, órákon belül kiteszítatják, megkapja a trockista bélyeget, s ez akkor köztudottan életveszélyes fenyegetést jelent. Hogy mit is gondolt Mérei a baloldaliságról '84-ben, ez ma, egy antibaloldali forradalmi hullám idején, amikor bizonyos, hogy a kelet-európai események szinte minde-destől devalválták a baloldali mozgalmakat, nem lenne tanulság nélkül való. Kár, hogy For-

gács Péter nem firtatta jobban a dolgot. Mérei csak néhány szóval jelzi, hogy ő még mindig, a történetek ellenére is, '84-ben is 'oda' tartozik.

Őt évet ült börtönben '56-os szerepéért a 'saj-nálatos események' után, Rácz Sándor, a Nagy-budapesti Munkástanács vezetője volt egyik cel-latársa. S szinte a „verset írok, ők fogják ceruzá-mat” verssor elevenedett meg, amikor a mun-kásvezér Mérei agyvérzéstől bénult kezét masz-zirozta, hogy az írni tudjon.

Méreit a börtönben az írás tartotta életben. Ezúttal valószínűleg grafomániája mentette meg a széthullástól.

Konrád György is megírta nemrég az *Élet és idoralomban* a 'tanárúr' életének ezt a sokadik fantasztikus epizódját. A WC papírokra írt, szal-mazsákokban dugdosott, statisztikailag megdol-gozott önálomelemzések történetét.

Mérei épen mentette át magát a konszolidált Kádár-időkre, sőt, átmentette – maratoni pszi-chodráma csoportjaiba – a NÉKOSZ alapele-meit is. Mérei pszichológiájának kulcsfogalma – a kiscsoport – mindegy minek nevezzük – NÉKOSZ-nak, pszichodramának, vagy szüm-póziónak – a kisközösség az az egyetlen terep, amelynek fedezékéből az egyén eséllyel veheti fel a harcot a hatalommal szemben.

Mérei őszintén sajnálta, hogy egyetlen dolog-ban mostoha volt hozzá a Teremtő, művészké-pességekkel nem áldotta meg.

Forgács Péter filmje azonban feltétlenül tár-salkotóvá avatta őt. Az 'epizódok' címet is bizo-nyára Mérei ajánlotta, mert az epizód az általa vázolt irodalompszichológiában alapkategória. „Nincs olyan szociológiai, vagy pszichológiai rögzítés (... legfeljebb a művész kezében lévő kamera), amely olyan gazdagon és hitelesen tudna visszaadni egy emberi történet, mint az irodalmi epizód.”

Az epizód egy mű végső tartalmaira utal. Mé-rei Ferenc epizódjai az életmű végső üzeneteire: Tartsd életben a libidódat, élj bátran, és búcsúzz szépen! „Drágáim, minden jót!” mondja Mérei történetei végén. Ilyen szép búcsút – hogy meg-kövessem a televíziót – a Nagy Lászlóval készült TV-interjúban hallottam utoljára, aki a riporter kérdésére: Mit üzensz a jövő század emberei-nek? – így válaszolt: Ha van még emberi arcuk, csókolom őket!

Muhi Klára

Epizódok M.F. tanárúr életéből, video, BBS, 1984–87 r: Forgács Péter, o: Forgács Péter, Mész András, z: Eric Satie.

Az 1989. november 25-én Párizsban kiosztott *Európai Film Díjak* közül kettőt magyar művészek kaptak. „Az év európai dokumentumfilmje” Böszörményi Géza–Gyarmathy Livia *Recsk, 1950–1953* című alkotása, „Az év európai rendezője” Bereményi Géza lett. *Eldorádó* című filmjét további öt kategóriába is benevezte a nemzetközi válogató bizottság (legjobb film, forgatókönyvíró, férfi főszereplő, operatőr, zeneszerző).



(Hegyi Gábor felvétele)

Berményi Géza: Dalszövegek

1971–1989

Előszó

Nos. Már nincsenek könnyeink. Csak szemeink.
És rémképek úsznak el előttünk.
Már nincsen köd. Ruha sincs. Nézz ide.
Nézz. És lásd, hogy mivé lettünk.

