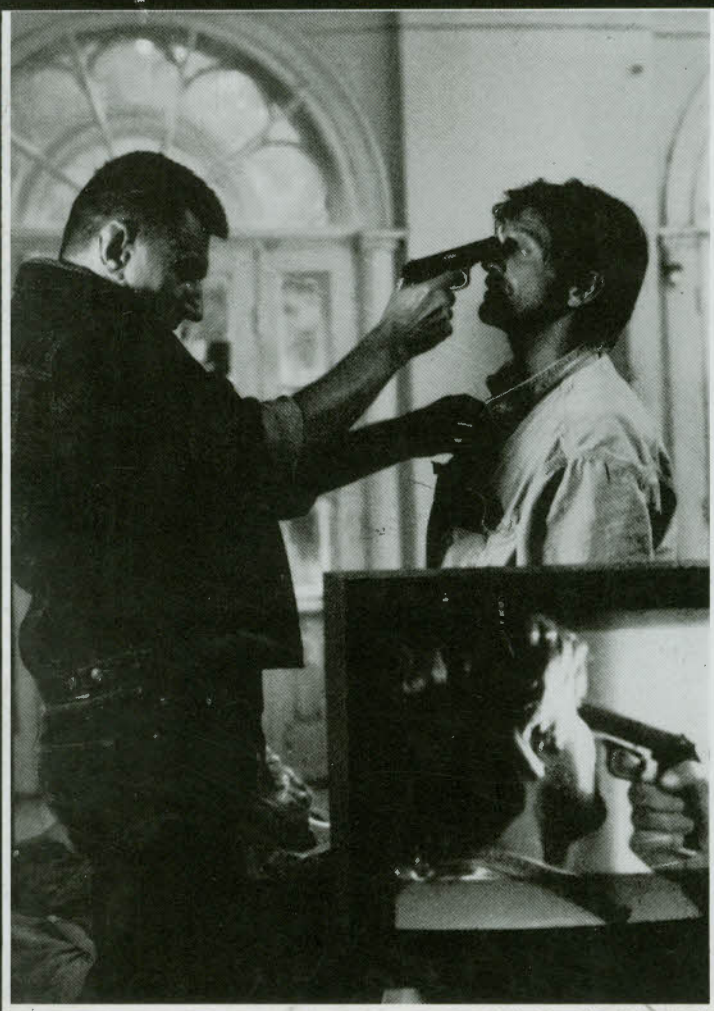


FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA

91/6



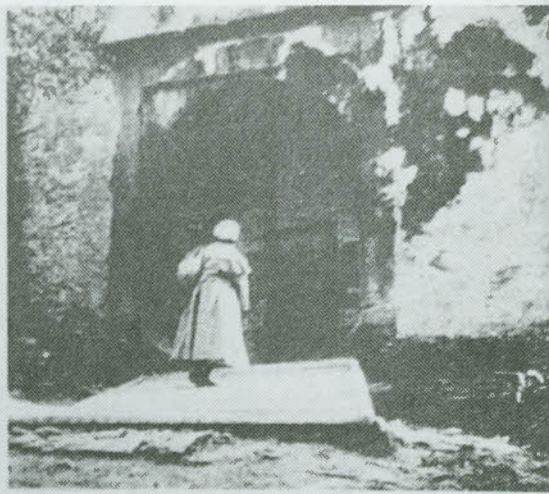
Jancsó

Jarmusch

Jarman

Mozgóképszínház

Expresszionizmus



Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu* (1922)

Szerkesztik: Gelencsér Gábor, Pintér Judit, Urbán Mária · Forgács Iván, Györffy Miklós, Horváth György

Tervezőszerkesztő: Fraunhoffer Péter

A Filmkultúra 1991-ben az INTER-EURÓPA BANK RT., a HUNGAROFILM, az INTER-COM, a MŰVELŐDÉSI és KÖZOKTATÁSI HIVATAL, az 5-ös és a 6-os szám a MAGYAR MOZGÓKÉP ALAPÍTVÁNY támogatásával jelent meg.

Tartalom

- | | |
|--|---|
| <p>3 Szabó Miklós: A rigid és a képlékeny elnyomás
<i>Néhány gondolat a hetvenes években készült Jancsó-filmek értelmezéséhez</i></p> <p>9 Gábor György: „Harcoljatok hát a törvénytért”
<i>Az Írás alkonya és a jancsói Tett hajnala</i></p> <p>13 Hirsch Tibor: Szófejtés
<i>Jancsó Miklós: A hajnal</i></p> <p>19 Gelencsér Gábor: A megszerzett bizonytalanság
<i>Rend és káosz Jancsó Miklós művészetében</i></p> <p>26 Ungár Júlia: „A mi mindennapi álarcunkat add meg nekünk ma!”
<i>Tom Stoppard: Rosencrantz és Guildenstern halott</i></p> <p>34 Cristina Mazzantini: A mozi színházba megy
<i>(Pintér Judit fordítása)</i></p> <p>38 Bán András: „Benned e sziget varázsa még”
<i>Derek Jarman: A vihar; Peter Greenaway: Prospero könyvei</i></p> | <p>41 Miltényi Tibor: A legutolsó vacsora
<i>Derek Jarman: A kert</i></p> <p>45 Györffy Miklós: Memphisi Blues
<i>Jim Jarmusch: Mystery Train</i></p> <p>50 Tevesz Mária: „Egy picit ragyogást adni...”
<i>Beszélgetés Szécsényi Ferenc operatőrrel</i></p> <p>60 Szöts István gemonai életmű-díja – <i>Bruno De Marchi köszöntőjéből</i> (Hegyi Ágota fordítása) · Presztizsharc és útkeresés – <i>San Sebastian</i> (Barabás Klára) · A De Mille-örökség – <i>Porcenonei Némafilm Napok</i> (Gombos Judit) · Az egyenleg pozitív – <i>A holland filmről egy szemle kapcsán</i> (Szilágyi Gábor)</p> <p>69 Lotte H. Eisner: Az expresszionizmusra való fogékonyság
<i>(Schultz Katalin fordítása)</i></p> <p>72 Contents</p> |
|--|---|



Hernádi Gyula, Jancsó Miklós és Kende János

A rigid és a képlékeny elnyomás

Néhány gondolat a hetvenes években készült Jancsó-filmek értelmezéséhez

E sorok írója tíz évvel ezelőtt arra szánta el magát, hogy megkísérelje elemezni az *Égi bárányt* és a *Még kér a népet*, hivatásánál fogva nem a filmszakember, hanem az újkori történelemmel foglalkozó történész nézőpontjából. Jelen írással, megkésve, egykori dolgozatát kívánja folytatni.

Akkor a két elemzett filmet Jancsó új alkotói periódusa kezdetének tekintette. Úgy vélte, a *Szegénylegényektől a Sirokkóig* terjedő időszakban készült filmek a *szervezett politikai erőszak* lélektanával foglalkoztak. Ennek a hatásmechanizmusát ábrázolták, s ennek sematizált formái – a szervezett terror funkcionálását mintegy modelláló *koreografált mozgások* – összefüggő szimbólumvilágot teremtettek. Az ebben az időszakban, erről a problémáról készült filmek egységes *blokkot* alkottak abban az értelemben is, hogy egységes művészi szimbólumvilágot hoztak létre, az egyes szimbólumok több filmben ugyanazt jelentették.

Az ezt a blokkot követő két film más problémák felé fordult: a *közösségképző* csoportlélektani erők ábrázolása felé. Az *Égi bárány* az ellenforradalmi közösség csoportképző erőit: a *nacionalista* és *vallási* fanatizmust ábrázolta; a *Még kér a népet* a forradalomból született közösség kohéziós lelki erőit – mindkét közösség esetében *eufóriát* keltő erőket.

Az ellenforradalmi közösségben a fanatizmus keltette az *eufóriát*, a forradalmi közösségben az osztálytársadalom előítéleteitől megtisztult élet kitörő öröme. Az egyik probléma, amely az alkotót ezekben a filmekben foglalkoztatta, az el-

nyomás elleni győztes harcból született *forradalmi közösség* sorsa.

A *Még kér a népet* után készült film, a *Szerelmem, Elektra* ezzel a problémával foglalkozik. Első megközelítésben ez a film a szervezett politikai erőszak és az elnyomás elnyomottak részéről való elfogadása, az *alávetés* lélektani problémáját ábrázolja. Az utóbbit kétségtelenül. Az elnyomás türése Kreon országlása alatt nem azonos azzal a magatartással, ahogyan az *Égi bárány* elnyomottai azonosítják magukat az ellenforradalmi renddel.

Kreon alattvalói nem euforikus félrevezetettek, nem fanatizáltak. Az elnyomás elfogadásának motívuma az ellenforradalmi rendszer mézítlábasaiétól eltérő: elsődleges szükségleteikben ők nem szenvednek hiányt. Jólakottak, felruházottak, fedél van a fejük felett. Csak éppen minden szabadságuktól megfosztották őket.

Kreon az uralkodó feladatának a nép primer szükségleteinek kielégítését tartja, feltételének pedig a teljes uralmi fékentartást, az így kikényszerített totális fegyelmet. Már ez az államrezon is mutatja, hogy itt az alkotó nem azt a fajta uralmat ábrázolta, mint az említett nagy blokk filmjeiben. A szimbólumok jelzik, hogy minemű zsarnokságot mutat be a rendező. A reakciós osztályuralom által gyakorolt szervezett erőszak egyik szimbóluma Jancsó filmjeiben a *lőfegyver* – a lőfegyverek családján belül is elsősorban a *puska*, a pisztoly nem minden esetben. A *Még kér a népet*ben a forradalmi közösség azáltal marad meg tiszta, az ellenséges erőszaknak viszont védtelenül kiszolgáltatott közösségnek, hogy nem formál saját erőszakszervezetet. Erőszakot azonban gyakorol bizonyos esetekben, aminek itt szimbólumrangú speciális eszközei vannak.

A tanulmány a Társulás Filmstúdió tervezett *A történelmi film* című kötetéhez készült 1982-ben.

A jehovista feltűnésekor megjelenik a filmben a parasztháborús szűrő- és vágófegyverek (tehát nem löfegyverek, hanem „hideg fegyverek”) tablója. Szempontunkból azonban a saját erőszakszervezet nélküli forradalmi közösség mási, a filmben szereplő fegyverének van jelentősége. Egy koreografált jelenetben a forradalmi közösség férfitagjai *karikásostorral* verik vissza a támadó lovasokat. Ezzel a kényszerítő szerzőszámmal, s nem katonai fegyverrel tartja féken Kreon népet is az ő erőszakszervezete. Ebből arra következtetnek, hogy ebben a filmben nem az osztálytársadalomban működő elnyomásról és annak forradalmi megdöntéséről van szó, hanem annak a forradalmi közösségnek a sorsáról, amely nem őrizte meg a szervezett erőszaktól való mentesség tiszta állapotát, hanem erőszakszervezetet hozott létre, s annak elnyomása alá került. A forradalommal kivívott jólét az erőszakszervezet ostora alatt a jászolnál jóltartott, istállóban melengtetett jószág baromjólétévé degradálódik, s a forradalmi rend erőszakos védelme ennek az istálló jólétnek brutális stabilizátorává fajul. Az így elfajzott közösség megváltására azonban van mód. Jancsó világában, ebben a filmblokkban, a forradalmi közösségnek az erőszakszervezeten és az uralmát elfogadó népen kívül van még egy tényezője.

A forradalmi közösségnek van egy élcsapata, avantgárdja – szerepét a *Még kér a nép* sokoldalúan ábrázolta –, amely nem bürokratizálódik, nem olvad fel az erőszakszervezetben, hanem tisztán őrzi a forradalom eredeti ideálját. Ezt az ideált hordozza Oresztész és Elektra. Ők lépnek fel a zsarnokság ellen, s forradalmat robbantanak ki a forradalomban. Kreon bukása újabb problémát vet fel, mely az *Égi bárányban* is felmerül az ellenforradalmi közösséggel kapcsolatban. Az elnyomó rendet eltűrő „bűnbeesett közösség” kollektív bűnösségének problémája. Az *Égi bárányban* az ellenforradalmár pap a forradalomban való részességért szánja halálra a népet, majd megjelenik az ördögi illúziókat keltező ítéletosztó, aki – magatartásából kisejlen – nem ezt az ítéletet hajlja végre, hanem az ellenforradalom elfogadásáért bünteti tűzhalállal a bűnbeesett népet.

Kreon alattvalói is erre a sorsra jutnak: az erőszakszervezet minden konszolidált hatalmat automatikusan kiszolgáló apparátusa lemeszárlással bünteti a Kreon parancsolta uralmukat elfogadó, s ezért bűnbeesett népet. Az erőszakszervezet mindkét oldalon elkerüli ezt a büntetést. Ebben az ábrázolási modellben csak a nép tagjai halandó emberek. Az elnyomó apparátus dehu-

manizált, halálon kívül is zakatoló gépezet, a forradalom élcsapata pedig az ideál személyes sors feletti inkarnációja. Az elpusztíthatatlan örök forradalom víziója a *Még kér a nép* végén is megjelenik. A *Szerelmem*, *Elektrában* az országról országra járó örök forradalom szimbóluma a vörös helikopter, amelyen Oresztész és Elektra eltávoznak, majd leszállnak az újabb forradalom színterén. Még egy alkotás sorolható a forradalmi közösség sorsát ábrázoló művek blokkjába, az Olaszországban készült *Technika és ritus* című tévéjáték. Itt a szorosan vett tárgy egyrészt az erőszakszervezetben feloldódott, azzal azonosná lett forradalmi közösség problematikája, másrészt a fentebb vázolt élcsapat szerepe ebben a szituációban. A tévéjátékbeli Attila stilizált hun közössége megfoghatóbban forradalmi közösség. Tagjai ajkáról forradalmi programszövegek hangzanak, velük szemben Róma félreérthetetlenül ancien régime-ként jelenik meg. Ez az erőszakszervezet másként mutatkozik be, mint Kreoné, mivel erőszaktevékenységének dinamikája kifelé, a római ellenség felé irányul. Az élcsapat megszemélyesítője Attila, az erőszakszervezet karizmatikus vezére, aki karizmáját a mitikus fegyvertől, „Isten kardjától” kapja. Itt az élcsapat nem animál forradalmat a forradalomban, egybeolvad az alárendelt apparátussal, mivel erőszaktevékenysége külső osztályelenség ellen irányul.

A forradalmi közösséggel foglalkozó filmblokkot más problémakör ábrázolása követi. Ez a problémakör nem ragadható meg ilyen mértékben egynemű szempontok szerinti rendszerezéssel. Az újabbkori magyar történelem „sorskérdéseiről” van ugyanis szó. A magyar társadalom fejlődésbeli torzulásairól, melyeket a polgárosodás során szenvedett el. A sajátos magyar reakciósság és annak esetleges meghaladása problémájáról. Mindezen belül az elnyomás és a szervezett elnyomó erőszak problémáit az új kérdések más megvilágításban újra felvetik.

A magyarságprobléma Jancsó korábbi filmjeiben is jelen van. Az uralmi erőszak modellszerű ábrázolását középpontba helyező filmek közül többnek is egyik jelentésrétege a magyarságprobléma. Elementáris erővel van jelen már a *Szegénylegényekben*: a pusztá, amelynek közepén a sánc áll, a pusztán állandóan süvítő szél – a „magyar parlag” látványa és hangja, a sáncbeli feketeköpenyes vizsgálóbírók ruhájának süjtásai – a sajátos magyar reakció kosztümje. Az *Égi bárányban* ez a probléma már egyenrangúként van jelen az ellenforradalmi közösség általános eufóriája és fanatizáltsága mellett.

Nem kevesebbel küszködik az alkotó, mint a „fasiszta nép vagyunk-e?” végzetes sorskérdésével, amelyre a filmet záró nemzethalállal bűnhődést igénylő választ tűnik adni. Csak reakciós nacionalizmus, ellenforradalmiság, fasizmus formájában nyilvánulhat meg a magyar hazafiasság? – kérdezi a film. A Jancsó-filmek egymásra utalnak. A feloldó felelet a *Még kér a nép*-ben jelenik meg. A parasztmozgalmat vérbefojtó katonai alakulat tisztje a forradalmi eszmével magyar nacionalista frázisokat szegez szembe (miközben ehhez Szabó Dezső tolláról elszabadult neve van: Pettkó Szaudtner Aladár), a vérengzés befejeztével viszont a *Prinz Eugen der edle Ritter* hangjainál ünneplik meg győzelmüket a tiszték, leleplezve, hogy a magyar öltözék álca, amely alatt idegenség rejtőzik. A hetvenes években készült Jancsó-filmek hasonló problémákkal foglalkoznak. A nemzeti probléma más oldalról való megközelítése elsősorban abban jelentkezik, hogy míg a korábbi filmek az urak elnyomó uralmát mindig az elnyomottak, a nép felől ábrázolták, az új alkotásokban az urak világa belülről jelenik meg. Jancsó addigi és az említettekét időben követő két újabb filmje, az ösztartozó *Magyar rapszódia* és *Allegro barbaro* is sajátos egydimenziós képet ad az újkori magyar osztálytársadalomról. Ez a társadalom kettős tagozódást mutat: urakból és népből áll. A nép az urak rendjét nyögő parasztsággal azonos. Magyarország ezekben a filmekben vidék. Magyar város nem jelenik meg a váznon, még kevésbé a főváros. Az eltorzult magyar fejlődés másik tényezője, a másik ellentmondás, amely szerint a magyar társadalom tagolható, a vidéki és a városi-polgári Magyarország antagonizmusa, ezekben a filmekben nem jelenik meg. Ez a megközelítés egy dimenzióra redukálja az utóbb említett két film problémakörét, amely a történeti valóságban a másik dimenzióhoz is tartozott. Az 1919 őszi ellenforradalom, benne Bajcsy-Zsilinszky Endre, a két film megváltoztatott néven szerepeltetett kulcsfigurája olyan kérdések kavargásában létezett, melyek a városi polgárosodás kérdéskörébe is, nem csupán urak és parasztok ellentétes viszonyába tartoztak. A deresre húzó, csendőrszerűs úri renddel szemben nem csupán a forradalmi nép állt csatasorba, hanem olyan demokráciát, haladást, modernizálódást követelő polgári erők is, amelyek a néppel szemben maguk is urak voltak, a kizsákmányoltakkal szemben tőkés kizsákmányolók, a nyomorgókkal szemben gazdagok. Az úri reakció helyzetét az ezekhez az erökhöz fűződő viszony kevésbé határozta meg, mint a néppel

való kapcsolat. Az ellenforradalom ereje nem utolsó sorban abból táplálkozott, hogy a városi progresszió úriembereivel szemben a kúriák úri reakciója bizonyos dolgokban közös nyelvet talált az elnyomott falusi néppel. Mindez éppen a reakció elfogadásának pszichológiájához, a filmek fő problémájához ad sokat. A valóságban Bajcsy-Zsilinszkyt ellenforradalmár korában nagyobb mértékben motiválta antiszemizmusa, mint parasztlenező pökhendisége. A két film a magyar polgári ellenállás vezető alakjának történetében olyan fejlődésrajzot mutat, ahol egy parasztnyúzó dzsentri kis úr átáll a forradalmi nép táborába. A valóságban nem ez történt, hanem egy bonyolultabb, s talán művészi ábrázolásra nagyobb mértékben kívánczó folyamat: Bajcsy-Zsilinszky saját elképzelésű magyar úr-eszményét szegezte szembe a fasiszta jobboldalisággal, s ezzel mintegy megkísérelte demokratizálni az úriságot, és demokratikus tartalmat adni a magyar úri nacionalizmusnak. Mindközben hangsúlyozottan megmaradt a magyar úri világ talaján. Ez az attitűd azokban a jelenetekben érvényesül, amikor a film hőse hangsúlyozott úri pökhendiséggel alázza meg – úriságot felhasználva, s azzal bizonyos értelemben, az úri világ szemszögéből nézve, visszaélve – a népnúzó csendőrtisztet. A filmben ez taktika, de a valóságban ténylegesen átélt úri magatartás (ezeknek a jeleneteknek ugyanis volt megfelelőjük az igazi Bajcsy-Zsilinszky életében: Tarpai csendőrsparancsnokkal játszódtak le választási hatalmaskodások miatt). A magyar társadalom „két világa” merev ellentétként áll szemben: közöttek helyzetek, átmeneti rétegek nincsenek jelen a filmben. A nép a *Még kér a nép* parasztnépe. A *Magyar rapszódia* első részében harcoló parasztradikalizmus tábora az (élén Áchim András kulcsfigura megfelelőjével), melyben kialakulóban van az a forradalmi közösség, amelyet a *Még kér a nép* ábrázol. Ennek a radikalizmusnak a mozgalmi élete és mindennapjai hasonlóan euforikusak: a korábbi filmekhez hasonlóan koreografált mozgások jelenítik meg erejét, a cselekvőképességét élvezve átélő közösség életörömét. A legnagyobb szimbolikus erőt az a rituális cselekedet kapja, amely a cselekmény egyik drámai csomópontja is: a földbirtokos filmhős atyjának meggyalázása tűzoltófecskendővel. A víz-szimbólum ezekben a filmekben sajátosan kettős: megaláz és megtisztít. Ebben a jelenetben szinte egyidejűleg, mert az eláztatás során a megalázott részeg földesúr lelkében mintegy megtisztul: a jelenet végére átveszi a locsolók euforikus felszabadulás-élmé-

nyét, élvezzi, ahogy a fecskendő vízszugara lemossa róla az őt is béklyóba verő társadalmi konvenciókat.