Lásd, mivé lesznek megszállott sáfáraink,
ha kifognak az áztatásból,
s nem várhatnak, hogy talán máskor,
mert nincsen máskor.

Nos. Nincsenek szavakkal kereskedők.
Szó nélkül a földre ledőltek.
Nos. Ússzanak, csak ússzanak rémképeink.
Csak a szem szárazon. Nem a könnyek.

Lásd, mivé lettünk. Eldőltek sáfáraink,
mert kifogytak az áztatásból,
s nem várhatnak, hogy talán máskor,
mert nincsen máskor.
Mert nincsen Másokor.

1974

Tanulmányi kirándulás

A legjobb kirándulásunk
kilencszázhatvankettő elején volt.
Ott fent a Lajosforrásnál
az osztály jött nevetett.

Nem voltunk még koedukáltak
az osztály fiúkból állt.
Az ösvényen fénylő napfoltok közt
én s a többiek.

Csányi osztályfőnök úrral.
Csöke igazgató úrral.
Vértes földrajztanárnóval,
aki ott ment nejlonblúzban.

„Figyeljétek összetettséget!”
– szólt a tanárnő,
s felemelt egy csillogó hátú,
szép bogarat.

Juharfát és magas tölgyfákat
figyeltünk meg.
Megkülönböztettünk bibét és porzót
utunk során.

Vértes földrajztanárnővel.
A barna trotórcipőssel.
A kékszínű melltartóssal.
Nikotintól sárga ujjal.

A tisztáson egy pihenőnél
a Vértes tanárnő
lefeküdt és szemét lehunyta
sok porzó között.

A pázsit tele virággal,
kékkel, pirossal, sárgával,
sok-sok földrajztanárnővel,
csupa lehúnyt szeműekkel.

A szám tele dióízzel,
hűvös Lajosforrás-vízzel,
álmos földrajztanárnőkkel.
Csupa lehúnyt szeműekkel.

1972

Jóslat

Hetven vagy hatvan, most hetvenhat van.
Arctalan év ez, modd meg Irénnek.
Mondd meg Irénnek: a nyolcvanas évek
sapkát viselnek. Írd meg Irénnek.
Tíz van belőlük, lassú a léptük.
Sapkát viselnek, árnyékban jönnek.
Jól le van húzva mind a tíz sapka.
Homlok takarva, tíz orr takarva.
Tíz száj takarva, tíz áll takarva.
Szem eltakarva, tíz darab sapka.
Tíz fehér bottal út ütögetve.
Nem sebbel-lobbal. Körbekerengve.
Meg-megbotolva. Bottal kopogva.
Írd meg Irénnek: a nyolcvanas évek.
Mondd meg Irénnek. Írd meg Irénnek.
A nyolcvanas évek, mondd meg Irénnek,
a semmibe néznek. Semmit se kérnek.
Semmit se félnek. Büjj ide, kérlek.
Tíz fehér bot van bent a szememben.
Út ütögetve. Nézd, mivé lettem.
Út ütögetve. Tíz fehér bottal.
Itt van az új zaj. Itt van az új zaj.
Tíz fehér bot jön útra zuhogva.
Mondd meg Irénnek: tizfős a banda.
Mondd meg Irénnek: semmit se félek.
Mondd meg Irénnek: már semmit se félek.

Mondd meg Irénnek: én már semmit se félek.
Mondd meg Irénnek, hogy várom őket.
Mondd meg Irénnek: én itt várom őket.

1976

Vasútállomás

Hangszórón bementék: a vonatunknak
késése van.
Pályaudvar, olajszag, néptelen váróterem.
Fejed az ölemben, arcod eltakarva alszol.
Neonfény serceg, várjuk a csatlakozást.

Fejemből nem megy ki az az éjféli váróterem.
Te aludtál, én ültem, így vártuk a csatlakozást.
Nincs semmi ebben, mégis sokat jár eszemben:
hogyan ragadtunk le egy éjféli pályaudvaron.

Mi szépet álmodtál, kérdezem, mikor felülsz.
Nincs válasz, ásítasz, nyújtózkodsz, nevelsz
valamin.
Én a kabátom leveszem, majd megint felhúzódom.
Valamit mondok, aztán te alszol megint.

Fejemből nem megy ki az az éjféli váróterem.
Te aludtál, én ültem, így vártuk a csatlakozást.
Nincs semmi ebben, mégis sokat jár eszemben,
hogyan is vártunk egy távoli csatlakozásra.

1976

Dal nővéremnek

És arra a képre
emlékszel drága,
hol kalapban látjuk apát,
bajuszos száján a szokott mosollyal
és keze mélyen a kabát
zsebébe süllyed és három régi barát
valami tréfás pózban mutatja magát?

Hullámok nyomva
anya hajába.
Zsorzsettjén még ott kísért
az ötvenes évek szűrt levegője.
Tudod a légkör, miért
apa egy este karjára vette Irént,
s elhagyott minket, nem fontos ma már, kiért.

Szomszédunk lánya egy délután
megállt a házunk udvarán.
Hat éves volt, én négy talán.
Nádrágját lehúzva hasán
valamit mutatott magán.

És kérdezem tőled,
emlékszel, drága,
mikor a kórház előtt,
hol Lizánál voltunk látogatóban,
kaptunk egy jó kis esőt,
s én fejembe nyomva apa kalapját, megyek
egy telken átvágva a megálló felé veled?

1973

Valóság nagybátyám

Elutazott tőlünk családunk egyik tagja, akit oly
hőn szerettünk, egy Valóság nevű nagybá-
tyám.

Sajnos már nincsen velünk,
levelet ír csak nekünk.

Ha levél jön tőle, csak úgy kapkodjuk ki egymás
kezéből, sírva és nevetve olvassuk jellegze-
tes kezeirását.

Ezer csókkal is felér,
egy-egy gyöngybetűs levél:

„Habár távol élek, remélem, megvagytok és
szorgalmasan ápolgatjátok még az emlé-
kem,

és hosszú esték során
gondoltok néha reám.

S felhasználja az alkalmat, felhívom a család
tagjainak becses figyelmét a szükséges óva-
tosságra,

mert adódhatnak bajok
most, hogy én távol vagyok.

És ezzel zárom is soraim, ölelek, csókolok min-
denkit és maradok tisztelettel, Valóság.”

S családunk sír meg nevet
olvassván ezt a nevet.

1974

A 100. éjszaka

A negyedik éjszakán
mentem utcák során,
tócsában fényes gyöngy,
zsebemben munkakönyv.

Az ötödik éjjelen
volt már albérletem,
főbérlőm férfi bár,
mégis fiúkkal jár.

A nyolcadik éjjelen
valami rossz helyen,

egy nőnek – nem is tudom –
volt egy ajánlatom.

Hárman jöttek nekem
azon az éjjelen,
orrcsontom eltörött
a múzeum mögött.

Egy hirdetés kéne egy ház falán,
jut nekem még jobb főbérló talán,
egy hirdetés, csupán az kéne még,
s felhozhatnám Pestre Vetró Irént.

A tizedik éjszakát
növel aludtam át,
a körmöm eltörött,
úgy szoritottam őt.

A huszadik éjszakán
egy ház bejáratán
– nem lehet tévedés –
ott volt a hirdetés.

Szemembe úgy akadt,
hogy úntam a ráncokat
igazoltatás során
egy rendőr homlokán.

„Ez az, Vetró Irén”
mondtam magamban én
„a századik éjszakát
már velem alszod át.”

1974

Désiré

Az ócska cipőt egy este már
oly vastagon lepte a sár,
hogy végül megállt,
csak bámult Désziré.

Désziré így sutlogott:

„Istenem, istenem!
Micsoda vidék!
Micsoda egy ócska vidék!
A cipőm milyen ócska már.”

Épp egy kocsmá előtt
gondolt arra Désziré,
mit is mondott Antoine.
Tán egy éve lehetett.
„Ne bámulj bambán, ha esik
az eső, az eső.”

Jól van – gondolta Désziré –
továbbmegyek.

1971

Désiré és a múlt

Désiré egy nap azt a megbízást kapta,
hogy, mivel nagyapjának elméje megzavarva,
őrizze nagyapját, míg moziba megy nagyanyja.
S Désiré kettesben maradt nagyapjával.