A film hősének második fejlődésszakasza, az apját megsértő parasztvezér meggyilkolása után, a háborús tiszti szolgálat. Ennek fényében értelmezhető a film paraszthősével, Szeles-Tóth-tal való Hassliebe (a motívum analóg Bertolucci *Huszadik századának* vezérmotívumával, az úri és a paraszt fiú kvázi testvéri viszonyával). Az átállást azonban nem a háború érleli meg, hanem az ellenforradalmi kurzus, melynek során a film hőse különítményparancsnok lesz. A *Magyar rapszódia* utolsó eseménysora: a kurzus úri világának képei. A korábbi filmekből eltérően az úri társadalom itt nem egységes, hanem rétegzett. Az úri világnak az előző filmekben is voltak a sorból kitáncoló tagjai: az agrárius-reformer gróf a *Még kér a népben*, aki kivételként válik ki a földbirtokosok-uradalmi intézők-katonatisztek-papok funkcionális tagoltságában is egységes úri világából. Kilengő figura az *Égi bárányban* a különítményes terrorral szembeszegülő kanonok és – amennyiben földi embernek vesszük – a különítményes kadét értelmiségi figurája is, akiben a népet pokolra hegedülő sátán inkarnálódik. Az úri világ azonban itt is egységes. A *Magyar rapszódiában* azonban mintegy két úri osztály van jelen: más a képsorok színhelyét adó kastély arisztokrata-politikus gazdája – ekkor Bethlen István kulcsfigurászerű megszemélyesítője, a film folytatásában a háborús miniszterelnökökből egybegyűrt figura, alakjában Imrédy, Bárdossy és Kállay egyszerre vannak jelen –, és más a különítményeket szervező kisföldbirtokos katonatiszt-dzsentri. Az ellentét a filmben a történeti valósághoz képest szimpla, és nem is felel meg neki. Itt, egyszerű séma szerint, a reakciósság nagysága a nagyon nagyságát követi: a nagyon nagy nagybirtokos nagyon reakciós, a kis nagybirtokos nem olyan nagyon reakciós. A valóságban fordítva volt. A latifundiumok arisztokrata urait osztálykérdéseik bizonyos mérsékletre és konszolidációs hajlandóságra orientálták, míg a kis urak „jobboldali radikálisok”, terrorista módon reakciósak voltak.

A filmbeli különítményes, a parancsnok kezdetől fogva szívén viseli a parasztkérdést, s amikor látja arisztokrata rokona antiszociális viselkedését, szembefordul vele. A valóságos különítményes nem a földbirtokosokkal szemben akarta védeni a parasztokat – hiszen ha a telekkönyv szerint nem is, de tudatában, „lelkében” maga is földbirtokos volt –, hanem a zsidó feketézők és hadimilliomosok ellen. Ha szembefor-

dult a konszolidációval, azért tette, mert nem találta elégnak a zsidóság ellen hozott korlátozó intézkedéseket. A film azonban, az elnagyolt politikai motíváció mellett, művészileg finom eszközökkel mutatja meg a hős átállásának másik motívumát. A különítményes-ellenforradalmi úrivilág képei egy euforikus úri világ képei. Ezek azonban lényegesen különböznek az ellenforradalmi vallásosság és nacionalizmus által fanatizált népi ellenforradalmi közösség eufóriájától, amelyet az *Égi bárány* mutatott meg. Az úri világ magába húzódva, a *demokrácia* eufóriájában tombol. Ezt a demokráciát a kastély alatti barlangfürdő vízszugari és medencéi, a földalatti színhelyek félhomálya szimbolizálja. Az amerikai párbaj képsora az úri rend önpusztítását tárja a néző elé. A dekadens úri finomságot szimbolizáló nőalak temetése pedig az úri világ értékeinek mulásával konfrontálja – itt már nem a nézőt, hanem a film hőseit. Ez is motívuma a hős átállásának, nem csupán az úri rétegek közötti politikai ellentét.

A második rész, az *Allegro barbaro* a forradalmi közösséggé alakult szegény társadalomról szól, és a hős befogadtatásáról ebbe a társadalomba. A szegényeknek átadott birtokon afféle kommunaként létesült forradalmi közösség képe nagyjából megfelel a *Még kér a nép* hasonló ábrázolásának. A hős befogadása ebbe a közösségbe voltaképp széles kibontása annak a rítusnak, amely az átállt katona beavatási szertartásának formájában már a *Még kér a népben* is megjelenik. Az önkéntes meztelenség itt is a rendi világ előítéleteitől megtisztult forradalmi közösség tisztaság-szimbóluma – éles ellentétben a korábbi filmek jelképiségével, ahol az erőszakos levetkőztetés a megalázást szimbolizálta. A jelképvilág új elemei a német megszállás szimbólumai. A forradalom főnixként való újra és újra feltámadását szimbolizáló vörös helikopterrel szemben a terjeszkedő német-náci megszállást *sárkányrepülő*k jelképezik. Magát a megszállást, a német katonai jelenlétet pedig egy hatalmas *ringlispil*. A valóságos Bajcsy-Zsilinszky-történet legfontosabb szakasza, ellenálló tevékenysége nem jelenik meg a filmben, mivel a hős teljes mértékben csatlakozik a forradalmi közösséghez, felovad benne, és nem azt az úri módon vagány, szabódezsösen magyar nacionalista ellenállási tevékenységet fejt ki, mint történeti modellje, hanem valamiféle agrárkommunista lesz. Az átállás filmi jelképe a *kerékpár* – szimbolikusan erre száll át a *lóról* a földjét a szegényeknek adó földbirtokos. A ló Jancsó filmjeiben az úriság, az elnyomó apparátushoz

tartozás jelképe. Kivétel Szeles-Tóth Iova a *Magyar rapszódia*ban, habár a gesztusok itt is inkább az mutatják, hogy a forradalmár szegényember mintegy birtokba vette, kisajátította az úriság eme attributumát.

A tárgyalt két filmmel kapcsolatban nem azért „lovagoltam” a történeti hitelességen, nem azért hánytorgattam fel a társadalomkép jellemzésében a magyar polgárosodás dimenziójának hiányát, mintha úgy vélném: egy műalkotásnak az a feladata, hogy megfeleljen a történeti eseményeknek. Azt akartam ezzel előkészíteni, hogy milyen mértékű névumnak tartom a fenti problematika megjelenését a *Zsarnok szíve* avagy *Boccaccio Magyarországon* című filmben. Az elmaradottság-probléma, Magyarország Kelet és Nyugat között, a nyugatias műveltség és az ezt hordozó értelmiség helye a magyar társadalomban – ezek a film fő kérdései. De e mű egy fontos vonatkozásban része az előző két filmmel megkezdett téma-blokknak is: a magyar társadalmat az uralkodó osztályon belülről, nem a nép felől nézve ábrázolja. Minden korábrinál tisztább magyarság-filmként is kapcsolódik az előző filmekhez. Jancsó filmjeiben periferikusan addig is megjelent – a magyar társadalom polgári dimenziójának jelenlétét felvillantva – a nép és az uralkodó osztály között mintegy „harmadikutas” helyet elfogadó értelmiségi. Legmarkánsabb megjelenése ennek a típusnak az egyházi iskolában tanuló zsidó fiú figurája a *Fényes szelek*ben. A *Zsarnok szíve* hőse maga ez a típus: a Padovában tanult és hazarendelt trónörökös, s vele a nyugati kultúra marginalizált, szabados művészvilágát a féltáncos magyar világba hozó színtársulat. Az értelmiségi hős itt jellemében frontközi harmadikutas, helyzete szerint azonban az uralkodó, s nem a középosztály legmagasabb rangú tagja. A film nem csupán a magyarságproblémát ábrázolja, hanem a szellem, az alkotó értelmiség és a hatalom viszonyát is; az elmaradottsággal szembekerülő, kívülről ihletett kultúra elfogadhatatlanságát, aszimilálhatatlanságát az elmaradottságot uralmilag rögzítő hatalmi rend részéről.

A film magyarságprobléma rétegében felmerülő legsúlyosabb kérdés a nemzethalál új megvilágítású víziója: a függetlenségét megőrizni nem tudó kismemzetet (melynek függetlenségét urai züllöttségükkel kockára teszik) elnyelés veszélye fenyegeti; az a lehetőség, hogy a rátamadó nagytömegű barbár elnyomó nem csupán függetlenségétől fosztja meg, hanem magába olvasztja. A 16. század elején játszódó film az eltörökösödés problémáját bontja ki. A nyugati-kül-

földi befolyás ellen ágáló parlagi nacionalisták az udvari intrika világában arra hivatkoznak, hogy a nemzetnek azért kell megőriznie szűzies ázsiaságát, mert a civilizáltabb világ befolyása gyengíti a törökkel szembeni ellenállásban. A cselekmény során kiderül, hogy a honvédelemre készülő udvarban már rég ott működik a beférkőzött török fejedelem, és a beolvasztást készíti elő. Mikor ez kiderül, az argumentáció a harcok honvédelemről a kapituláns pragmatizmusra vált át: úgy tudjuk elkerülni, hogy a török beolvasszon bennünket, ha magunk megyünk elébe, és önként vesszük fel a muzulmán hitet. A cselekmény majd ezen a szalon megy tovább: nincs is rá szükség, hisz a király már rég felvette a muzulmán hitet, az udvar rég követte, sőt az egész nép, az egész nemzet régen eltörökösödött már, elvesztette nemzeti identitását, a mellette való ágálás csupán porhintés, látszat. Az idegenbe olvadást, a török terjeszkedést figyelemre méltó szimbólum jeleníti meg: a *fürdő*. A film kezdetén még diszkrétan van jelen a stilizált udvarban, aztán egyre jobban terjeszkedik, áradatként foglalja el a helyet, s a film végére már minden fürdő, az eltörökösödött udvarbéliek minden gesztusa lubickolás közben esik meg. Az előző filmben a német terjeszkedés jelképe, a sárkányrepülő mutatott hasonló vonást: ott is a terjeszkedést, a lopva behatolást, a fokozatos előzölést jelképezte, ahogy a film kezdetén egyetlen sárkányrepülő bukkant fel az égen, a megszállás, az egyenruhás német katonák megjelenése előtt pedig már elborították az égboltot. A film minden korábrinál jobban elszakad a megfogható történeéstől. Cselekményéről azt sem lehet tudni, hogy vízió-e vagy valóságos történet. Ez a tűnékenység más probléma ábrázolásának ad keretet. A film harmadik, az alkotó ezután következő művei kizárólagos problémájának, a belülről szemlélt, az uralkodó osztály fellázadt tagjai előtt megjelenő uralom nem rigid-brutális (ahogyan ez az uralom a nép felé megmutatkozik), hanem *megfoghatatlan* mivoltának. A *csillogó tűnékenység* álcában jelenik meg saját renegátjai előtt egészen a végkifejletig, amikor leveti köntösét, s kibúvik alóla a valódi rigid elnyomás, amelynek erőszaka a nép felé mindig is nyíltan, kendőzetlenül mutatkozik, s ugyanazon módon végez áldozataival, ahogy a népből jövő lázadókkal szokott. A csillogó tűnékenység az *Allegro barbaro*ban a német megszállás bemutatásakor a *körhintával* jelképezett *vásáriság* formájában jelenik meg, a *Zsarnok szíve*ben a keleties *mesevilág-rémvilág* káprázataiban, azokban a művekben pedig, amelyek kifejezet-

ten a hatalom belülről való megjelenítésére törekcsenek, az *operettszerűség* formájában.

Az uralkodó osztály belülről jövő támadásával szemben az uralmi rend *képlékenynek* mutatkozik. Alaktalansága deformálhatatlan: minden rá mért ütés hatástalan, a képlékeny masszába adott ütés. A képlékeny uralom nem vesz fel semmilyen provokációt, s az ellene történt legnagyobb jelentőségű támadóakciókat azzal hatástalanítja, hogy úgy tud tenni, mintha ezek a támadások nem történtek volna meg. Ily módon nem reagál az utolsó képsorig a *Zsarnok szíve* királyi udvara a Boccaccio-előadás, a színészek trágár jelmezének provokációjára. Ennél azonban nyomósabb az a nem reagálás, amelyet az *Allegró barbaró*ban tanúsít az uralmi rend. Mindent megmozgató nemzetfelrázó szándékkal hiába öli meg a hős a miniszterelnököt, a rendszer a merényletet balesetként intézi el, a merénylőt pedig ekkor még szabadon útjára engedi, s nem veszi tudomásul a tettet, amely – ha megtörténtként manifesztálná – alapjaiban rázhatná meg az uralmi rendet. Ez a motívum egy alkotás-blokk központi témája lesz, és erről szól a Jancsó-filmek szövegírójának, Hernádi Gyulának *A királyi vadászát* című drámája is. IV. Károly hiába tér vissza, hiába kísérel meg puccsot, minden megneamtörténtként kenődik el, a provokáló persze – mint a többi esetben is – majd életével fizet.

Erről szól Jancsó miskolci *Csárdáskirálynó* rendezése is. Az operettvilágként megjelenő dualista monarchia ellen maga a trónörökös lázad fel. Lázadásának módja az úri marginalizálódás: megszökik egy színésznővel, végigmulatja az éjszakai életet. A tisztségébe visszarendelő parancsokat semmibe veszi. Lázadó magatartásával szándékosan világraszóló botrányt akar kavarni, mint az *Allegró barbaró* néphez áttállt hősé. Az udvar végül a szarajevói merénylet formájában végzi ki. A tettes „Spitz Lipót”, az operettfigura, aki az éjszakai életben botorkáló pitáni rendőrbesúgóból Szarajevóban a fegyveres erőszak szervezet tipikus megszemélyesítőjévé karkásodik. Jancsó ezzel a rendezéssel feltehetően meg akart mutatni valamit abból a filmből, amelyben ezt a problémát teljes jelentőségében ábrázolta. Ez a külföldön készült film, a *Magánbűnök, közerkölcsök* nem került a magyar közönség elé.

A filmbeli Rudolf trónörökös, hasonlóan az operett trónörököséhez, lázadó. Lázadása első sorban az uralmi rend szexuális tabuinak megszegésében nyilvánul meg. Ez a film más megközelítésben ragadja meg az uralkodó osztály

közösségéből való kiszabadulás problémáját. A tiszta közösség felszabadító meztelenségéhez a szabados szexualitáson, annak meztelenségén keresztül visz az út. Eközben az erotika minden lehetőségével él a lázadó. Környezetében előfordul a homoszexualitás is, a trónörökös szereplő, Vecsera Mária pedig – az erotika minden lehetőségének szabados kiélését jelképezve – hermafrodita. A trónörökös baráti kör lázadása azonban politikai jellegű is. Nem csupán Ferenc József képét köpi le rituálisan, hanem a francia forradalom sanzonjait is énekelgetik. A film középpontjában a nagy lázadás aktusa áll. Az udvar aranyifjúságát garden partyra hívják, kábítószerral mámorba ejtik, lemeztelenedett szabad közösséggé mámorítják, azzal a politikai szándékkal, hogy hasonló, mindent megmozgató botrány legyen belőle, mint amelyet az *Allegró barbaró* hőse akar merényletével. Itt is az a szándék, hogy olyan tettet kövessenek el, amit nem lehet eltusolni. Ezt reméli Bajcsy-Zsilinszky kulcsfigurája is. Az uralkodó rend ezt a tettet ugyanúgy eltünteteti, mint a másik filmben a merényletet. A tettes azonban nem éli túl a lázadást. A mulató kastélyt úgy szállja meg fokról fokra a katonaság, ahogy a *Még kér a népben* felvonuló hadsereg. Még él a trónörökös és szerelme, amikor a társaság eltávolítása után a kastélyparkban már gyászindulókat játszik a fekete karszalagos katonabanda. Az utóbbi periódus Jancsó-filmjeinek több esetben kettős befejezésük van. Ezek gyakorlata hasonló ahhoz, ahogy Bertolucci hármás befejezéssel zárja a *Huszádik századot*: lezajlik a sztálinista-bosszúálló befejezés, majd egy olyasféle euforikus forradalmi közösség kialakulása, amelyen Jancsó több tárgyalt filmjében található. Ez a közösség megalázza a volt elnyomót, ahogy a *Magánbűnök, közerkölcsök*ben a szabad közösséggé mámorosodott udvari társaságot vezérlő trónörökös kör alázza meg a rájuk törő erőszak szervezet vezető tábornokot. Bertolucci filmjének utolsó, harmadik befejezése: megjelenik a bürokratizált-eurokommunista Olasz Kommunista Párt, hogy a polgári konszolidációba integrálja az euforikus forradalmi közösséget.