(Désirének nagyapját légnyomás nyomta meg,
és ettől a légnyomástól lett ilyen beteg.)

Désiré kitette az asztalra magnóját,
és a Don-kanyarról faggatta nagyapját,
e szavakat mondta a szegény elmehünytnak:
„Nagyapám, szerintem te az élő múlt vagy.”

Szerintem az egész olyan, mint egy jelkép,
itt ülünk: te múltként, én pedig jelenként.
Mondj hát e magnóba minden fájó élményt,
mert engem érdekel, hogy veled mi történt.”

(E szavakkal odanyújtotta a mikrofont,
amit aztán a nagyapja rögtön bekapott.)

Azóta Désiré őriz egy felvételt,
amin a nagyapja emészt épp egy ételt,
zubogás, csobogás, s egyéb belső hangok,
szerencse, hogy nagyapja gyomra épp nem
pangott.

„E hangok itt a múlt hieroglifái,
a megfejtésükben nem szabad megállni” –
gondolja Désiré, mikor azt hallgatja,
mit emészt belsőleg talányos nagyapja.

(Úgy gondolom, követhetjük útján Désirét,
nyújtsa kezét egymás felé minden nemzedék.)

1976

Ami van

Nincsen más ebben a dalban,
nincsen más, csak egy utca,
ahol valaha laktam,
és még egy délelőtt.

A délelőtt, mikor – gondoltam –
az ablakon kihajítom
Ágnes, aki a hallban
csomagolt piszkos ruhát.

És kiabált és kiabáltam
és zörgött kint végig az utcán
a villamos, már nem is tudnám,
hogyan is volt azután.

Az ablakon – csak ennyi biztos –
az ablakon kikönyökölttem,
és magamban így könyörögtem:
adj uram másik lakást.

Hát nincsen más ebben a dalban,
csak egy hőhullám harmadik napja
és Ágnes és még egy utca.
És még egy délelőtt.

Hát nincsen más ebben a dalban,
nincsen más, csak egy utca,
ahol valaha laktam,
és még egy délelőtt.

1976

F.M. Dosztojevszkij és az ördög

Egy hófehér éjszakán Fjodor Mihajlovics
Pétervárott megáll, mögötte senki sincs,
csak egyvalaki,
s mert sejti, hogy ki,
hátra se nézve szól Fjodor Mihajlovics:
– Szólj, ördög, mi dolgod velem, röviden szót
kerits,

aztán iszkiri,
nem állhatlak ki.
– Még ifjú író ön, Fjodor Mihajlovics –
szól egy hang a hát mögül – jövője drága
kincs,

s a cár ellen itt
összeesküszik.
Vészes a társaság, amelynek tagja lett,
Párizst képzeli ide Pétervár helyett.
Mind csupa gög,
összeesküvők.

Már holnap reggel ön láncban lesz bizony,
és lakni fogja majd, megjósolhatom,
nyolc éven át
Szibériát.

– Hohó! – nevet föl erre fel Fjodor
Mihajlovics –
írónak a tapasztalat, a szenvedés drága kincs,
lássuk tehát
Szibériát!

– Még ifjú író ön – szól az ördög ott –
jobb hát, ha folytatom még a jóslatot,
mert lesz egy fanyar,
fura kanyar.

Mert jó, mondjuk szenved ott, Fjodor
Mihajlovics,
és midőn visszatér, sok akadály a nincs,
a nagy könyveket
írhatja meg.

Ám e nagy művekben káromolja majd
régenvolt társait, kikkel most összetart,
s a cár ellen itt
összeesküszik.

És Párizs fertő lesz az új eszméivel,
a mért helyett csak a hogyant keresi majd,
mivel

érdekesek
az emberek.

Így jut el emberhez az intézmény helyett
– szólt a hang és nevetett ott a hát megett:
hi-hi-hi-hij,
Dosztojevszkij!

Így maradt végül ott Fjodor Mihajlovics
rázva zúgó fejét, gondolata sincs.

Hogy itt mi lesz,
ki érti ezt?
Ki érti ezt,
hogy itt mi lesz?
Gondolat helyett
gondolatmenet.
Ki érti ezt?
Ki érti ezt?