A *Még kér a népnek* is hármás befejezése van. Az első: a forradalmi közösség majálisa felbomlasztja a felvonult katonai alakulatot és magához csábítja a katonákat. A második: a trombitaszóra a katonák újra alakzatba állnak és lemezárólják a forradalmi közösséget. Ez mintegy a valódi befejezés. A harmadik: a női főalak feltámad, egyszál pisztolyával igazságot tesz, s végül vörös szalagos pisztolya az eszme örök jelképé-

vé magasztosul. A hasonló kettős befejezést a *Magánbűnök, közerkölcsökben* az alkotó csupán felvillantja: egyetlen katonát – teljesen hasonló módon a fent ismertetethez – megtántorít a szabad közösség eufóriája; mégpedig azért, mert ez a film realiztikusabb dramaturgia szerint épül fel, mint az előzőek. Kevesebb helyet kap benne a koreografált mozgás, a történéssorok közelebb vannak a klasszikus dramaturgia értelmében vett jelenetekhez, kevesebb helyet kap a természetfölöttiség, a halottak feltámadása, a csodák záporozása. A film a szabályos dramaturgia értelmében történet. A cselekmény azon a határon van, hogy akár meg is történhetne.

A befejezés – egy más irányú végkifejlet lehetőségének felvillantása után – ebben a filmben egyetlen és egyértelmű. A felvonult erőszak-

szervezet pisztolyos tagjai megölik a trónörökös és környezetét. A fináléban az erőszakszervezet ugyanabban a képében jelenik meg az áldozat előtt, mint amelyben kifelé, a nép felé szokott. A képlékenység mögül újra a rigid erőszak lép a színpadra.

Összefoglalva: Jancsó hetvenes évekbeli alkotói periódusában tehát tovább folytatta azoknak a problémáknak újabb és újabb oldalról való bemutatását, amelyek korábban is munkássága tárgyát képezték. A rigid politikai erőszak sokféle ábrázolása után a képlékeny politikai erőszakot mutatta be, és még nagyobb teret szentelt annak, hogy a közelmúlt magyar történelmének sorsproblémáit ábrázolja.

Szabó Miklós

„Harcolatok hát a törvényért”

Az Írás alkonya és a jancsói Tett hajnala

IV. Antiókhosz Epiphanész szeleukida uralkodó az i. e. 160-as években halálbüntetés terhe mellett tiltotta meg a zsidóknak a törvény, a szokások, a vallási áldozatok megtartását, s büntető akciói során többször is szándékosan szombaton támadta meg a zsidókat, a szent napon, amikor azok nem foghattak fegyvert. Egy ízben, midőn kihasználva a szombat tilalmát, fegyvertelen, ellenállást nem tanúsító hasszid csoportot megszárolt le, Mattatiás, a zsidó felkelés kiobbantója, értesülvén a történetekről, ezekkel a szavakkal fordult népéhez: „Ha mindannyian így tenénk, ahogy testvéreink tettek s nem harcolnánk életünkért és törvényünkért a pogányok ellen, csakhamar eltűnnénk a föld színéről.” (IMak 2,40).

Jancsó Miklós *A hajnal* című filmjének egy helyen az angol megszállók kíméletlenségével szemben fellépő zsidó fiatalemberekből szerveződött ellenállók között az alábbi mondatok hangzanak el: „Ne ölj, mondta az Isten. Csak mi engedelmeskedtünk a parancsolatának. Másképp lesz ezután. Olyanok leszünk, mint a többiek. De a halál nekünk csak kötelesség lesz. Meg kell ölnünk azokat, akik gyilkossá tettek. Meg kell ölnünk őket, ha emberré akarunk válni. Néha ölnünk kell, ha életben akarunk maradni.”

Noha Mattatiás lelkesítő szavait és a gerillacsoport elszánt fogadkozását 2100 év választja el egymástól, a mondatokat mégis ugyanaz a feszültség köti össze, amely Izrael népének szent, történelmen *tüli* története és küldetése, illetve Izraelnek, mint valóságos, profán államnak történelmen *belüli* alakulata között jelent meg a 70-es évek előtti, illetve a második világháború utáni időkben.

A makkabeusi könyvekből ismert Mattatiás és a filmbéli Gad régi, tradicionális, a zsidó hagyományban különlegesen fontos szerepet betöltő „műfajt” alkalmaz: mindketten a kommentár eszközével, az értelmezés szabadságával próbálják közvetíteni az *örök* szent szöveget a jelen *profán* gyakorlata számára. Kettejük attitűdje szinte azonos: szándékuk nem más, mint az időtlen törvényt a törvény idejéhez, az örököt a megváltozott, új élethelyzethez igazítani. Mattatiás és 20. századi utódai persze fegyveres ellenállók, s nem a szent szöveg tudós kommentátorai. Nem a „szellemi hagyomány” kommentátorai (Komoróczy Géza), de kommentátorok: a tett, a cselekedet értelmezői. A hagyomány számukra nem előzmény, hanem következmény: a *szent* törvény a *profán* túlélés függvénye, s a harc eszközként *szentesíti* a célt. Terroristák, de nem a misszionáló szellem félelmet keltő, univerza-

lisztikus igénnyel fellépő harcosaiként, hanem saját félelmük eloszlatóiként terrorizálják a törvényt. „Minden ember ellen, aki szombaton megtámad bennünket, felvesszük a harcot, nehogy meghaljunk, ahogy testvéreink meghaltak a barlangokban” (IMak 2,41).

S ahogy magában a zsidó hagyományban a kommentárt újabb kommentár követi, úgy válik Jancsó filmje is a történet (a kommentár) kommentárjává. A rendező láthatóan a szövegre koncentrált, a textusra, s a verbalitás mintegy felerősödik a szűk képi megjelenítésben. Jancsó tág terei, végtelen pusztái helyett itt az események jórészt zárt, szorító falak közt, keskeny utcákon, sikátorokban, lépcsősorokon, folyosókon játszódnak, s a főhős közeli portréja a film elején és legvégén mintegy keretét adja a szó, a beszéd, a gondolatok és eszmék szabad (és soha sem autoritatív vagy normatív) áramlásának. „Az Írás nem törvény vagy parancs, hanem mérték, amelyet alkalmazhatsz, hogy az új meg új, más és más élethelyzetekben, de akár a doktrínában is, magad dönts. Sugallja, hogy sokféle vélemény van, de dönteni neked magadnak kell, nem bújhatsz el mások szava mögé, tiéd a felelősség. A Tóra tanít, a mesterek véleménye és tanácsa esetleg segít, de megérteni, határozni, cselekedni neked magadnak kell” (Komoróczy Géza).

A zsidó önfelfogás szerint a nép birtokában van már a törvénynek, a „ne ölj” parancsolatának, annak, ami felé a többi nép még csak úton van. A tiltás azonban nem sújthatja azt a népet, amely a parancsolatot mindenki számára megjeleníti, hiszen Izrael nem Isten áldozata, hanem a többi nép „előképe”. A megtehető és a megtett, a tudható és a tudott között a cselekedet határozza meg a mindenkori jelent.

A zsidóság – ahogy erre Rosenzweig több helyen is rámutat – megszabadul a történelem s az idő fogságától, „letöri a korszakok bilincseit. Mivel ő maga örök, és örök az, amit akar, ezért tagadja az idő mindenhatóságát” (Franz Rosenzweig). Izrael népe lerázza a történelem igáját, küldetése során az örök *reménynek*, a jövőre irányuló, a jövőbeli segítségre utaló *tikvah*nak temporalitáson és historikumon diadalmaskodó hatalmát hirdeti. Saját *nemzetelenségének* története szent néppé, a lakott ország nyelvének használatára saját anyanyelvét szent nyelvvé, a száműzetés törvénye saját törvényét örök törvénné avatja, s kiűzetésétől kezdődően őseinek földje szent földdé válik tudatában.

De 1945 után az államalkotó zsidóság a szent földet „visszavezeti” a történelemben, s az örök

remény honából államalakulat, politikai realitás válik. A kérdés az, hogy az örök törvény *örök*-ségével lehet-e (együtt)élni, a Tóra elvei alkalmas *életeltek*-e, vagy „a Törvény népe is kénytelen megszűnni hinni azokban az életeltekben, amelyekért évezredekden keresztül vállalta a folyamatos vértanúhalált” (Jancsó Miklós).

Az örök törvény nem azonos az államalkotók törvényével, hiszen az előbbi történelemtől megszabadított, történelemtől független, s Izrael örök, Isten által támasztott *népének* szól, az utóbbi Izrael *állam* történelmileg létrehozott, megalkotott, „realizált” valóságának konkrét eleme. A már-már feloldhatatlannak tűnő eljelentmondást a film főhőse, Elisha is pontosan érzékeli: „A családom nem volt cionista. Sion szent sziget volt számunkra. A messiási remény színhelye, amely megdobogtatja a szívet, de nem földrajzi hely”. Az államalkotók, a harcosok, a cionisták számára azonban „politikai realitás, úgy, melyért meghalunk vagy ölnünk.”

A film szereplőinek identitásavara – mely másrésztől az ortodoxia és a cionizmus mind a mai napig érezhető eszmei és politikai csatározásaiban is tettenérhető – abból a keveredésből fakad, amely nem vesz tudomást a legfőbb tilalomról: a (mindenkori) megvalósított haza nem cserélhető fel a végső otthonnal, a – mégha oly tartós – békekötés a végső békével, az igazságos társadalmi berendezkedés a messiási birodalommal. Míg a cionizmus a megvalósított – tehát történelmi keretek között létrejött – államot, ha nem is messiási birodalomnak, de az afelé vezető úton megtett első lépésnek, a messiási idők előjelének szereti láttatni, addig az ortodoxia a társadalmi-politikai berendezkedésen (a parlamenti demokrácián) kéri számon a teokrácia elveit.

Nem véletlen Sámuel súlyos dilemmája a királyválasztást illetően, nem véletlenül fordul az Úrhoz, hallván a nép kérését: „Legyünk mi is olyanok, mint a többi nép: a királyunk ítélkezék fölöttünk” (ISám 8,29). Az igazi örömhír lényege az ugyanis, hogy „királlyá lett a te Istened” (Iz 52,7).

A *hajnal* szereplői, mint zsidók, várják a Messiást, aki „várhat arra, hogy eljőjön”, de mint az „ügy” harcosai, maguk válnak Messiássá: „most mi lettünk a megváltók”. Ha a Messiás nem jön el, meg kell változtatni a világot, ölni kell, hogy legyen még kit megváltania.

A zsidóság a megváltást nem spirituális, hanem nyilvános, a történelem színpadán végbeendő eseményként értelmezi. A messianizmus – Gershom Scholem fogalmait használva – minden pillanatában ötvözte az egymást folyton

át- meg átszövő konzervatív, restaurációs és utópikus vonásokat.

A konzervatív tendencia alapvetően a törvények, a Háláchá világának állandó megtartásában jelenik meg, s a Sinai-hegyi kinyilatkoztatás megvilágításával döntő szerephez jut a számszerűzésben élő zsidóság életének meghatározásában, abban, hogy az örök törvény miként feltehető meg az *adott* állapot kényszerhelyzetének. A száműzetésből kiszabaduló és a történelem „fogságába” belépő zsidóság számára azonban éppen az „örök” megtartása, az „örök” szerint való élet lehetetlensége jelenik meg identitását és moralitását érintő konfliktusainak egész sorában. A *hajnal* történetének közepontjába nem véletlenül kerül épp az a parancsolat („ne ölj”), amely minden más esetben valójában a legkevésbé lehetne tárgyaz az önmagával konfrontálódó morális tudatnak. „Az embernek nincs joga ölni. Ha öl, Istenné válik. Az embernek nincs joga Istenné válni.”

A törvényt Isten alkotta, s az ember nem írhatja azt át. Ha megteszi, Istennek képzeli magát, törvényalkotónak, s immár saját törvénye, a „minden megengedett” (Dosztojevskij) elve alapján akár gyilkolhat is. A Tóra örök törvényei Isten országra (malchut Jahve), a *történelmen kívüliség*, azaz a *fogságon belüliség* állapotára vonatkoznak. Az állam törvényeit a nép maga alkotja, ennél fogva nincs és nem is lehet ellentmondás a „kétféle” törvény között. Jancsónak nincs igaza abban, amikor „a Tóra világméretű vereségéről” beszél. A történelem újra jelentkezik, s az evilági törvények helyüket keresik: nemcsak létezésükben, de az egyes emberben, Elishában, aki egyszerre két állammal, az isteni és a földinek is állampolgára. Raszkolnyikov még el tudta követni a bűnt, át tudott lépni az isteni parancsok, az erkölcsi normák falán, de saját lelkiismeretét már ő sem tudta megsemmisíteni. Lelkiismerete mint az *imago Dei* hordozója lázadt fel önmagával, s „tisztá logikájával” szemben. Elisha a film végén a legszörnyűbb igazságot mondja ki: „Öltem. Megölttem Elishát.” Azaz a tett végső soron a „benne lakozó” ellen irányult, saját Istene ellen. Nem *egyszerűen* gyilkos, hanem Káinként, előképként, örök-ként. Hiszen a zsidóság „úgy nép, ahogyan majdan – a messiás korban – az emberiség lesz Egy nép” (Tatár György).

A „bensővé tett” gondolatok, a „benne lakozás” sajátos „visszhangot” kap a film világában: a gyakori „külső” zajok „belsővé” teszik a pillanatnyi feszültséget, s a csendben még a légy zümmögése is hallhatóvá válik.

A már korábban átélt, s a nép számára ideálisnak gondolt helyzethez való visszatérés, a messianizmus restaurációs vonása alapvetően a nép emlékezetének, az emlékezet folytonosságának tényét feltételezi. A múlthoz kapcsolódó remény, a dolgok „őseredeti” állapotának visszaállítását kívánja, s az emlékezet valósítja meg az ősökkel való „együttélés” időtlenségét.

Jancsó bravúros rendezői ötlete a múlt, az ősök, a család, s a hagyomány világát vágás nélkül képes mindig „jelenni” tenni, a jelenbe áttranszponálni. A zsidó vallási tudat egyik legmeghatározóbb eleme az időtlen emlékezés. A nép múltjával való azonosulás szándéka nemcsak az „örök”-séget teszi időtlenné, de nem engedti feledésbe merülni a lázadások, az elkövetett bűnök, az Istennel szembeni pártütések emlékét sem. Wiesel nem véletlenül írja: „Zsidónak lenni annyit jelentett, mint élni és emlékezni.”

Elisha a szó legszorosabb (s a tér legszűkebb) értelmében együtt él a múlttal. De van-e még ott emlékezet, ahol Auschwitz, Buchenwald és Mauthausen megszakitotta a kollektív tradíció időn úrrá lenni képes emlékezetét? Van-e még, ki „elbeszéli a fiainak”, s van-e, aki megérti és megteszi, évről évre, az Úr tettének jeleként? Elisha hiába fordul őseihez, hiába idézi fel emlékezetében a múltat, hiába vár választ, segítséget irtózatossá, gyöttrő kérdésre, elődei némák maradnak. Az emlékezet a családtagokkal együtt pusztult el, s így az alapokhoz, a legősibbhez, az Íráshoz kellene visszatérni. Elisha azonban tudja, hogy „hány ember tagadta meg Istent Auschwitzban”, meg kell tanulnia, hogy „harcos nem lehet hívő”, s hogy „az élőkhöz több közünk van, mint a holtakhoz”. Az elvesztett emlékek helyét más fogja betölteni: a múlt helyett a jövő, Erec Izrael.

A jövő messianisztikus utópiája nem egyszerűen az eddig még nem létezett állapotát áhítja, hanem – bizonyos formában a múlt restaurációját – Isten földi királyságának megvalósulását, amennyiben az állam létrejötté a megváltás kezdetét, a messianisztikus várakozások beteljesedését jelenti. „Nem a múlttól akarok beszélni” – mondja Gad, s a fiatal Elishától a jövőjét kéri el a mozgalom számára.

A jelen kora (olam hazeh) és az eljövendő kora (olam haba) között, mintegy közvetítőként, az önmagukat megváltónak nevező harcosok állnak, kik a holocaust borzalmaikat azon kataklizmáknak tekintik, melyek már a messiási kor eljövetelét jelzik, hiszen a Felkent akkor fog eljönni, amikor a nép történetének legmélyebb pontjára

zuhant. De valóban „resit geulátenu” („megváltásunk kezdete”) Izrael állam megteremtése? Valóban a beteljesedés kezdete, s elmúlt korok és nemzedékek dédelgetett messianisztikus várakozásainak beteljesedése lenne a zsidó állam létrehozása? A zsidó messianizmus és az államot teremtő politika határai nem moshatók el: siettetni az égi hatalmakat, beleavatkozni a megváltás művébe roppant hiúságról vall, s mindez csak hamis Messiások, Sabbataj Cvi 20. századi utódait eredményezheti csupán.

A független zsidó hazáért küzdők a „szabadság katonái”, kik hazát igen, de törvényt nem teremtenek. A Törvény csak a jövőbeli messiási korban lép érvénybe, de addig hallgat. Az „idealista” feláldozhatja magát „a napfény jogáért, az örömért, a gyermek mosolyáért”, de a Szó néma marad. A történelem még látatja önmagát. Elishának és a többi túlélőnek nem az a kérdés, hogy van-e még költészet Auschwitz után, hanem az, hogy van-e MÉG Auschwitz után. S a történelem újra és újra megmutatja hatalmát:

„– Képesek lesznek rá?
– Miért ne?
– Képesek lesznek pogromot rendezni az angolok?

– Miért ne?
– Nem merik!
– Miért?

– A világ nem hagyja!
– Miért? Hitleret is hagyta a világ.”

A párbeszéd szaggatottságában válik egyértelművé. Itt nem Szókratész segíti napvilágra kérdéseivel az igazságot. Az igazság nem más, mint a történelem relativitása, ismétlődése, „cinikus érzéketlensége”. „Ha zsidókat ölnek, hallgat a világ. Csak önmagunkra számíthatunk.”

Lehet-e egy olyan világban Istenre, szellemre, transzcendensre hivatkozni, lehet-e misztikusnak lenni, ahol a világ megtagadja, visszavonja a szellemet? Wiesel sorsnak keresztetlétét a történelmet: „A sors fájdalmas iróniája: országról országra üldöztek bennünket, tan- és imaházainkat lerombolták, bölcseinket legyilkolták, tanítványainkat kardélre hányták, s közben elkezdedten és fáradhatatlanul hangoztatjuk az élet megerősíthatatlan szentségét, az emberbe – minden emberbe, beleértve a gyilkosok táborát – vetett megrendíthetetlen hitet.”

A szigorú önmegtartóztatás (hávlágá) képtelensége különösen a holocaust után vált nyilvánvalóvá. A védekezésről, a harcról, a visszavágásról való lemondás a „szégyen hallgatását” (Heller Ágnes) eredményezte, a végtelen, befelől forduló csöndet.