1978

Egy álom

Elmondom egy álmomat.
Először egy férfi jött,
velem csak kezét fogott,
majd eltűnt egy ház mögött.

Aztán egy nő jött elő,
a keze csillogott,
énrajtam hosszú kabát,
figyeltem, mit mutatott.

A nő csillogó keze
kis köröket írva le
a zsebemre rámutatott,
a kabátra, amiben álltam ott.

A kezem zsebembe nyúlt,
mint aki parancsra tesz,
ha ez már így alakult –
gondoltam – lesz, ami lesz.

Hasitékja volt csak neki,
a zsebnek nem volt zsebe,
vagyis tasakja, vagy mi;
a combomba markoltam bele.

Húzzak már ki valamit,
a nő intett: gyerünk, gyerünk,
a zsebemben semmi sincs,
s a kéz intett: gyerünk, gyerünk.

A kéz intett: elő vele!
Egy választásom maradt,
ha a zsebemben semmi sincs,
előhúztam a combomat.

A kéz intett: gyerünk, gyerünk,
s én lassan kihúztam önmagam
az üres zsebemen át,
hogy mutassam: valami van.

Ott álltam álmomban én,
az önzesebből előhúztott,
az iménti férfi kijött
és velem kezét fogott.

1977

Út Pécs felé

Talán az elmúlt év.
És abból is az ősz.
Az ősz, s az őszből egy út.
Egy út, autón Pécs felé.
Talán. Tán arra az útra mondható,
hogy igen. Az volt a jó.
Tavaly egy rövid utazás.
Autón. Le Pécs felé.
Tavaly. Egy rövid utazás.
Talán. Tán arra mondható,
hogy igen, az volt a jó.
Autón. Le Pécs felé.
Igen. Talán csak az volt a jó.
Igen. Talán csak ennyi az egész.

1979

Kelet-Európa

Kelet-Európa
Európa lichthofja,
kidobált szemetek, a fal ridegen mered.
Kelet-Európa
vagy Kelet-Közép-Európa,
sor került rád is, Káin, mostohagyerek.
Édes szívem, te,
vak, süket nőta,
ócska a verkliéneked.

56-Európa,
68-Európa,
debillé pofozott, ősz, eltorzult gyerek.
Kelet-Európa
ott ülnek a boltban
tiranno-marxo-geronto- és trabantfejesek.
Kényszeres nóta,
vak zongorista,
hallgatom tompa éneked.

Félszeg Európa,
részeg Európa,
Maciek-Cybulski, Svejkhmet, lángvodkás
rokon.

Nem is Európa,
igenis Európa,
szemüveged kapd le, tán jár még egy pofon.
Nem is Európa,
igenis Európa,
mit álmodsz, én továbbgondolom.

Prága-Európa,
Varsó-Európa,
szórszálat hasogatsz, csürsz és csavarsz.
Remény Európa,
röhej Európa,
jópofa hatalmi játék e tavasz.
Édes szívem, te,
resztli Európa,
álmom, hogy másmilyen maradsz.

Na mi van, Európa,
Kelet-Európa,
hol a bal, hol a jobb, már nincs itt irány.
Resztli-Európa,
Köztes-Európa,
feketepiacon vett engem anyám.
Hájas az élet,
részeg kis népek,
sok egymást vádoló talány.

Most te jössz, Kelet-Európa,
mindennek tudója,
bakancsban ugrálsz hős tojástáncodat.
Valaha-Európa,
csak volt-Európa,
adtál te ezért már vért, szégyent sokat.
Járd, Kelet-Európa,
tánc van, Kelet-Európa,
táncolj, mert éppen most szabad.

Lóden-Európa,
kübli-Európa,
ahol a tömegbe szállt, leszállt az ész.

Svejkhmet - ez a név átvétel Dobay Péter egyik verséből

Gyerünk Európa, Kelet-Európa,
sunnyítva képelepsz és röhögsz, ha remélsz.

Szeretlek, Európa,
földnek sója,
vén gazemberek játéka, szívem.
És ismét, Európa,
Kelet-Európa,
mondd azt már (megintcsak) kérlek, hogy igen.
Szűk, boros szájjal,
énfölem hajolva
dúdold még ezt kicsit nekem:
Kelet-Európa,
rissz-rossz Európa.