Elisha, Gad és a többiek az ősmúltra alig (szívszorítóan ironikus a bevetés előtt imához készülő ellenállók jelenete: „nem tudjuk kívülről a szöveget, énekeljük inkább”), a közel(múltra?) annál inkább emlékeznek. Ezt kívánja élet-ösztönük, s ettől az emlékezettől tartanak oly nagyon az angolok: a szabre, az ország szülötte – noha „tüskeként szúr” – kevésbé veszélyes, mint a kívülről jött. A szabre emlékezetének tárgya „legfeljebb” *saját* földje, az „odakinté” a *saját élete*.

Kiválasztottak? Ami kívülről a „kiválasztott nép” történetének tűnik, belülről az Isten által támasztott nép „ott-létének”, Istennél-levőségének állandóságaként, s ezáltal örökös jelenként élődik meg. A kiválasztottság időbeli, változó, s mint viszony, örökölhető, az ott-lévőség állandó állapot, bizonyosság. Az előbbi „küldöttet” szólít, üzenetet vár, az eljövotelt reméli, az utóbinak nincs szüksége közvetítőkre. Lehet-e viszony a remény eszkatológiája s a múlt tudása között? A múlt tudása az *átélt* s az örökösen *megélt* jelenidejűség (együttlét), a remény esetleges, s csak a vég igazolhatja vissza. De visszaigazolhat-e bármit is az apokaliptika? A múlt véget ér, s már nem „számunkra való”. Bevégeztetett. A támasztott nép még a halálát is a kezdetekhez kapcsolja: temetője az Élők háza. A támasztott nép hite valódi *hit*: várja a Messiást, de az sohasem jöhet el (nem godot-i, hanem virtuális értelemben). Megérkezése ugyanis éppen attól fosztaná meg a népet, ami azt azzá teszi: ott-lévőségét soha nem adhatja fel, ez számára a múlt-tá dermedt s szűnni nem akaró jelen. A kötődés, az életben maradás a szellem örökös műve: nem más, mint az Írást megelőző nép maga. Megannyi ál-Messiás válik Messiássá, akikre várni lehet. Az örökösnel az igazi Messiás lesz „ál”-Messiás-sá, akit remélni kell.

Elisha megölte saját szellemét, de fizikailag életben maradt. A szellem végleg kívülrékedt a világon.

Gábor György

Szófejtés

Jancsó Miklós: A hajnal

A hajnal: egyszerű, pontos cím. Értelmezni lehet; magyarázni fölösleges: a történet hajnalban, a napfelkeltét megelőző néhány órában játszódik. Jancsó Miklós filmjében persze napsütéses képsorok is vannak: a hajnali dráma pontos sorrendben számbavett okai, körülmények, de egyszersmind álmok és emlékek, melyek egy pillanatra sem törik meg a hajnal keretadó hangulatát.

Kezdődik a film. Hősünk fájdalmas narrátorhangon magyarázza a látványt: találkozott valakivel, akiről érezte, olyan útra viszi, melynek végén embert kell ölnie. Halljuk a hangot, látjuk a két találkozó alakot – még semmit sem tudunk, de érezzük, az emlék-töredék sugallta napszak nem érvényes, a fátyolos mondatok elvezetnek a történet egyetlen igazi, kijelölt napszakához. A látvány terét délutáni fény tölti be, de ezek a fények éppen annyira valószínűtlenek, hogy az éjfél utáni órák másfajta fényeit mögé képzelhessük. Akárcsak hősünknek, nekünk is előérzetünk támad. Minden nappali emlék-óra, verőfényes álom-napszak egyetlen irányt jelöl ki: hamarosan el kell jutnunk *A hajnal* végzetes pillanatához. És ha ez a hajnal a végzet, ha igazán elkerülhetetlen, akkor ez olyan, mintha már benne is lennénk. Csak ez a hajnali pillanat számít jelennek, és ezen belül is csak a gyilkosság valóságos, minden más a jelenből születő emlék, álom, látomás.

A hajnal szinonímája a pirkadat: remény, fölkelő nap, egy újabb, mindent ígérő huszonnegy óra kezdete.

Ezenkívül a hajnal forradalmi jelkép – népek hajnala, a szabadság hajnala, vörös hajnal.

Vörös hajnal – bíbor szegélyű horizont: a véres megtisztulás pillanata.

A hajnal éjfél után kezdődik: ez a néhány óra magába foglalja a különösen mély álmok idejét ugyanúgy, mint a kóros álmatlanság orvosilag kijelölt periódusait.

A pirkadat előtti órák azok, amikor a holtak lelkei szabadon érintkezhetnek az élőkkel, hiszen a nap első sugara visszaparancsolja őket a túlvilágra.

És végül: a hajnal a halál ideje. A fölszakadó sötétség pillanataiban, három óra tájt szabadul meg földi szenvedéseitől a legtöbb haldok-

ló. Ez a természetes halál ideje. És mintha csak az emberek a biológia parancsához igazítanak az erőszakos halál rituáléját is: a kivégzéseket szerte a világon hajnalban rendezik.

A történet

Az angolok megszállta Palesztínában vagyunk. Röviddel a második világháború után, nem sokkal Izrael Állam születése előtt.

A zsidó földalatti mozgalom gerillái az angolok ellen harcolnak. Fegyvereik az illegalitásba kényszerített politikai erők jól ismert, világszerte azonos harci eszközei: szabotázs, merénylet, túszszedés, titkos nyomda, titkos rádióadó.

A film fiatal hőse Európából érkezett, a háborús Európa koncentrációs táboraiból. Valamennyi hozzátartozóját elvesztette. Az ellenállók maguk közé fogadják. Sokáig nem kap feladatot. Aztán letartóztatják egy társukat. Fel fogják akasztani. A Csoport túszul ejt egy angol katonatisztet. Bajtársuk kivégzésének órájában – ugyanazon a hajnalon – ennek az embernek is meg kell halnia. A hóhér munkáját hősünkre bízzák.

A virradat előtti órák: a felkészülés ideje. A felkészülés itt nem az egy irányba mutató indítékek számbavételét, nem a készenlétben tartott fanatizmus fölgerjesztését jelenti, hanem fájdalmas munkálkodást, hogy a tagadásból az állítás, a bűn elutasításából a gyilkossághoz éppen csak elegendő indulat megszülethessen.

A kijelölt hóhér kétségbeesetten keres fogódzkodókat, mindentől és mindenkitől segítséget remél, aki a parancs terhétől megszabadítaná, vagy a gyilkosság és árulás közti döntés felelősségét megosztaná vele. A vér nélküli tiszta győzelem álmaiba menekül, megerősítést kér bajtársaitól, felmentést öseitől, együttműködést az áldozattól, ami hol egészséges gyűlöletet jelent, hol éppen megbocsátást, de legalább a kivégzés kétszemélyes – hóhért és áldozatot egyesítő – pátozásának vállalását.

Senki és semmi nem segíthet rajta. A terhet viselnie kell, éppen neki kell viselni, és még csak becsapni sem tudja magát: tudja – előre tudja –, örökké hordozni fogja.



Balról: Redjep Mitrovitsa

Az álmok

A film ideje a hajnal. Egyetlen valóságos pillanatot – a halál pillanata. Ami ezt megelőzi, még ha józan beszélgetés is a virradatra váró ellenállók között, valójában beszélgetések emlék-lenyomata. A hajnali emlékek: álmok. Akkor is azok, ha éppen álmatlansággal küszködve, zavaros tudattal idézgeti őket az ember. Ezek a fél-éber emlékek aztán egyesülnek a valódi álmokkal: az utolsó pillanatokot kivéve, a film szövete ezekből épül fel. Ez a film – azonkívül, hogy annyi minden más – álomkatalógus is: Freud álm-tipológiájának több jólismert példáját föllelhetjük benne.

Találunk például vágyteljesítő álmokat. A hős egy éjszakai beszélgetés kellős közepén át lép az álomba – bár előzőleg megoldást, felmentést nem kapott –, a vigasztaló szavak pillanatnyi nyugalmat adnak, és az elhomályosuló tudat még emlékszik az utolsó éber impulzusra: mintha mégis lenne kiút. A hős elindul, hogy kicserélje a foglyot – életet kínál a halálraítélt bajtárs életéért. A cél, a hozzávezető okoskodás az álom idejére kiszakad valóságos összefüggéseiből. A szabadon működő tudattalan elfedi az elmentőmódot: ez az alku nem felel meg az angoloknak, hiszen ha megfelelné, már elfogadták volna, vagy maguk kínálják föl. Az álom különös dinamizmusa a robozó dzsippel mégis a

börtön kapujáig röpíti a hőst, mintha nemcsak a bosszú, a harc volna pusztán hit kérdése, de egy másikfajta, sajtáságos béke-fanatizmussal, logikát összezavaró akarattal – a lehetetlennek látszó kompromisszumot is ki lehetne kényszeríteni.

A szabadítást már az álomban erőszakos közbűt szakítja meg. Ahogy álmainkban lenni szokott: amit nagyon szeretnénk, mintha sikerülne, aztán mégsem sikerül. És mint ilyenkor mindig, hiányérzettel ébredünk. Pontosabban nem ébredünk föl igazán, hiszen ebben a hajnali szorongásban álom és ébrenlét alig különül el. Az emlékek is úgy kapcsolódnak egymáshoz, ahogy álmainkban szokás. Látunk egy angol katonai dzsippet, magyarázatot keresnénk fölbukkanására, de a járőr kocsi rádiója már a nézői kíváncsiság ébredésének pillanatában válaszol: „Figyelem, elloptak egy dzsippet!”

Az álomban nincs dramaturgiai késleltetés: nincsenek epizódokat átkötő passzázs jelenetek. Egy ellenálló érkezik, és az akció kudarcát, saját halálhírét jelenti. Elmondja mondókáját, aztán lövés találja – homloka közepén lyuk tátong. Balladák szereplői tudósítanak így – még élve – saját halálukról, a mítoszok alvó hősei értesülnek így a testvér, a barát pusztulásáról: mintha az áldozat a túlvilág felé indulva – még ellátogatna a hozzá közel állók álmába; hogy bosszút követeljen, vagy csak előkészítse a másikat a szerencsétlenség ébren viselendő hírére.

Mindez persze nem több, nem kevesebb, mint amire Jancsó jólismert kép-szervező technikája valamennyi filmjében példát szolgáltat. A balladai sűrítés, a történelmi modell-építés, a táncművészet stilizációs fogásai – megannyi keret, segítő analógia a jancsói formák megragadására.

Az álom általában nem szerepel a Jancsó-magyarázók szó-párhuzamai között; az álom-mechanismusok emlegetése inkább az egyezményesen szürrealistának címkézett filmek világának egy szálla füzésekor tehet jó szolgálatot.

Valóban, Jancsó régi, jellegzetes filmjei – minden költőiségük mellett – friss, éber, modell-építő, nappali filmek, melyek napsütésben, széles horizontú pusztaságban játszódnak. És mégis – ezúttal az alkotó ugyanezt az eszköztárat egy éjszakai álomfűzér fölépítésére mozgósítja.

„Aki kiszolgáltatott, viselkedjék kiszolgáltatotként, akinek kezében hatalom van, eszerint cselekedjék.” Ez minden Jancsó-film dramaturgiai magja. Ha a végzet mechanizmusai jól láthatóan működnek – ha ez a működés önmagában plasztikus, szemléletes –, akkor a szavak semmin sem változtatnak, az „életszagú” párbeszéd csak karácsonyfadísz, zavaró dekoráció. A sorok beteljesülését közvetlenül magyarázó partikuláris történetek úgyszintén fölöslegesek: ebben a közegben igenis az a hitelesebb, ha az áldozat lyukas homlokka jelenti halálát, és nem tereli el a figyelmünket egy izgalmasra vágott pisztolypárbajjal a Fátum működésének lényegéről.

Ami ebben a filmben mégis más, mint a többiben: a végzetet itt, bármilyen kikerülhetetlen is, beburkolja az álom puha közege. Az álom – a hajnali félálom – „természetes”, freudi sűrítései, kihagyásai itt egybeesnek a jancsói modell-építő technikával, ugyanakkor lágyítják is azt. A Jancsó-filmek sűrűn emlegetett tematikus kulcsait: forradalmat, megtorlást, árulást, bosszút, a halálos választás felelősségét – csupa éles, sarkos fogalmat – ebben a filmben áttetsző fátyollal borítja a réveteg hajnal. A fátyol alatt látható, érzékelhető minden, amit a filmben nem lehet megkerülni, de a félálom állapotában a halál is, a hódorság is könnyebben elviselhető.

Igaz, amint a film lágy melankóliája becsapná a hőst is, a nézőt is, az álom-állapot egy újabb, sötétebb lepellet takar be mindent. Jancsó más filmjeiben a végzet napvilágnál teljesebb. Itt virradat előtt. És az utolsó érzés-hullám, amivel az álom hiába birkózik – az örök időkre szóló szorongás. Ez a tudattalan szorongás tudatosan

vállalt büntetés. A gyilkosságért, amit meg kell tenni, és amit ez az egyszerű szükségszerűség mégsem tesz megbocsáthatóvá.

Jancsó Miklós tisztaszívű árulói

A közmegegyezés – a magától értetődő dolgok magától értetődő volta – közösséget összetartó kovász. A konszenzus néha hitet jelent, ősi rituálét, esetleg elemi hazafiasságot – néha egészen mást: babonát, buta fanatizmust, előítéletet. A jó is, a rossz is a közösségi konszenzus egyazon gyökeréből fakad.

Az egyes embernek, ha szabad akar lenni, jó és rossz közmegegyezés egyaránt okozhat gondot. Ha már tartozik valahová, akkor is éreztetnie kell a többiekkel, hogy neki nem magától értetődő, amire a többiek már szót sem vesztegetnek: ha mások nem is, ő újra és újra ellenőrzi az igazságot. Szereti, ízlelgeti azt, amihez tartozik, ami választás nélkül is az övé, és közben kész rá, hogy bármikor megtagadja, ha a próbák sokasága közben egyetlen egyszer is hamisnak érzi.

Ilyenkor a többiek árulással vádolják. Jogosan teszik. Aki a Szent Közmegegyezést – szorongó, sötétben bóklászó emberek egyszerű hitét vagy akár felületes életbölcességét – belülről és nem kívülről kérdőjelezi meg, csúfolja ki, az áruló.

Jancsó Miklós művei majdnem a kezdetek kezdetétől – a harmadik nagyjátékfilmtől, az *Így jöttem*től – vagy a megcsúfolt-megzavart konszenzusról, vagy a közmegegyezés teherbírását próbálgató lázadókról, jó és rossz ügyek árulói-ról szólnak. Ez az értelmezés nem zárul magába: elég tág ahhoz, hogy ami igazán fontos, beleférjen. A filmek konszenzusról és a konszenzus árulói-ról mesélnék – ebben minden benne van, ami csak egyént és sokaságot érint: történelem és politika, nemzeti, kelet-európai, egyetemes dimenziókban.

Az *Így jöttem* hőse egy nagyon erős, nagyon biztos nemzeti közmegegyezés ellenére vállalja a barátságot a szovjet kiskatonával: meg is bűnhődik érte.

A *Szegénylegények*ben egy ősi értékrend, a pusztai emberek örökletes ételszabály-gyűjteménye jelenti a közmegegyezést. Az áldozatok számára lehetetlen elképzelni egy olyan világot, melyre ez a szabálygyűjtemény nem vonatkozik; ahol semmi sem azt jelenti, ami: az engedelmesség sem, az engedelmség sem, a megalkuvás sem, a lázadás sem, a megalkuvás sem. Nincs szánnivalóbb, mint amikor a befogott szegénylegények két-



Redjep Mitrovitsa és Christine Boisson

ségbeesetten idézgetik magukban a közmegegyezés valaha biztos tételeit: a vezérért lelkesedni kell, az árulót meg kell büntetni, a hatalom elől szökni kell, vagy meg kell vesztegetni; a szabadulásnak, a fürdésnek, a szép lónak, a frissen pattogó katonazenének örülni kell.

A *Szegénylegényektől* kezdve a megannyi üzenet-értelmezés között állandó, biztos tanulsága az újabb és újabb Jancsó-opuszoknak: jó dolog tartozni valahová, de aki a konszenzus biztonságában elandalodik, nem kérdez rá újra és újra a biztosnak hitt értékekre, az – így vagy úgy – elveszett. A filmek egy csoportjában ez erkölcsi bukást jelent: a rákérdezőket kiközösítik, és a hamis konszenzus makacs hirdetői megindulnak a zavar, a sötétség, a jóvátehetetlen tévelygés bugyrai felé.

A filmek másik csoportjában a hős szó szerint addig él, amíg kérdez: amíg úgy keres otthont magának a többiek között, hogy egy pillanatra sem érzi magát biztonságban. Ha valamiben különbözik az, amit a filmek jancsóí vizualitása és a Hernádi Gyulával közös filmcselekmény sugall, éppen itt lelhető fel: Jancsó – idézzük föl ismét a *Szegénylegényeket* – mintha eredeti indítatása szerint szívesen különböztetne meg „emberi” és „embertől idegen” rákérdezést, a szegénylegények védtelen emberi konszenzusát és a hatalom minden emberin túli cinizmusát.

Hernádi könyveiben – és forgatókönyveiben – nincs emberi és embertelen rákérdezés,

nincsenek tévelygéstől mentes gonosz istenek, akik örök emberi törvényeknek fittyet hányva hatalmaskodnak. Nincs is más „örök emberi”, mint a szabadság utáni vágy, az pedig nem más, mint állandó rákérdezés bármilyen csábító, biztonságot sugalló, álmos közmegegyezésre. Az elnyomottak konszenzusa fölött az elnyomók konszenzusa áll, fölöttük a magasabb és még magasabb manipulátorok gögös értékrendje. Valamennyien úgy képzelik, arról a helyről, mely nekik rendeltetett, minden látható: kiszolgáltatott emberek csakis alattuk tévelyegnek. Pedig valójában csak egyik sebezhető emberi értékrend egy másik, hasonlóra rétegződik. Nincsenek szent kivételek. Mindenre rá kell kérdezni.

A hajnal és a konszenzus

A *hajnal* fiatal hősének sokféle kötődése van. Több közösség veszi magától értetődőnek, hogy közéjük tartozik. Mindenekelőtt egy család tagja. A családot képviselő halott apa álom-látomásként újra és újra fölbukkan: olyan értékrendet sugall, melyben a gyilkosságot – egy védtelen fogoly megölését – fontolóra sem szabad venni.

A *vér* ^{tanú} apa közvetítette értékrend családi értékrend, de egyben egy nagyobb konszenzus sugallata is. Az áldozat-szerep büszke vállalása, a fegyveres bosszú tilalma a zsidóság számára



kötelező parancs – legalábbis a hagyományos zsidó erkölcsök olyan értelmezésében, melyet a kisebb közösség, a család képvisel. Ha a hős embert öl, egy szűkebb értékrendnek mindenképpen áruelőjává válik. És azok szerint, akik ennek letéteményesei, egy magasabb értékrendet, szélesebb konszenzust is elérül – a zsidóságot általában.

Csakhogy a zsidósággal nem csak a kiirtott család azonosította magát; a szabadságharcosok ugyancsak a nagyobb közösség nevében lépnek fel.

A hős a családját nem maga választotta, a mozgalomnak viszont önként adta lelkét. Szelíd álomban vagyunk. A megidézett halott apa hallgat: nem fenyegetőzik a nemzetség átkával; a gerillák nem a *Sirokkó* vérszomjas összeesküvői: halk szóval gyözködik az ingadozót; a film úgy sejteti: a parancsmegtagadást sem büntetnék halállal.

Emellett ők maguk is érzik, hogy az igazi, nagy közmegegyezés, melyre hivatkoznak – a zsidóság konszenzusa –, kettős konszenzus. Nem lehet magától értetődőnek venni, ami nem magától értetődő: a parancsmegtagadást – akár megtorolnák, akár nem – nem tudnák azzal az egészségesen elvakult megbotránkozással fogadni, ami az *Így jöttem* ellenséggel paktáló kiskatonájának, a *Magyar rapszódia* fajta-áruelő Zsádányijának kijárt. Hiányoznak a biztos dogmák, a morális hivatkozások.

A csapat maga is kétségbeesetten harcol azért, hogy ebből az egészséges elvakultságból legalább annyit megtartson, ami a földalatti harchoz – nevén nevezve: a terrorizmus gyakorlatához – feltétlenül szükséges. Tudatosan kényserítik magukat, hogy elnyomják a fel-feltörő bizonytalanságot. A zsidó relativizmust: hogy ellenállás és behódolás ugyanoda vezet; a humanista megbocsátást: hogy magasabb szempontból társuk is, az angol tiszt is ártatlan; az értelmiségi nagyvonalúságot: hogy a történelem nem fordul meg egy tús kivégzésén.

Ez ellen a szelíd, önmagában is bizonytalan közmegegyezés ellen lázadni nem igazi lázadás. A film hőse más helyzetben van, mint Jancsó többi „tisztaszívű” áruelőja. Szelídebb, álomszerűbb helyzetben, de ugyanakkor nehezebben is. A rendező évtizedekkel korábbi politikai modell-filmjeiben, még ha a hős fölírta is a közösség szentnek tekintett értékrendjét, egyszeri döntése után biztosan állt a lábán: magányos individuusként, eltökélten várta a megsértett közösség bosszúját. Itt ilyen döntésre nincs lehetőség. A *hajnal* ifjú szabadságharcosa számára nem adatik meg a lázadás kihívása, csábítása, ez az eretneket fölvertető dac.

Ki ellen lázadjon? Apja ellen vagy bajtársai ellen? Velezületett hajlamai ellen vagy szerzett önbecsülése ellen?

Végül is nem választ, nem tud választani. Az önsanyargatás képlete szerint dönt: föl kell ven-



Christine Boisson, Redjep Mitrovitsa, Philippe Léotard

ni, ami nehéz, le kell tenni, ami könnyű. Jancsó régi filmjeinek hősei is úgy választanak, hogy ez a képlet érvényes rájuk, de a döntés pillanatában nem gondolnak rá: ők az igazságot keresik, nem holmi vezeklés-fogódzókat.

A Jancsó-hősök legtöbbször számára az engedelmisség lenne a könnyebb – ennek a terhét kell letenni; a parancsmegtágadás a nehezebb – ezt a súlyt kell fölemelni.

A hajnal fiatalemberének a parancsmegtága-

dás lenne könnyebb, ezért az engedelmisséget, a gyilkosságot választja.

Törvény és szokás szerint, aki leteszi, ami könnyű, és fölveszi, ami nehéz – ha mást nem, lelki békét szerez magának. Ehhez a film hőisének is joga volna. Csakhogy itt nincs megtisztító lázadás, és a döntés átértékelte bizonyossága is hiányzik. Az áhitott feloldozás örökre elmarad.

Ennek tudatában kell cselekedni. Biztos kézzel, szűkülve a bizonytalanságtól.

Hirsch Tibor

A HAJNAL (L'auube), színes, francia-izraeli, 1986
 r: Jancsó Miklós, í: Elie Wiesel azonos című regénye nyomán Jancsó Miklós, o: Armando Marco, d: Yves Brover, j: Pierre Albeit, z: Simon Zoltán, sz: Michael York, Redjep Mitrovitsa, Philippe Léotard, Christine Boisson
 Swan Productions – Odessa Films – Y. N. Y. L.
 Magyarországon forgalmazza a Mokép

A megszerzett bizonytalanság

Rend és káosz Jancsó Miklós művészetében

Jelenükből nem kezdődik semmi, nem következik semmi: ha van katasztrófa, ez az.

(Kornis Mihály: *A krízis és a divatja*)

Sándor szeretője a csendőrök sora között, vesszőcsapások, elbukó mezítelen test, a sánc, a puszta, néma tekintetek, tág terek, éles horizontok. *Jelképpé* formálódó mozgás a hatalom erőterében. Básti Juli néma, extatikus fájdalma egy üresen tátongó csarnokban, szirénázó rendőrautók, sehová sem vezető sínpárok, homok, magány, mozdulatlanság. Az elveszettség csontig hatoló *tapasztalata*. Két pont Jancsó pályáján: *Szegénylegények*, *Jézus Krisztus horoszkópja*. Nem végpontok, a forma szélső értékei, de talán nem is önkényesen kiragadott mozzanatok. Udvaruk van, terük – Jancsó terei ezek, mind valóságos-jelképes, mind lelki-metafizikai értelemben –, amelyek egyetlen univerzumot hoznak létre: az alkotó személyiséget körülvevő világ és a világról alkotott kép univerzumát.

A nyolcvanas évek második felétől készül filmek – *Szörnyek évadja*, *Jézus Krisztus horoszkópja*, *Isten hátrafelé megy* – a jancsó-i világkép és forma változásának egymásba nyíló darabjai. A vissza-visszatérő szereplőkön, illetve szerepeken, valamint bizonyos formai megoldásokon (elsősorban a videó használatán) túl a filmek közötti átjárást olyan új fogalmak biztosítják, amelyek a hatvanas-hetvenes évek alapkérdéseit látszanak felváltani: a Történelem helyébe a Világ, a Történelem *morálja* helyébe a Világ léte kerül; a Történelem határhelyzeteinek vizsgálatát az Élet határhelyzeteinek vizsgálata követi; a hatalmi rend struktúrájának leírását a struktúráját vesztett hatalom rendnélküliségének (nem rendtelenségének), káoszának ábrázolása váltja fel; a kétpólusú formastruktúra – a relativizálódás lépcsőfokait sem kikerülve – a kaotizmus metafizikájába csap át, a társadalmi modell kozmikus ontológiába. Hová, merre sodródik ebben a közép-kelet-európai „szélviharban” az avantgárd beállítottságú, de már érett korú alkotó? Sehova. Jancsó mindig is benne volt a magyar társadalom és történelem valóságában – és most is benne van. Nem politikai döntés volt ez egykor, hanem – ha úgy tetszik – *formai*; etikus-

ságát a jancsó-i formastruktúra kikezdetlenségén lehet lemérni. Ugyanúgy mint napjainkban: a „beletartozás” (a múlt – manapság nem mindig magától értetődő – jelenbe tartozása) ismét sajátos formastruktúrát szül (kikezdetlenségét majd az idő dönti el). Ez nem érdem, hanem adottság. (Jancsó többször elmondta, ha akarna sem tudna más filmeket készíteni.) Az viszont már ilyen közelségből szemügyre véve is érdemnek mondható, hogy Jancsó kifejezőmódbeli átfelműködése során alkotói autonómiáját egyre határozottabb kontúrokkal vonja az *irónia* szellemkörébe. A legutóbbi három filmben folyamatosan előtérbe kerülő látásmód eddig is személyiség és alkotás szabadságának megőrzésére nyújtott lehetőséget. Jancsó nem lett próféta, nem lett szent, nem vált bukott anarcho-forradalmárrá, sem sikeres reformerre; nem züllött önmaga paródiájává és nem újult meg művészileg; nem jutott hatalomra, de nem is vesztett el semmit. Ami elveszett, az a hit: hit a világ azonnali megváltoztathatóságában, és abban, hogy ennek a folyamatnak szellemi-agitív része lehet a filmművészet, mint forradalmi tett. 1968 után a racionalista pragmatizmus tévedésnek bizonyul, a világmegváltó tervek politikai és ökológiai értelemben egyaránt pusztuláshoz vezetnek. A jelképek korát éljük a társadalmi életben (hazugság) és a művészetben (igazság) egyaránt. Az áthallások, relativizálódások, újraértékelések időszaka ez. Semmi sem biztos – dördül el a *Zsarnok szíve* végén egy ismeretlen lövés. A semmi a biztos – mondja immár az *Isten hátrafelé megy* alkotóira irányított hasonló lövés önirónikus pátosszal a nyolcvanas-keletvenes évek társadalmi változásainak „bizonyossága” nyomán. A semmi pedig nem ragozható. A világon nem lehet változtatni, a világot (a világunkat) meg kell teremteni. S az isteni pozícióban magára maradt ember szerepe komolyan (és főképp múltjával, azaz sorsával együtt) csak ironikusan szemlélhető.

A hatvanas évek modernsége, az új, a „neo”

paradigmája, a strukturalista látás- és elemzés-mód tette annakidején egyetemessé Jancsó művészetét. Napjaink posztmodern kultúrájában, a szétesettség és eklektika tarka állapotában – ha egyetemességről nem is beszélhetünk – Jancsó reflektált (Hernádi Gyula szavával: ironikusan elszavalt) iróniája legalábbis szerves része a világ filmművészetének.

Rend

A sajátosan jancsó filmnyelv: a hosszú beállítások, a környezet, a ruhák és az eszköztelen színészi játék jelképiessége, a mozgások ritmusa egy pontos törvényekkel rögzített struktúra, a hatalom struktúrájának absztrahált ábrázolása közben alakult ki. Elnyomók és elnyomottak, ellenforradalmárok és forradalmárok, fehérek és vörösök kétpólusú viszonyában Jancsó a hatalom természetét kutatta; a megidézett történelmi korszak mindenekelőtt modellként szolgált az erő és erőszak mozgásának, működésének vizsgálatához. A rend nemcsak dramatikus-koreografikus értelemben határozta meg kezdetektől a filmek világát, hanem ideológiailag-gondolatilag is: jó és rossz szembenállása hullámzó, de egyértelmű viszonyt jelentett; a forradalmi hatalom (elkerülhetetlen) negatív vonásai sem kérdőjelezték meg igazságát és jogosságát (*Fényes szék*). A történelem, a hatalom struktúráját faggató filmek nem a *mivégre*, hanem a *hogyan* kérdését tették fel.

A szikár absztrakciót burjánhó jelképiességbe oldó filmek szimbolikája is a zárt struktúra rendjét követte. Sőt minél lazább keretek között mozgott tartalmilag az értelmezési tartomány, minél fokozottabban érvényesült a megjelenítésben az improvizáció, annál több teher hárult a formastruktúrára. Az *Égi báránytól* kezdve igaz különösen Józsa Péter megállapítása, miszerint a Jancsó-filmek strukturális elemzése nem értelmezi ugyan a műveket, de megkerülhetetlen az értelmezhetőség érdekében. Ugyanazon problémakör újabb és újabb összefüggésrendszerben történő elemzése a konkrét térhez és időhöz kötött történelmi személyiség ábrázolásakor ütközött áthidalhatatlan ellentmondásokba. Az *Allegro barbaro* modellált individuuma egy megnyújtott, álomszerűvé tett időpillanatban járhatja útját a jancsó struktúra-világban. Az absztrahált valóság jelenségvilágában a személyiség csak „elvalótlanítva”: álom képében nyerhet értelmet. Nem ez lesz azonban rendezőnk módszerének folytatása (a trilógiának tervezett *Éle-*

tünket és vérünket harmadik része nem is készült el); a struktúra-dramaturgia előbb relativizálódik, majd felszámolva újratertemti önmagát: a struktúrátlanság struktúráját.

Mielőtt azonban ezt a folyamatot áttekinthetnének, vessünk egy pillantást a zárt struktúra működési elvére. A jancsó kifejezés főbb pillérei ekkor a következők: baloldali gondolkodásmód, dichotomikus történelemkép, absztrahálásra való törekvés, radikális avantgárd beállítottság. A pillérekön nyugvó híd nem más, mint maga a struktúra, a szemléletmód elemeinek elrendezettsége, filmenként történő újraépítése. Ez a szerkezet igen hajlékonynak bizonyult, hiszen eltérő poétikájú filmeket eredményezett (az *Így jöttemtől* a *Szerelmem, Elektrág*), illetve egy-egy filmen belül is képes volt a hatalom, az erő mozgásának érzékeny leírására. A hajlékonyság azonban nem a szerkezetből, hanem a kifejezésből következett: a hosszú beállítások a poláris ellentéteket térben és időben *egyszerre* ábrázolták, ezáltal egymás mellé helyezték a valóságban is együtt létező jelenségeket. A hagyományos narráció (és történelemszemlélet) okozati viszonyait nem rombolta szét ez az ábrázolásmód, ellenkezőleg. Modellszerűségével, a filmes elbeszélés konvencionának áthágásából adódó erőteljes absztrakt hatásával kikezdetlenne, (a kompromittálódott kifejezés eredeti értelmében) világnézeté tette. Elnyomók és elnyomottak struktúrájában rend uralkodott: a forradalmár forradalmár, az ellenforradalmár ellenforradalmár maradt. Attributumai (kezdetben mozgásformák, később allegóriák) állandóak voltak, a kettősséget legfeljebb egy-egy sodródó, köztes csoport árnyalta (pl. a *Csend és kiáltásban*). A rendszer változó eleme, az erő, a hatalom mozgása – amely hol az elnyomókhoz, hol az elnyomottakhoz társul, leírva a történelmi változások dramaturgiáját – szintén állandó, mindig jelenlévő tényező: a dialektika elve.

Jancsó objektív, demitizáló történelemképe nemcsak módszertanilag, gondolatilag is deduktív. Nem a történetekből, nem a történelmi tapasztalatokból vezeti le *Históriáját*, hanem a történelem (és a jelen) tapasztalataiból alkotott kép, nézet, rendszer segítségével. Meggyőződés (mai szóval hit) állt a jancsó világnézet háttérében, s mint ilyen kritikálható, de kikezdetlen; reformálható, de megmászhatatlan. Filmképi lenyomata mindennek a hetvenes évek elejéig készült művek struktúrába zárt formavilága, amelyet kívülről a Rend(szer) őriz, belülről viszont mérhetetlen szabadság feszít: a közössé-



Szörnyek évadja, 1987, Balázsovits Lajos, Kállai Ferenc, Cserhalmi György (Demeter Miklós felvétele)

gi sors történelmi lehetőségeinek egyetemes igazságra törekvő, valamennyi tendenciát számbavevő, mind absztraktabb analízise.

A jancsói struktúra (az esztétikai minőséget nem feltétlenül befolyásoló) elbizonytalanodása mögött a hatvanas évek baloldali gondolkodóit ért bombatámadást, 1968 kelet- és nyugat-európai történéseit kell látnunk. Jelképes ez a dátum: 1956 után egy újabb esemény, amelyben sokak eszmerendszerük kritikai vagy reformista átalakításának csődjét, lehetetlenségét látták. 1968 azonban nem egyszerűen valaminek a bukását jelentette, hanem egyfajta világszemlélet elméleti és gyakorlati esélytelenségét. Nem tragikus korszakot szültek a (valójában) tragikus események, inkább fáradt, lehangolt melankóliát és pesszimizmust, amit hűen tükrözött a kulturális-művészeti élet regressziója.

A bomlásnak indult Rend tapasztalati valóságként támadta az eszmekonstrukció falát – és ez az eszméket valló individuum belső világát ugyanúgy érintette. Az elbizonytalanodás a Történelem mellett a Történelemtől gondolkodó egyént is befolyásolta. A jancsói struktúra önmagában és a hozzá kapcsolódó viszony tekintetében egyaránt változófélben volt; az egész rendszert mindinkább a relativizálódás szelleme járta át. A belülről végsőig tágitott

struktúra külső nyomás alá került, s éppen életben tartó zártságát kezdte elveszíteni. Jancsó hetvenes években született munkáin több vonatkozásban is kimutathatók e változás jelei.

Poétikailag (nem a jelentés szintjén) a még alapjában zárt struktúrájú, de már erőteljes jelképiségbe forduló, Magyarországon készült filmek (*Egi bárány; Még kér a nép; Szerelmem, Elektra*) tiszta allegóriái a mozgásokból-táncokból fakadó fokozott absztrakciót kezdték az abszurditás, az irrealitás irányába eloldani. Jancsónál a „szürrealista” elemek megjelenése saját, pontosabban a struktúra „realizmusának” elbizonytalanodását (más, későbbi filmekre mutató szempontból gazdagodását) jelentette. A külföldön készült filmek esetében – összhangban az idegen környezetből fakadó külső rálátás lehetőségével – a struktúra relativizálódása tartalmi jegyekben is felfedezhető. *A pacifista* terrorközegebe véletlenül belekeveredett riporternőnek az anarchizmust „történelmi tudatalattijával” minősítő kétségbeesett lövése a film végén; a *Róma új Cézárt akar* „örök ellenzékije”, aki nem engedelmeskedik erő és hatalom Jancsó filmjeiben eladdig óramű pontossággal működő dialektikájának; vagy a *Magánbűnök, közerkölcsökben* Vecsera Máriának a történelmi operett hatalom kontra libidó képletét áthúzó herma-



Jézus Krisztus horoszkópja, 1989, Básti Juli és Cserhalmi György (Demeter Miklós felvétele)

frodita mivolta – mind-mind egy külsőleg meghatározott szempontrendszer repedéseit jelzik.

A valóság és igazság között egyre terebélyesedő rést már nem tölthették be a korábbi paradigmák. A jancsói szintaxis követéséhez konszenzusra volt szükség, a hetvenes évektől pedig éppen a konszenzus kompromittálódott végérvényesen (nemcsak a baloldali, hanem tartalmától függetlenül, mindenféle konszenzus, a felvilágosodás európai trendjének – Jancsó kifejezésével „a fehér ember kultúrájának” – megrendülése következtében). A támadott, kritizált, vitatott, azonban mégiscsak egységes – éppen ezért támadható, kritizálható, vitatható – világ-nézet világokra és nézetekre hullott, amelyet majd a nyolcvanas évektől a mindenevő posztmodern kultúra gereblyéz össze egy-egy műalkotás erejéig. A társadalmilag-történelmileg adott közösségi nézőpont megszűntével a jancsói struktúra, a jelképek, az allegóriák, a csoportmozgásokkal leírt „eszmemozduzatok” minden bizonnyal süket ornamensekké lettek volna a korszak filmvászánán. A Történelem eseményei megviccelték a Történelem eszméjét – a Jancsó-Hernádi alkotópáros a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján történelmi blöddliket állít színpadra.