1989

A paraszt

Kar:
Mutasd, mutasd az arcodat,
no mondd meg szépen, hogy ki vagy, na
halljuk, hogy ki vagy?
Miért hogy rejtet arcodat,
miért nem tudjuk, hogy ki vagy, te rejtélyes
alak?

Alak:
Nevemet én nem is tudom,
csak itten táncolok,
valaki mondja meg, jó urak,
hogy én ki is vagyok.
Magamról annyit mondhatok,
azonkívül, hogy táncolok, túrok, földet túrok.
Kar:
A földet túrja s táncol ez,
már rémlik is, hogy ez ki lesz, e rejtélyes alak.
Egy pillanat, s eszembe jut,
megvan a név, megvan fiúk, ez a magyar
paraszt.

Alak:
Lehet az is, nem tudom,
csak itten megvagyok,
köszönöm szépen, jó urak,
hogy névhez is jutok.
Nevem is van és táncolok,
azonkívül földet túrok. Na jó, paraszt vagyok.
Kar:
No lám, bevallja s táncol is,
színtvalló bűnös, kis hamis, paraszt, magyar
paraszt.

Hittétek volna, kedvesim,
hogy el nem emészti őt a kín, e bűnös bamba
faszt.

Alak:
Kegyelem nekem, nem is tudom,
nem is tudom, mi lesz,

a földet túrom, gányolom,
kivégez plusz a stressz,
plusz tízévenként rámmutat
egy újabb kéz, és szól a hang: bűnös vagy, mert
paraszt.

Kar:
Már azt hittük, nem létezik,
de lám táncol és túr ez itt, e gaz magyar
paraszt.

Földműves ő és táncoló,
még létező, mint látható, és gaz, mint látjuk
aszt.

Alak:
Etetem őket, plusz a tánc, plusz én vagyok
magyar,
plusz még utálnak némileg, csak tudnám, mért
a baj,
de végre megvan a nevem, eddig nem mondta
senkisem,

nevem: magyar paraszt,
nevem: paraszt magyar.

1989

Szeptember legvégén

Nem nyílnak a völgyben a kerti virágok,
hóban akadt el a szárnyas idő,
és látod emitten e téli világot,
kicsorbult a ködtől a bérci tető.

Kőbe lopódzott a lángsugarú nyár,
benne virít az egész kikelet,
és íme sötét hajunk kö között fű már,
vérünk a kőnek ad meleget.

Elhull a virág, szirmot bonthat a szégyen,
ülj hitvesem, ülj az ölembe ide.
Elhull a virág, szirmot bonthat a szégyen,
ülj hitvesem, ülj az ölembe ide.

Hasztalan dobjuk az özvegyi fátyolt,
ott csattog, akár a sötét lobogó,
mint csapdodó szárnyak a siri világból,
a szárnyas idő, mit lekötöz a hó.

1980

Jön. Szül. Megy.

Görcsök. Szemembe lámpa.
De fáj. Szemembe szúr a lángja.
Egyre csak tolni. Tolni. Nyomni.
Széjjelfeszülve. Ordítózni.
Kivetni magamból végre őt.
Aki jön. Aki jön. Aki jön.

A görcs a jóbarátom.
Elmegy és visszavárom.
Hogy tépjen. Tépjen. Széjjeltépjen.
Még egyszer tépjen szét a vérben.
Szakadjon. Menjen belőlem ő.
Aki jó. Aki jó. Aki jó.
Világra. Világrajövő.

Ki lesz az, aki eljön?
Hogy jár? Járhat-e itt a földön?
Úgy érzem, más világból küldik.
Rajtam keresztül jusson földig.
Semmi sem marad az emberé.
Csak jön. És szül. És megy.
Jön. Szül. Megy.

Hallom, hogy kiabálnak.
De fáj. Szanaszét tép egy állat.
Tudom. Tudom, ez itt az élet,
hogy ordibálok. Fájok. Vérzek.
És hallom egy másik. Egy másik is üvölt.
Ez ő. Megjött. Kijött.
A világra. A világralökött.

1989

A dalokat Bereményi Géza Cseh Tamásnak írta.

Nyomtatásban most jelennek meg először.