A filmek formavilágának átalakulása szempontjából azonban fontosabb az a néhány, jó-

részt feledésbe merült munka, amely a struktúra relativizálódásának megfelelően egy közvetlenebb, Jancsó korábbi világához képest igen személyes, hajlékony ábrázolásmód felé mozdította a kifejezést. Nem véletlen, hogy ezek a meghatározhatatlan műfajú filmek a televízió számára készültek. A tévé direkter hatása és a kamera magától értetődő jelenléte vizuális jegyzetek készítését tette lehetővé. Eszmék helyett gondolatokat követett a felvevőgép; a gondolatok formálódását, születését, s nem holt konzervmondatokat. A *Stúdió* című kulturális magazinműsor Jancsó-Hernádi-féle összeállítása (hiabavaló) esszenciája lett egy másfajta televíziózás lehetőségének; míg a Finnországban készült *Suomi jegyzetek* és a Budapest-film inkább a különböző helyszínekben, életterekben rejlő sorsok, történetek személyiségen átszűrt megjelenítésének példái. Az analízist a beleézés váltja fel: elrendezettségét a világ ezekben a művekben nem egy külső nézőpontból, hanem az alkotó tekintetétől nyeri.

Jancsó „kamera-töltőtoll filmjei” a rendezői oeuvre szempontjából talán epizodértékűnek tűnnek, holott a struktúravesztés, a megszerzett bizonytalanság későbbi ábrázolásában fontos szerepet játszanak. E munkák segítik hozzá ahhoz, hogy a diakron és szinkron szemléletmód egységét ne csak modell-, hanem életsze-

rően is érvényre juttassa. A kaotikus világállapot ábrázolásakor kapnak majd fontos szerepet a politikatörténet bizonyos dokumentumai, az ily módon megidézett korszak azonban a Történelem absztrakciójával szemben megélt tapasztalatként lép elő. (A modellértékű sorssal való azonosulás útjának szép példája a *Jelenlét*-sorozat, amely epizodikus szerkezetével „szinkronizálja” időtlenné a történelmi enyészet stációit.) Mindez új alkotáslélektani helyzetet eredményez: az eseményekre való rálátás helyett az eseményekhez való tartozás válik fontossá, a megteremtett törtéenség helyett a megélt egyidejűség – a Történelem képe helyett az Élet tapasztalata.

A relativizálódás végpontjaként azonban előbb elkészül a poétikai, tartalmi és alkotáslélektani elmozdulásokat enciklopédikusan összegező mű, *A zsarnok szíve*. A film úvesztőbe visz, ahol nem ismerzik meg senki és semmi. Jancsó már-már dacos következetességgel hozza zavarba saját korábbi formavilágát: mintegy önnön alkotói módszerének szülő kihívásként roppant vizuális érzékenységgel, zárt térben ábrázolja az egyre talányosabbá váló történetet, hogy végül egy pusztába nyíló (az elveszett tér!) kapun át az örök talányba küldje rejtélyes szereplőit. *A zsarnok szíve* nem annyira a megismerhetetlenség, mint inkább a kiismerhetetlenség parabolája. A film folyamán a jancsó-i struktúrahálóból minduntalan kiszökik az ábrázolt világ. Valahol, valaki nem tartja be a játékszabályokat? A válasz az utolsó lövés: nem mi diktáljuk a szabályokat, mi csak játszunk. A döntés kicsúszott a kezünkől; nem tudjuk, mi van.

Egy súlyos remekmű életről, halálról (*A hajnal*) meg egy „súlytalan” mestermunka az iróniáról (*Omega, Omega*) – és következhet a káosz trilógiája.

Káosz

„A katasztrófa görög szó, annyit jelent: a feje tejére állítani.” Ezzel a mondattal kezdődik a *Szörnyek évadjában* elhangzó rövid „katasztrófológiai bevezetés”, és lényegében ezzel a mondattal indul útjára a kaotikus létállapot leírása Jancsó művészetében. Láttuk, hogy a struktúravesztést kísérő jelek, a relativizálódás különféle formái, mindig a Rendhez képest változtattak a „mozgó világ” kifejezésén. A káosz ábrázolása is hasonló módon megy végbe, csakhogy most már nem elbizonytalanodásról, a struktúrán mutatkozó repedésekről van szó, hanem összeomlásról. A Rendhez való viszony „a feje te-



Jézus Krisztus horoszkópja, 1989, Cserhalmi György (Demeter Miklós felvétele)

tejére áll”: a szerkezet szerkesztetlenségét hoz létre. Az elmozdulás 180 fokos: struktúrafilmek helyett filmstruktúrák születnek. Míg az előbbiek a létező világ törvényeinek elemzésére voltak alkalmasak, az utóbbiak a nem létező, darabjaira hullott élet megteremtésére törekszenek. Alapvető szemléletbeli fordulat következik be Jancsó művészetében: a szemléletvesztés fordulata. Szójáték ez, de hát Jancsó filmjei is azok: filmjátékok; szuperfiktív történetek egy olyan korban, amelyben a filmművészet mind realista, mind romantikus értelemben vett valóság- és tudatformáló hatása veszni látszik.

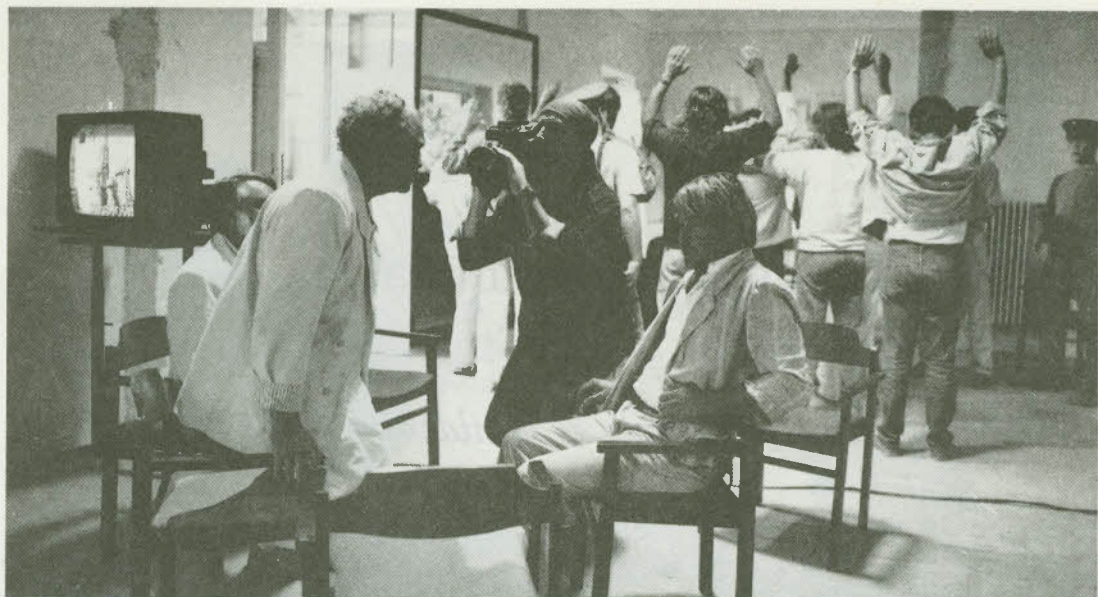
Az egységes világszemlélet és az abból következő formaalkotó elv hiánya természetesen nem önmagában vett formátlanságot, szerkesztetlenséget, struktúratatlanságot hoz létre. Ahogy a csend hangok, a sötétség árnyak által válik érzékelhetővé, úgy Jancsó újabb filmjeiben a formátlanság formája, a szerkesztetlenség szerkezete, a struktúratatlanság struktúrája fedezhető fel. Nem üres paradoxonok ezek, ellenkezőleg: nagyon is tartalmasak. Magyarázhatók a gyökerei, értelmezhetők a jelentései. Józsa Péter korábban idézett megállapítását parafrázálva: a filmek „struktúratatlanságának” elemzése nem teszi lehetővé értelmezésüket, de elengedhetetlen az értelmezhetőségükhöz.

Jancsó művészete számára az ábrázolható világ egy történelmileg-társadalmilag adott eszmerendszer lenyomata volt; forgatható, elemezhető, szét- és összerakható viszonylatok struktúrája. Ez a világszemlélet széles poétikai keretek között mozgó zárt formavilágot hívott életre. A történelmi-politikai változások tapasztalata nyomán az ideologikus szemlélet vesztett zártóságából, s ez a formastruktúra relativizálódásához vezetett. Végül a dolgok jelenlegi állása szerint a formaalkotó gondolkodásmód teljesen elvesztette önmagát; elporladt, elemeire hullott, szétesett. Nem vált nyílttá; a zárt formát nem követte egy nyílt forma – a forma tűnt el, értelmetlenné téve mindenféle jelzőt. Az országban rendszerváltás történt – Jancsó művészetében nem történt rendszerváltás. Jancsó nem rendszerváltó, hanem rendszervesztő. A Rendből a Káoszba zuhant. *Formai* értelemben meghalt. (Nem lehet eléggé hangsúlyozni az *Isten hátrafelé megy* befejezésének jelentőségét. A Jancsót és Hernádit ért halális lövés persze vicces, játékos, provokatív, szentimentális, öniro-nikus poén, remek geg és így tovább – dehát a filmen, filmszerűen, a film alkotóival történik. Ez a gesztus mindenféle blódség feltételezését megengedi, egy dolgot viszont kizár: ez a halál nem kerülhet idézőjelbe. Nem absztrakt, nem szimbolikus, nem allegorikus, nem szürreális. Ez a halál – ott a filmvásznon, azaz művészi kifejezéséknél – *valóságos*.)

A filmekben eluralkodó kaotizmust a struktúra szülte, s nem a világ valós állapota. A megkülönböztetés ugyan mit sem változtat a vászonra kerülő káosz jellegén, mégis érdemes kihangsúlyozni, mivel magyarázatot ad a rendező metafizikus fordulatára: a történelmi parabolák helyébe lépő ontologikus horoszkópíráásra. Jancsó elemző, konstruktív művész, az analízishez szükséges szilárd világszemléleti háttér elvesztésével azonban megszűntek konstrukcióinak „valóságos” lehetőségei. A *Szörnyek évadjában* a hatalom reális erejének mozgása helyett az irreális hatalom pusztító tombolása jelenik meg – a parabolával szemben egy tudományos-fantasztikus thriller szövetében. Az újabb filmek a korábbi alkotások absztrakt történelmiségét is elvesztették. A konkrét politikai eseményekhez erősen kötődő *Isten hátrafelé megy* negatív utópiának készült (az már más kérdés, hogy később bizonyos tekintetben „pozitív rémálommá” vált). Az ördögöt a falra kell festeni – érvel a film végén önelemző monológjában Hernádi Gyula. A *Szörnyek évadja* és a *Jézus Krisztus horoszkópja* alapján viszont korábban már úgy látszott, Jan-

csóék *a falat festik az ördögre*. Nem a világ káoszát írják le, hanem a káosz világát – a kettő azonban itt, a második ezredforduló közelében, egy és ugyanaz. Így válhattak az alkotók az *Isten hátrafelé megy* elkészítése után prófétákká, ezért érezhetjük a *Jézus Krisztus horoszkópja* tértől, időtől, kauzalitástól eloldott világát hűsbavágóan való-ságosnak.

A *Szörnyek évadja* bevezető képsorában Jancsó hihetetlen érzékenységgel ragadja meg az elveszettség hangulatát. Egyszerre jelzi kötődését saját filmes múltjához, kifejezés módjához, a világ- és történelemszemléletéhez, s szakítja el ezeket a szálakat. A katasztrófáról szóló minier-tekezést közvetlenül megelőző képek (autózás az Alagútból a Lánchíd felé) pontosan meg-egyeznek az *Oldás és kötés* befejező jelenetével. Íme: hová indultunk és hová jutottunk. A didaxis azonban önmagába fordul. A virtuóz „előhang” után a Jancsó-filmek hagyományos világában találjuk magunkat: a Balaton-felvidéken vagyunk, egy parasztházban társaság verődik össze; éneklés, összekapaszkodás, tánc; meztelen lányok, dalnokok kerülnek elő; az égen helikopterek, a földön autók köröznek. Az egybegyűltek harmincéves érettségi találkozójukat ünneplik – az 1956-os nemzedék sorsát követhetjük nyomon tehát egy csoport absztrahált mozgá-sán keresztül. Úgy vélhetjük, a jól ismert jancsói struktúra működésbe lép. Ehelyett misztikus gyilkosságok sorába csöppenünk, és idézetek formájában bejárjuk az egyetemes kultúra legta-volabbi köreit, Pascaltól Hegelig, Polükraatosz gyűrűjétől a torinói lepelig, Adytól a Biblia kez-dő mondatáig, az ördög reinkarnációjától Jézus Krisztusig. A film örzi a hosszú beállítások, a tág panorámázások, a bonyolult szekvenciák for-mai hagyományát, s egyúttal felrúgja az analóg tér- és időbeliség önmaga által létrehozott sza-bályait. Ugyanazzal a mozdulattal teremt új jel-képet, amellyel lerombolja a jelképköztés me-tódusát. „Kötés és oldás” szövevényébe gaba-lyodunk. A jelképek és allegóriák érthetlensé-gbe és értetlenségbe hullanak. Fogalmilag ne-hezen megragadható képek, komplex, struktú-rálatlan, tagolatlan metaforák közvetítik a nyolcvanas évek „végállapotának” irracionális élményét. A film elején az ominózus augusztus 20-i vízi- és légi parádé, a korszak pazarló, bornírt, becsvágyó mulatsága tűnik fel egy fá-radt hatalom fegyveres erejének operettgálá-jaként az emigrációból hazalátogató, hamarosan holtan talált professzor előtt. Végül pedig, halá-lok és feltámadások után, az enervált, kiszolgál-tott Krisztus-figura meggyilkolását követően,



Isten hátrafelé megy, 1990, Madaras József, Eperjes Károly, Kozák András (Baldóczy Csaba felvétele)

a történet szereplői marhaszállító teherautón távoznak az események színhelyéről. Aztán egy üresen tátongó, csupasz falú helyiségben galambok röpködnek nyugtalanul, a tó vizének felszínén lángnyelvek lobbannak, úgy hull az eső, mintha sohasem akarna állni, s végül felhangzanak héberül meg magyarul a Biblia kezdő mondatai: „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. És látá Isten, hogy jó.”

A *Jézus Krisztus horoszkópja* a dermedt félelem filmje. Kafkai látomás a megfoghatatlan, kiismerhetetlen rettenetéről – s ebből semmit sem vesz el a „kafkasággal” való ironikus játék. Jancsó itt teljesen elszakad korábbi közegetől, változat, zárt terekben forgat. Az igazi újdonság azonban az elbizonytalanodás, a struktúravesztes érzékeltetésében rejlik. Az *Így jöttem*ől kezdve megszoktuk, hogy Jancsó világa folyamatos mozgásban van: mozog a felvevőgép és mozognak a csoportok, a szereplők a kamera előtt. A világ, a történelem működését kifejező ábrázolásmód nemcsak követte, hanem a mozgásmozdulatlanság ellentétével, illetve a mozgások irányával értelmezte is a látványt. Ez csak az egységes szemléletmódot tükröző állandó nézőpont megteremtésével jöhetett létre, melyben a nézőpont narratív és stiláris „állandóságát” éppen a folyamatos mozgás biztosította. A *Jézus Krisztus horoszkópjában* a struktúravesztes végpontjaként, a szerkesztetlenség formái „kiteljesedéseként” elvész ez az egységes nézőpont. A filmképen megjelenő monitorokon egyidejű

vagy korábbi, illetőleg későbbi időpillanatokban látjuk ugyanazt a jelenetet egy másik beállításban. A *Szörnyek évadjában* megjelenő és az *Isten hátrafelé megy* című filmben is alkalmazott módszer a szimultán tér- és időbeliség által létrehozott szemléleti közösséget számolja fel. A lineáris idő és az (illúзорikus) háromdimenziós tér kvázi idővé és kvázi térré alakul át. Ebben az összefüggésben a film végső kérdése – ki vagyok én, vagyok-e egyáltalán? – a jeges úrból visszhangzik.

Az *Isten hátrafelé megy* szerkezetén végigvitt – szó szerint a Végig vitt – önironikus szemléletmód felszabadító hatású: a megtervezett Rendtől és megteremtett Káoszig ívelő pálya folytatható. Ha elfogadjuk a mottóban idézett definíciót, kijelenthetjük: Jancsó művésze nem katasztrofikus, hiszen újra és újra kezdődik, következik belőle valami. Mozgásban van, működik. A *Jézus Krisztus horoszkópja* individuális és kozmikus katasztrófájából az *Isten hátrafelé megy* című filmmel a parodisztikus történelem katasztrófa utáni világába jutunk. A katasztrófa tragikus világállapot; a katasztrófa utáni időszak – legalábbis egy kelet-európai „túlélő” számára – (ön)ironikus. Az elveszett tragikum mindenesetre újraértelmezésre szorul: a legújabb mű, a *Kék Duna keringő* a megragadhatatlan, metafizikus félelmeket követően a megragadott történelem szorongásos víziója; a megszerzett bizonytalanság Duna-menti tragédiája.

Gelencsér Gábor

„A mi mindennapi álarcunkat add meg nekünk ma!”

Tom Stoppard: Rosencrantz és Guildenstern halott

„Megy hát Guildenstern és Rosencrantz neki”
(Shakespeare)

Tom Stoppard darabját először nemhivatásos színjátszók mutatták be az 1966-os edinburghi fesztiválon. A mű, Vas István fordításában, nagyon hamar eljutott hozzánk, a *Nagyvilág* 1967 decemberi számában jelent meg. 1971-ben a darabot a budapesti Nemzeti Színház tűzte műsorára, Marton Endre rendezésében.

Noha a történet vázát Shakespeare *Hamletje* alkotja, az akkoriban megjelent írások egyértelműen Beckettet, Ionescót, az abszurd szemléletmódot emlegették az ifjú drámaíróval kapcsolatban. A kritikákból félreérthetetlenül kiérezni valami egészen finom kis távolságtartást és értékítéletet. A Shakespeare-rel történő összehasonlításban óhatatlanul mindig Shakespeare javára billent a mérleg. A két mű és a két szerző összehasonlítása azonban nemcsak igazságtalan, hanem képtelenség is. Két különböző, öntörvényű, saját világú alkotásról van szó, melyek összevetése értelmetlen, egymásra vonatkoztatása azonban elkerülhetetlen.

Ugyanez érvényes a filmre is, amit a szerző maga írt és rendezett. Több mint húsz év után, egy másik műfajban alkotta újjá művét, és új műalkotás született.

Annak, aki a *Hamlet* ismerete nélkül, nyitott lélekkel ül be a nézőtérre, biztos, hogy sokkal közvetlenebb élményt nyújt a mű, biztos, hogy sokkal elfogulatlanabban ítéli meg a szereplőket és helyzetüket. Erre utal egyébként szerintem a film csúcspontja, amelyben a színészek a vár népének adják elő a *Hamlet*-történetet (erre a későbbiekben még szeretnék kitérni). A *Hamlet*

alaposabb ismerete közvettebbé, irodalmibbá teszi az élményt, bonyolult viszonyítási lehetőségekkel gazdagítja. A film, műfaji adottságaiból eredően is, közelíteni látszik ezeket. Érzéken ható intellektualitása, intellektuális érzékenysége Brechtet juttatja eszembe, aki azt vallotta, hogy a gondolkodás gyönyörűséget, érzelmi örömet jelent.