CONTENTS

History

István Szóts, director of *Emberék a havason* (People on the Alps), *Ének a búzamezőkről* (Songs of the Cornfields) and some short films, emigrated from Hungary in 1957, but His spirit still influences the country's film art. He was granted the degree of honorable doctor of the Budapest Film Academy on 14th December, 1989.

István Nemeskürty: From Rill to the Ocean
István Szóts's Oeuvre and His Influence On the Hungarian Cinema

Document

István Szóts: My Professional Activity (15th April, 1954)

István Szóts: Overture

Notes on War Documentaries by Frank Capra (1947)

István Szóts: Puss in the Corner (1947)

Les enfants du Paradis by Marcel Carné

Ádám Raffy-István Szóts: Woman of the Alps
(*From the Script - 1956*)

Report

Ont the meeting held on 10th August, 1956, by the Dramaturgy Council of Hungarian Filmproducing Company concerning the script „Woman of the Alps”

Information

On the Negotiation of Hungarian Film Delegation in Buca-

rest from 22nd February to 1st March, 1957 (Members of the delegation were: András Kovács, Ádám Raffy, István Szóts)

Film Museum in Örökmozgó (Perpetuum Movie)

The Hungarian Film Institute presented Roberto Rossellini's 10 films made between 1945-1953 in December, 1989.

István Nemeskürty: Tyranny of Outside World and Inner Freedom.

Rossellini from the Perspective of Almost Half a Century

Vera Gyürey: Year of Zero

Roberto Rossellini: Germania anno zero

Rossellini: On Neorealism (1952)

Roberto Rossellini: Crisis of Film Art (1952)

Roberto Rossellini: Neorealism and Trash

Reflector

Tibor Sándor: „... I give them a Name Forever That Would Never Get Lost.”

Claude Lanzmann: Shoah

Klára Muhi: „Genes Behing the Pictures”

Péter Forgács: Scenes from the Life of Professor M. F.

European Film Director of the Year 1989: Géza Bereményi

Lyrics 1971-1989

Számunk munkatársai

Bereményi Géza, író, filmrendező

Gyürey Vera, irodalom szakos tanár, a Magyar Filmintézet igazgatóhelyettese

Muhi Klára, esztéta

Nemeskürty István, író, irodalomtörténész, filmtörténész

Raffy Ádám, író (1898-1961)

Roberto Rossellini, filmrendező (1906-1977)

Sándor Tibor, történész, filmtáros

Szóts István, filmrendező

Kéziratokat nem őrünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015-1580

Index: 25 306

Felelős kiadó a Magyar Filmintézet igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadion út 97. Telefon: 429-599. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a hírlapkézbesítők-nél, a Posta hírlapüzleteiben és Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR). Budapest, XIII., Lehel út 10/a - 1900 - közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 180,- Ft, fél évre 90,- Ft.

90.003 NOVOTRANS Nyomda Budapest 1125 Számóca u. 8. Felelős vezető: Várlaki Imre

FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA 89/1



FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA 89/2

PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975)



FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA 89/3



FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA 89/4



FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA 89/5



FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA 89/6



CHAPLIN

100

Filmkultúra Könyvtár

A FILMKULTÚRA tavalyi számai még kaphatók a Magyar Filmintézetben (Budapest, XIV., Népstadion út 97.)



ÖRÖKMOZGÓ



A MAGYAR FILMINTÉZET BUDAPESTI FILMMÚZEUMA

Márciusi program-előzetes:

- François Truffaut rendezői sorozat I.
- Film és képzőművészet I.: „A festéktől a fényig”
- „Az utolsó mozibohóc” – Jacques Tati filmjei

A hónap filmje: Volker Schlöndorf: Bádogdob

Áprilisi program-előzetes:

- „Ciné-cités”: Városfilmek. A modern nagyváros a filmművészetben
- „Ami személyes és ami szent” – vallásosság a filmművészetben

A hónap filmje: Wim Wenders: Az ég Berlin felett

Részletes havi műsorfűzet és jegyváltásra jogosító tagsági igazolvány kapható a vetítések színhelyén, a Mátra moziban. (VII. Lenin körút 39.)

ÖRÖKMOZGÓ

A Magyar Filmintézet mozija