A *Rosencrantz és Guildenstern halott* több mint húsz évvel ezelőtt íródott. A lét abszurdításának érzése ma már nem megy felfedezésszámba, nem utasítjuk el magunktól, életünk természetes közegévé vált, de nem kötelező természeti törvényként, minden felelősséget átvállaló isteni hatalomként elfogadni.

Talán azért is fogalmazta újra Stoppard Rosencrantz és Guildenstern történetét. Bizonyos hangsúlyeltolódások mindenesetre erre engednek következtetni.

„Saját kelepcéjükbé esett árulók? –
vagy az istenek áldozatai?” (Stoppard)

Rosencrantz és Guildenstern Shakespeare *Hamletjének* két mellékszereplője, a királyfi gyermekkori játszótársai, barátai, akiket hírnökök által váratlanul a királyi udvarba hívatnak:

„Azonfölül, hogy látni vágytatok,
Szükség okozta gyors hívásokatok,
Rátok szorulván.
Hallátok bizony,



Gary Oldman és Tim Roth

*Hamlet hogyan ki van cserélve; ki –
Mert nem hasonlít ahhoz, ami volt,
Se a kül-ember most, se a bel-ember.
Mi hozta így magán kívül, egyéb,
Mint atya elvesztése, nem bírom
Álmodni se. Kérlek hát benneteket
Hogy véle nővén kis kor óta fel,
S kedélyre, korra mindig társai,
Toldjátok udvarunknál mulatástok
Még egy kevéssel; hogy pajtásilag
Kéjébe vonva, s alkalom szerint,
Lessétek el, mi bántja tiokon úgy,
Mit, tudva, tán megorvosolhatunk.”*

Így szól a rejtélyes körülmények között elhunyt előző király öccsének, vélhető gyilkosának, özvegye új férjének, a trónbitorló Claudiusnak barátságos kérdésbe burkolt utasítása. Ettől kezdve az udvari mechanizmus részévé válnak. A megszámlálhatatlan *Hamlet*-értelmezés legtöbbször a királyfi jellemzését tekinti hitelesnek, aki szivacsnak nevezi őket, „ki a királytól pártfogást, jutalmakat és tekintélyt szí magá-

ba. De az efféle tisztok utoljára tesznek legjobb szolgálatot a királynak. . . ha rászorul, amit öszszeböngésztetek, fogja, kifacsar, és ti, szivacsok, ismét szárazon vagytok”. A humanista Hamlet könnyű szívvel, egyetlen tollvonással küldi őket a halálba. Horatióknak a mottóban idézett döbent kérdésre Hamlet válasza:

*„Veszélyes ám, ha két hatalmas ellen
Bőszült rohamja s vívó-tőre közé
Hitvány elem kerül.”*

De csakugyan hitványak-e? A királyfival való első találkozásuk, Guildenstern beismerése, hogy hívták őket, ad alkalmat Shakespeare-nek, hogy megfogalmazza Hamlet humanista világlátását, az emberről alkotott reneszánsz eszményképét. A fájdalmas vallomás, hogy minden, amitől az élet szép és a világ lakható, hogy minden, amiben azelőtt hitt, elveszett, Rosencrantz-nak és Guildenstern-nek szól. De ha a királyfi nem annak szánta is, a monológ olyan őszintén, olyan szívbemarkolóan szép, hogy valamiképp azt is minősíti, aki



Richard Dreyfuss

hallgatja. Rosencrantz is beszél a filmben valamiféle „azelőtt”-ről, „mikor nem szerepeltek kérdések.../ Mindenre volt válasz”, azelőtt, hogy beálltak volna abba az értelmetlen mechanizmusba, amely a mű világát alkotja. Talán ez a tény keltette fel irántuk Stoppard figyelmét is. Talán ez indította arra, hogy közelről vizsgálja meg azt a két Shakespeare-figurát, akiket *Hamlet tizenöt percben, és...* című egyfelvonásosából egyszerűen kihagyott, és akikről egy interjúban úgy nyilatkozott: „Szeretem mindkettőt, mint emberi lényeket...”. Nézőpontot vált. Nagyító alá veszi a hatalmi gépezet kis csavarjait. Elképzeli, hogyan látják, hogyan élik meg ők a történetet, és benne saját helyzetüket.

Ezt a nézőpontváltást Létay Vera 1971-es színikritikájában igen megragadó képzőművészeti példával, idősebb Pieter Bruegel *Keresztelő Szent János prédikációja* című képével illusztrálja: „A főszereplő alakja egészen kicsinyke, szinte elvesz a távolság fókuszában, a szónoklatát hallgató tömeg oldalán áll. A kép előterében ácsorgó, üldögélő parasztok, vándorok nem is nagyon figyelnek a prédikációra, egymással beszélgetnek. Ide, a leghátsó sorba valószínűleg már el sem hallatszanak Szent János szavai, vagy ha igen, hát összefüggéstelen mondatfoszlányokban. A későn érkezettek, az utolsó sorba szorulva jelen vannak az erdei gyűlésen, de a

lényeket illetően nincsenek jelen.” (Létay Vera: *Igent és nemet mondani*, Magvető, 1972. 391. o.)

A nézőpontváltás a hozzájuk való viszonyt is megváltoztatja. Stoppard szeretettel ábrázolja hőseit. Bár a hős szó nem a legmegfelelőbb kifejezés velük kapcsolatban. Megkülönbözteti jellemüket, saját arcot is nyernek, de esendő kisemberek maradnak, akik hol szánalmat ébresztenek, hol mosolyt fakasztanak. Felnőtt emberek, akiken számon lehet kérni a választás lehetőségének elmulasztását, és Stoppard ezt meg is teszi. A halál előtti pillanatban, már kötéllel a nyakukban, Guildenstern mondja: „Bizonyos, hogy volt egy pillanat, még a kezdetén, amikor azt mondhattuk volna, hogy nem.” Nem mondták. De igenis vannak olyan Shakespeare-i kisemberek – és egyáltalán nem a bátor, megalkuvást nem ismerő, makulátlan hősök közül valók –, akik egy ponton túl nemet mondanak a gazságra, a zsarnokságra. Életüket áldozva is fellázadnak ellene. Ilyen Emilia, Jagó felesége, az *Othello*-ban, vagy az a névtelen szolga a *Lear király*-ban, aki meg akarja akadályozni, hogy Gloster másik szemét is kiszúrják, ezért halálosan megsebesíti urát, Cornwall fejedelmét. Ezek a lázadások többnyire elemi erejű, ösztönös cselekedetek. Shakespeare hitt abban, hogy az ember kiléphet a társadalmi mechanizmusban ráosztott szerepből, hogy dönthet a sorsáról. Rosencrantz és Guildenstern nem ilyen. Sodródnak, utasításokra várnak, egy bizonytalan helyzet foglyai, szerepek mögé bújnak. Még azt sem lehet mondani, hogy jól éreznék magukat. Többnyire kényelmetlenül feszengenek. Stoppard szereti és megérti őket, de azzal az utolsó mondattal ítélkezik is felettük. Nem árulók és nem áldozatok. Emberek – és ez, annyi mással együtt, magába foglalja az előbbieket is.

„Nem sokba kerül, ha nézik,
és nem sokkal többbe,
ha *belejátszanak* a cselekménybe...”
(Stoppard)

A filmíró és filmrendező Stoppard újabb nézőpontváltásra talált lehetőséget eredeti anyagában, és a színészek szerepének jelentős felnagyításával bonyolult tükör-, illetve metaforarendszert hozott létre.

A film gyakorlatilag kétszer kezdődik el és kétszer fejeződik be. Tematikusan az első kezdésnek az első, a másodiknak a második befejezés felel meg. Az utolsó kép azonban látványban is, zeneileg is visszarímel az elsőre, és ezzel



Középen: Richard Dreyfuss

egygyé forrasztja a külön-külön induló, de aztán szétválaszthatatlanul összebogozódott szálakat, végképp elmosva a filmben állandóan egymásba áttűnő illúzió és valóság határát.

Az első, előjátéknak is felfogható kezdő képsorokban Stoppard nagyon pregnánsan üti meg hősei létezésének alaphangját. Szinte tapinthatóvá válik a félelem, ami alapvető létélményükből, a bizonytalanság és értelmetlenség érzéséből fakad, az ezt közvetítő baljós hangulat pedig előrevetíti sorsukat. Rosencrantz és Guildenstern nem akkor indul a halálba, amikor Hamlet kicseréli az angol királynak szóló levelet a hajón, hanem akkor, amikor a hírnök szavára, vakon engedelmeskedve, Helsingör felé lovagolnak.

A főcím alatt olyan jellegű zene megy, mint amelyet amerikai filmekben, sivatagokon át vezető, végtelen országtúti autózásoknál szoktak alkalmazni. Először rózsaszínesen-kékesen izzó sziklákat látunk. Majd középtájon feltűnik két sötét pont. Durva vágások jelzik haladásukat. Így kerülnek egyre közelebb. Két lovas, nehéz „menetfelszerelésben”, arcuk előtt kendő. Mintha álarcban lennének. Szemükben gyanakvó, feszült figyelemmel vegyes félelem. Egyikük leveszi a kendőt. A Rosencrantzt játszó Gary Oldmannek széles, gyerekes ábrázata van. Mondani vagy kérdezni szeretne valamit, de a másik már továbbment. Keze tétován a levegő-

ben marad. A lovak patája alatt hirtelen megcsillan valami – egy arany. Megtorpanó, visszaforduló löpaták, két csizmás láb, amint valaki leugrik a lóról. Önkéntelenül behúzzuk a nyakunkat, és máris érzeki közelségbe kerülünk a filmmel. Ugyanilyen önkéntelenül húzódunk hátra, amikor egyikük beleharap a paradicsomba, nehogy a szétfröccsenő lé a szemünkbe spricceljen. Milyen könnyen keveredik össze illúzió és valóság! Az arannyal dupla vagy semmi alapon fej vagy írást kezdenek játszani, amit gyakorlatilag a színészekkel való találkozás jelenetének végéig abba sem hagynak. Csak érdekességképpen jegyzem meg, hogy Edward Bond Shakespeare-ről és koráról szóló színdarabjának a *Bingónak* magyar címe *Fej vagy írás*. A játék teljesen hétköznapi, de az, hogy mindig *fej* jön ki, már nem. Nyugtalanító jelenség. Ellentmondani látszik a valószínűség törvényeinek. Most már a Guildensternt játszó Tim Roth is megmutatja az arcát, amely keskenyebb, „intellektuálisabb”, mint társáé. Simaképűbb, rokonszenvesebb, de mindennapibb is.

Az első képek alatt elhangzó egyetlen szó: *fej*. Először tárgyilagosan, majd csodálkozva, szemérmes diadallal, gyerekes elégtétellel, végül természetesnek véve. Gary Oldmann rögtön a film elején pusztán a hangjával jellemzi figuráját, annak magatartásformáit, a dolgokhoz való

viszonyulásának módozatait. Tim Roth arcának zárkózottsága az alak világgal való közvetettebb kapcsolatát jelzi, de a szeme, a tekintete árulkodó. Az utolsó kép róluk a filmben: a két hurokba bűjtött fej. Legközelebb már csak a megránduló kötelet látjuk. A környezet realitása, hétköznapiságuk, az erdőben elköltött ebéd idilli életkép-jellege ellenére a felbukkanásukat körüllegő titokzatosság nemhogy elmúlna, a hangulat egyre feszültebbé válik. Ezt az érzést fokozza a már említett zene is, amely egészen a színesekkel való találkozásig kíséri őket. A zenéből kihallatszó kutyaugatás, madárvijjogás hétköznapisága ellenére is inkább félelmetes hatást kelt.

Miközben esznek, Guildenstern folyamatosan beszél. Nem tudja megemészteni a fej hihetetlen szériáját. Követhetetlen filozófiai és logikai fejtegetésekbe bonyolódik. Iszonyúan szeretne rájönni a dolgok nyitjára, állandóan gondolkodik, okoskodik, töri az agyát, és ennek gyötrelme mindig ott tükröződik az arcán. Társa egykedvűen hallgatja, ő egészen más típus. Konstruktív alkat, a gyakorlat felől közelít a dolgokhoz. Kísérletei, „alkotásai” azonban (emeletes szendvics, a mindenfelé sodródó kéziratlapokból fabrikált forgó, hajó, repülőgép) ugyanúgy nem vezetnek semmire, mint Guildenstern beszédkezései.

Mindkét magatartásforma „védekezés a nyers félelemérzés ellen”. Földobnak egy aranyat, és az úgy pörög fönn a levegőben, mintha fittyet hányna a gravitációnak. Kizökkent az idő!

A nyers félelemérzés forrása váratlanul alakot ölt egy bevágott emlékkép formájában: valaki iszonyú erővel ver egy kaput, amelynek résein hajnali fény zuhog be, és egy erőszakos, követelőző hang két nevet kiált: Rosencrantz! Guildenstern! Egy hírnök. Hivatták őket. Ezért vannak úton. Mintha eddig ezt nem tudták volna. Vagy csak ki akarták zárni a tudatukból. Amikor az emlékkép másodszor is bevág, ezúttal Rosencrantz agyába, a rémület már-már végképp eluralkodik rajtuk. Sötétedik, Rosencrantznak beszéd közben látszik a lehellete. És ekkor barátságos, legalábbis emberi lényekre valló hangokat hallanak. Szekérzörgést, összekoccanó tárgyak zaját. A színészek érkezését általában ez a hang előzi meg, illetve kíséri. Valahányszor Rosencrantz és Guildenstern meghallja ezt a hangot, feszültségük, legalábbis időlegesen, feloldódik.

A színészek megjelenésével kezdődik el „másodszor” a film, és az utolsó képsorokban is őket látjuk. Csak akkor nem lepakolnak, pillanatok

alatt komplett színházat varázsolván kocsijukból, hanem összepakolnak, és ellenkező irányba indulva folytatják a film idejére megszakított útjukat. A már említett utolsó képben ugyanazon a sziklás párkányon haladnak, csak visszafelé, ahonnan Rosencrantz és Guildenstern felbukkant. Visszatér a főcím alatti zene, de most felszabadítóan hangzik. Lehet, hogy csak színház volt az egész? De akkor hová lett Rosencrantz és Guildenstern? Sorsukat a színészek őrzik, bennük él, ők viszik tovább.

A rögtönzött színpad, a rivaldák fénye megihitté teszi az iménti fenyegető, rejtelmes félhomályt. A társulat nyolc tagból áll, csupa karakteres, kifejező arc, amire szükség is van, mert az egész film során egyetlen szót sem szólnak. Előadásai bármilyen stílust képviseljenek is, a mozgás, a test kifejezőerejére épülnek. Kivételt képez a társulat vezetője, a Színész, de csak „civilben”. Amikor játszik, ő is csak gesztusokkal él. Impozáns alak. Hosszú őszes hajával, eleven, egy gazdag élet minden tapasztalatának nyomait viselő arcával a film egyetlen magabiztos, mindent érteni, az eseményeket uralni, esetleg irányítani látszó figurája. Otthonosan közlekedik a világban. Richard Dreyfuss igazi, formátumos reneszánsz embert formál. Ripacssága lehangoló, akkor is, amikor kicsinyesen játssza a sértődöttet, és akkor is, amikor a színpalhasogató pátoztól sem mentesen, egy Lear király szenvedélyével adja elő a Pyrrhus-monológot. Méltóságteljes, okos, és ami a legnehezebb, eljátssza a tehetséget.

Shakespeare-nél a színészek ugyanúgy csak eszköz-funkciót töltenek be, mint Rosencrantz és Guildenstern, még ha Hamletnek és ügynöknek szolgálnak is. Míg Rosencrantz és Guildenstern a filmben is a sors, illetve mások játékszereként, feladatukat és a világot nem értve, elveszette kóvályognak, a színészek szerepe a cselekmény síkjára fölé emelkedik. Ők is kiszolgáltatottak. Nincs közönség, nincs pénz, nincs mit enniük. A művészet iránti igény hiányában magukat árulják. Ezért örül meg a Színész annyira a két lovasnak, és ezért ajánlja fel nekik a „belejátszani a cselekménybe” nagyon is sokértelmű lehetőséget, amelyek közül az első és legdurvább, hogy elszórakozhatnak Alfrédval, a társulat „naivjával”. A mai gyalázatos világban ugyanis erre mutatkozik a legnagyobb kereslet. Szívesen fogadják Hamlet megbízatását – nemcsak azért, mert végre játszhatnak. A Színész Pyrrhus-monológja atau a többiek mohón esznek-isznak. A fürdő-beli képek aprólékos, minden bizonnyal korhű részletezése is valószínűleg arra utal,



Tim Roth

hogy ilyesmire ritkán nyílik alkalmuk, és hogy ők is csak hétköznapi emberek, és mint ilyenek, ki vannak téve éhségnek, piszoknak és egyéb viszontagságoknak. A hétköznapi tevékenységet mégis misztikus hangulat lengi körül, amit részint az elektronikus zene, részint a mindent sejtelmes fénybe vonó gőz kelt. A tisztálkodás szertartás-jelleget nyer. A beavatás misztériumát juttatja eszünkbe, ahol idegennek semmi keresnivalója. Ezért kerül az eleinte önfeledten lubicoló Rosencrantz sötét pillantások keresztjüébe. A színészek előadásra készülnek. Pöreségüket rövidesen jelmezek takarják. A Színészt azonban csak felöltözve látjuk, hol itt, hol ott tűnik fel a gomolygó gőzben. Hamletre emlékeztető jelmezben van. Nemcsak azért, mert ő játssza Hamletet a különböző előadásokban, hanem azért is, mert a filmben jelentőségétől megfosztott királyfi szerepét, néhány jellegzetességét részben ő veszi át, részben pedig, bármilyen furcsa is, Rosencrantz és Guildenstern. A Színész az a vonzó, jelentős személyiség, amilyenek Hamletet képzele az ember, ugyanakkor

gondoljunk Guildenstern folyton töprengő, vívódó arcára, vagy arra, hogy a „Lenni vagy nem lenni” monológ helyén Rosencrantz elmélkedik a halálról, teljes komolysággal.

Az illúzió és valóság keveredésének egyik képi megfogalmazása, hogy egyszerre látjuk a valóságban Guildensternéssel beszélgetni, és egy lepedő mögött zajló árnyjáték szereplőjeként. Guildensternt megfogja, rendkívüli módon izgatja a „belejátszani a cselekménybe” lehetősége, de nem abban az evidenciának számító értelemben, hogy a néző mint játszótárs nélkül nincs színház, hogy közönség és színpad egy érem két oldala – nem fej *vagy* írás, hanem fej *és* írás. Valami más motoszka benne. Ahogy a színházban a néző szerepe jutott nekik, úgy az életben a szemlélődőké, akik nem élnek az életet, hanem csak reflektálnak rá. Noha Stoppard végig meghagyja a lehetőséget annak eldöntésére, hogy egy rendes, lineárisan szerkesztett mesének vagy a „színház a színházban” analógiájára, egy filmben belüli színjátéknak a szemléelői vagyunk, amelyben Rosencrantz és Guildenstern

nézőként szerepel, de az sincs kizárva, hogy résztvevőként „belejátsszanak a cselekménybe”. Ez utóbbira számos jel utal. Először is maga a keret, a színészek megjelenése és távozása; később, amikor a Színész bemutatja repertoárjukat, egy sminkelő nőt látunk, és valóban, a „színháték”, vagy legalábbis a helsingöri jelenetek, a sikoltozó Ophéliával kezdődnek; egy ládából elszabaduló kéziratlapok, amelyeken talán Hamlet története olvasható és amelyek időnként átsodrórúdnak a színen. A függöny különböző formákban való szerepeltetése, a színésztrupp vörös függönyétől kezdve a bayreuthi függönnyt idéző rózsaszín brokátfüggönnyön át (amelyen keresztül Ophéla és Hamlet berruhannak a történetbe) a Polonius holttestére hulló drapériáig, amely a helsingöri jelenetek végét is jelzi; aztán a reneszánsz lakoma színpadiassága, ami azért is feltűnő, mert a terem az előző képben, Hamlet őrzője következtében, még romokban hevert, és a három fiatalember ugyanabban a pózban ül az asztal körül: a képvágás csak az idő múlását jelezte. De hogy kerül a színhátékba Rosencrantz és Guildenstern? Ők is szerepelnek a Hamlet-történetben, bár lehet, hogy csak véletlenszerűen kerültek bele – ott ragadtak a színpadon. Tény, hogy viselkedésük szinte végig olyan, mint amikor civilek keverednek a színpadra, az előadás azonban folytatódik, ők meg tehetetlenül lökődnek ide-oda, és zavartan megpróbálnak úgy csinálni, mintha ők is szereplői lennének az eseményeknek. Pontosan ez történik a kocsmai előadáson, ahol véletlenül belegyalognak egy jelenetbe. A közönség jót nevet rajtuk, azt hiszik, ez is része a történetnek. És végül haláluk körülményei sem egészen egyértelműek. A hajó minden hajószerepére ellenére sem igazán reális helyszín. És bár a nyakukba vetett kötélt valódi, azt – az angol király és egyszersmind a hóhér szerepében – a Színész rántja meg.

„Olyasmit csinálunk a színpadon, ami állítólag a színpadon kívül is előfordul.”

Stoppard a Színész szájába adja ezt a mondatot, és voltaképpen itt rejlik a válasz a film során végig lebegtetett kérdésre: amennyiben Hamlet és Rosencrantzék történetét valóságnak nevezzük, amit látunk, illúzió-e vagy valóság. A mondat első megközelítésben azt jelenti, hogy a művészet az élet tükré. Stoppard azonban bonyolultabban gondolkodik erről, amit a filmben egy igen

pregnans képpel fejez ki. Guildenstern elhúzza egy tolóablakot és egy maszkos arccal találja szembe magát. Mintha tükörbe nézne, de a tükörkép nem azonos az övével. Stilizáltabb, elvontabb. Visszarántja az ablakot, most az ő arca helyén is a maszkosat látjuk. A magyarázat egyszerű: a tolóablak másik oldala tükör, és az egyik maszkos színész abban nézte magát. Illúzió és valóság itt is összekeveredik, de az illúzióról kiderül, hogy egészen valóságos. Stoppard a művészetet tekinti bizonyosságnak és az életet esetlegességnek. A művészet racionális, az élet irracionális.

A művészet tudatos, az élet öntudatlan. „Nem lehet úgy végigjárni az életet, hogy minden fordulónál firtatni kezdjük a helyzetünket” – mondja valaki a darabban. Rosencrantz és Guildenstern, bár pokolian szeretnék tudni, nem értik, miért élnek, mi a feladatuk, miért kell meghalniuk. Az angol királynak vitt levélben az áll, hogy Rosencrantzot és Guildensternt meg kell ölni. De az okot senki nem firtatja. „Elég, hogy ti vagytok Rosencrantz és Guildenstern” – hangzik a Színész válasza. Ez kegyetlen és elfogadhatatlan. Guildenstern leszúrja a Színészt. De a törzsinpadit tör volt, a Színész pedig besöpri a jól sikerült produkcióért járó tapsokat.

A Shakespeare-tragédia főhősei mind szerepet játszanak. Claudius és Gertrud a jó uralkodók és aggódó szülők szerepét. Hogy szerepet játszanak, csak akkor lepleződik le, amikor menetközben vetik le magukról az uralkodás jelképeit, a koronát, láncot, palástot. A színész és a színésznő a rossz konvenciókat levette a szavakat játsszák el, hangjuk őszintén cseng és csak később lepleződik le. Hamlet az örület játsza, Polonius az ostobát, pedig korántsem az, Ian Richardson méltóságteljes, nagyon is emberi megformálásában. Ophéla, Rosencrantz és Guildenstern pedig vállalnak egy rájuk kényszerített szerepet, amelyben valamennyien rosszul érzik magukat.

Csak a színészek nem játszanak szerepet, nekik ez a természetes közegük, ők azok, amik, „a kor foglaltai és rövid krónikái”. Sőt Stoppard még egy lépéssel tovább megy. A „Gonzago megölése”-nél kettős áttételt alkalmaz: Claudius és Gertrud szerepét kifinomult, stilizált eszközökkel, artistikus maszkokban színészek játsszák el, míg a történetet nagyon csúnya, nagyon expresszív bábok adják elő. A bábkirálynő férj halálát valódi könnyekkel siratja meg. Mintha a művészet átvinné a valóság szerepét. A szerző a művészet primátusa mellett foglal állást.



A *Hamlet* foszlányokra szakadt történetét ők rendezik ismét egészszé. Shakespeare-nél az „Egérfogó”-jelenettel véget ér a szerepük. A filmben, mintegy a drámát megelőző némajátékként, előadják a vár népének a *Hamletet*, amit mi Rosencrantz-cal és Guildensternnel csak az „Egérfogó”-tól kezdve látunk. Időben csak ezután történnek meg ugyanezek a valódi szereplőkkel. Mintha a művészet diktálna az életnek.

Ugyanazt látjuk később reális körülmények között, amit előzőleg stilizáltan, töményebben, kifejezőbben. Shakespeare is hisz a művészet életet formáló hatásában, hiszen éppen az Egérfogó-jelenet hatására árulja el magát a király. A vár népének előadott jelenetben azonban minden művészet igazi célját, álmát látjuk megvalósulni: örömet okozni, szórakoztatni, nevetést és könnyeket fakasztani. Tökéletes harmóniában

van itt műalkotás és befogadó. A színháték olyan fantasztikusan kifejező, hogy az ember szíve ug-rál örömeiben. Stoppard szellemesen vonultatja föl a nagy alapesztusokkal dolgozó színházi és filmes hagyományok egész arzenálját. A publikum önfeledten élvez, közbekiabálnak, együtt izgulnak a szereplőkkel – *belejátszanak a cselekménybe*. Amikor a királyt megölik, a kamera a zsírtól és izzadságtól fénylő arcok között egy iszonyodón meg egy vigyorgón állapodik meg. A tragédiát és komédiát jelképező síró-nevető maszk profán változatain.

Stoppard filmje, szemet-szívet-„eszét” gyönyörködtető formában, a színház, a művészet hatalma és diadala mellett tesz hitet egy olyan korban, amely igencsak kevésbé látszik pártolni azt.

Ungár Júlia

ROSENCRANTZ ÉS GULDENSTERN HALOTT (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*), színes, angol, 1990.

í és r: Tom Stoppard, o: Peter Biziou, d: Vaughan Edwards j: Andreane Neofitou, z: Stanley Myers, sz: Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss, Iain Glen, Joanna Roth, John Burgess, Ian Richardson
Cincom Entrainment Group/brandenburg International LTD.

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Cristina Mazzantini: A mozi színházba megy

Új történetek után kutatva a filmesek mostanában egyre sűrűbben keresik fel a színházat, ami persze nem újdonság, elég a film kezdeti szoros kapcsolatát felidézniük a „lefényképezett színházzal”¹. Vajon csak a témahiány készíti arra a mozit, hogy a színházhoz forduljon segítségért? Ez a feltevés elsősorban talán az amerikai filmiparra érvényes, mivel a hollywoodi filmtörténetben valóban sok példa van a színházi repertoár – klasszikusok és modernnek, tragédiák és komédiák (a musicalt is beleértve) – rendszeres „kifosztására”. New York világhírű színházi nyegedét, a Broadway-t sokan ezért is tekintik második Hollywoodnak, olyan kincsebányának, amelyben a filmipar is mindig talál magának új forgatókönyveket, forgatókönyvírókat, színészeket vagy zeneszerzőket.

Sokan úgy vélik, hogy az irodalmi (főleg színpadi) művek gyakori megfilmesítése az egyidejű politikai és gazdasági cenzúra következménye: a producerek így akarják még jobban kiaknázni a már biztos sikert, nem szívesen vállalják az eredeti ötletekkel és témákkal járó kockázatot.

Mindebből persze azért a színháznak is van némi haszna, mégpedig nemcsak a legszerencsésebb esetekben: a nézők száma megsokszorozódik, a darab életképessége újabb megerősítést nyer, sőt, a filmhez gyakran elengedhetetlen egyszerűsítések révén, néha az eredeti műnél közérthetőbbé is válhat.

Vizsgálódásainkat csak az 1989/1990-es évadra korlátozva is felfigyelhetünk arra, hogy sok film éppen színházi eredetének köszönheti a sikert. Ezt bizonyítják az Oscar-díjak, amelyeket Bruce Beresford *Miss Daisy sofőre* című, Alfred Uhry 1988-ban Pulitzer-díjjal jutalmazott vígjátékából készült filmje kapott, az ír színész, Kenneth Branagh rendezte Shakespeare-dráma, az *V. Henrik* sikere (az Oscart is beleértve), a *Cyranónak*, Rappeneau és Depardieu Rostand-adaptációjának odaítélt Cézárok Franciaországban, vagy az Arany Oroszlán, amit a drámaíró-rendező Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című filmje nyert 1990-ben a Velencei Filmfesztiválon.

Átültetés vagy lefordítás?

A Velencében díjazott film olyan szenvedélyes vitákat robbantott ki mind a kritikusok, mind a

közönség körében, hogy úgy véljük, érdemes újra felvetnünk a színház és a film kapcsolatának néhány általános problémáját. A zsüri elnöke, Gore Vidal amerikai író, több forgatókönyv szerzője, már jó előre beharangozta, hogy rokonszenve a filmek „valódi alkotóié”, vagyis a forgatókönyvíróké lesz. Kijelentésére így reagált az egyik ismert olasz filmkritikus²: „És Vidal meg is találta a tézisének megfelelő filmet, melyben az ünnepeelt drámaíró, Tom Stoppard személyesen ültette át a vetítővászonra egyik világhírű és izgalmas darabját. Anélkül azonban, hogy különösebb figyelmet szentelt volna a filmi kifejezőeszközöknek, vagy hogy megpróbált volna kihívást intézni mondjuk Chaplin vagy Dreyer ellen. Gore Vidalnak azonban mindössze az volt a célja, hogy a nyertes ne filmes legyen. Csak az volt fontos neki, hogy író kapja a fődíjat.”

Stoppard filmje nemcsak a Vidal és az (elsősorban olasz) kritikusok közötti sajtópolémia miatt példaértékű, hanem azért is, mert több, elemzésre érdemes problémát nyilvánvalóvá tett témánkkal kapcsolatban. Amikor egy színpadi műből készült filmet látunk, vagy egyszerű és mechanikus lefényképezést várunk, vagy az eredeti darab filmes átíratára számítunk. Nyelvi meg nem felelés miatt tehát végeredményben tagadjuk egy színpadi mű lefordíthatóságát a film nyelvére. És mivel a színház valóban olyan művészet, melynek lényege maga az előadás, vagyis a mű és a megjelenítés (színpadkép, színeszék, rendezés), a darab és a közönség közötti „közvetlen kapcsolat”, ami az előadás befejezésével egyidejűleg megszűnik – sokak szerint éppen ebből fakadnak a színházi alkotások szemiotikai elemzésének nehézségei³ –, feltételezhetjük, hogy a filmi átültetésnél minimális esély van az eredeti műhöz való „hűségre”.

Itt is a „műalkotások sokszorosíthatóságának” jól ismert problémájával állunk szemben, amire Walter Benjamin már kimerítő választ adott⁴. Ám az irodalomhoz hasonlóan a színházzal kapcsolatban is hangsúlyoznunk kell, hogy a film – Metz szavaival – „művészi nyelv”⁵. És mint köztudott, nyelven „az embernek azt a képességét értjük, hogy meghatározott társadalmi csoportok vagy közösségek által használt jelrendszerek (kódok), nyelvek birtokában kommunikálni tud”⁶.

Ha viszont a filmet az irodalomhoz és a színházhoz hasonló, specifikus kódrendszerrel ellá-

tott nyelvi formációnak tekintjük, akkor alkalmasnak kell tartanunk olyan műveletekre is, amelyekkel egy adott szöveg áttétele az egyik nyelvi rendszerből a másikba elvégezhető. Ezt a fajta áttételt nevezik általában „adaptációnak”, amit már mind a teoretikusok, mind az alkotók oly sokszor és mélyrehatóan elemeztek, újra és újra felvetve a „filmspecifikumoknak”, az egyes művészeti ágak autonómiájának vagy a szemiotikai eltéréseknek a problémáit. Most csak André Bazin véleményét idézzük, aki a hatvanas években a filmnyelv jelentős fejlődését ünnepelhette. „Azt, hogy a film a színházak repertoárját is birtokba akarja venni, egyáltalán nem lehet a dekadencia jelének tekinteni, ez a szándék éppen ellenkezőleg, nagykorúságát bizonyítja. A filmrevitel végre most már nem az eredeti elárulását, hanem tiszteletben tartását jelenti. (...) Ha a film napjainkban eredményesen tud a regény és a színház felé fordulni, az elsősorban annak köszönhető, hogy már eléggé biztos önmagában és eléggé ura eszközeinek ahhoz, hogy önmagát háttérbe szorítva kifejezetten a tárgy visszaadására törekedjen. Saját esztétikai adottságainak fejlettsége immár lehetővé teszi, hogy ne a másolat látszólagos hűségére törekedjék, hanem tiszteletben tartsa a nagy irodalmi művek eredeti szellemét.”⁷

Bazin elemzése, amit olyan színvonalú (színpadi művekből készült) filmekre alapozhatott, mint William Wyler *Kis rókák*, Jean Cocteau *Rettenetes szülők* vagy Orson Welles *Macbeth* című alkotása, azokra a feltételekre helyezi a hangsúlyt, amelyek lehetővé teszik egy színpadi alkotásnak az egyszerű lefényképezést meghaladó átültetését a filmvászonra. Ezek a feltételek szoros kapcsolatban állnak a filmművészet nyelvi fejlődésével: minél inkább tudatára ébred művészi autonómiájának, annál pontosabban képes a saját nyelvére lefordítani az eredeti művet. Ugyanezen okból beszélhetünk „hűség” helyett immár „tiszteletről” mind az irodalommal, mind a színházzal való kapcsolatában. A filmművészet korabeli fejlettségi fokát jelzi, hogy egy olyan kiváló tudós, mint Rudolf Arnheim, *Új Laokoon* című 1938-as tanulmányában többek között azért ítéli magasabbrendűnek a némafilmet a hangosfilmmnél, mert az utóbbi autonómiáját félti a színház fertőző hatásától.

Bár Bazin írása „a legpontosabb kortárs elemzés a film és a színház tisztázatlan kapcsolatáról”⁸, néhány elméleti pontatlanságára ma mégis fel kell hívnunk a figyelmet. Miközben Bazin naprakészen ismeri a filmnyelv akkori állapotát, sőt néhány későbbi állomást is előre megjő-

sol, a színházzal kapcsolatban „olyan túlhaladott felfogáshoz ragaszkodik, amely a színházat pusztán a szöveget hordozó infrastruktúrának tekinti”⁹. Groppali ehhez még hozzáfűzi: „A szerző szövegétől és a rendező olvasatától azonos mértékben meghatározott színházi előadásnak, mint totális esztétikai ténynek a tudomásulvétele nála teljesen hiányzik, ami nemcsak abban gátolja meg, hogy a szónak és a követhető cselekménynek való alárendeltségtől lassan megszabaduló tiszta színház későbbi esztétikáihoz bármilyen adalékkal hozzájáruljon, hanem abban is, hogy árnyaltabban közelíthesse meg azt a bonyolult művészi jelenséget, amit az alábbi három alapvető esztétikai momentumra kell bontani: a már korábban megszületett irodalmi vagy színpadi alkotás; a színpadra állítás, vagyis a rendező értelmező tevékenysége; a színészek és a közönség fizikai jelenléte, azaz a közvetlen részvétel előfeltételei.”¹⁰

A forma és a szerkezet szempontjából tehát a színház és a film két, egymással párhuzamos úton halad, melyek azonban több ponton találkozhatnak, fedhetik egymást vagy új nyelvi kifejezőeszközökben futhatnak össze.¹¹ „Ott egyébként, ahol – mint a filmben – semmi nem ’tisztá’, egyáltalán nem fontos tudni, hol végződik az egyik és hol kezdődik a másik nyelv. Sőt akkor, amikor a nyelvi szinkretizmus görcsös keresése lassan egy teljes kommunikációs rendszer – a mai – legfontosabb sajátosságává válik, nemcsak felesleges, hanem egyenesen korszerűtlen (vagyis aberráció, blaszfémia) lenne határok után nyomozni vagy distinkciókat felállítani. Hasznos és egészen biztosan ’korszerű’ ezzel szemben annak elősegítése, hogy a különböző alkotóelemek konfliktusaiból valamilyen végeredmény – egy bárhol és bármikor létrehozott film vagy színházi előadás – szülessen. (...) Olyan drámai szinkretizmus, melyet az erős belső feszültségek megrendítenek, a túlságosan ellenálló (nyelvi, antropológiai, ideológiai, kulturális) hagyományok megzavarnak, a különféle gazdasági és politikai nyomások erőteljesebbé tesznek.”¹²

Az új megfilmesített színház

A legújabb nemzetközi filmtermésben könnyű felfedezni a színház iránti érdeklődés felélenkülését. A két művészet meg nem feleltethetőségét hangoztató előítéleteken tehát mintha sikerült volna felülemelkednünk, ám továbbra is ügyelnünk kell a színpadi és a filmi textus közötti elté-

rés dialektikus és korrekt „tiszteletben tartására”. Ez azonban nem azt jelenti, hogy egy színpadi mű mélystruktúráját ne lehetne módosítani – természetesen a már említett, csak a színházra jellemző három alkotóelem figyelembe vételével. Ez a megszorítás mindenekelőtt a klasszikusok megfilmzésére érvényes. Például Margarethe Von Trotta *Félelem és szerelem* című, Csehov *Három nővér*ből készült filmjére, Molière *Fösvényének* Tonino Cervi rendezte filmváltozatára vagy Zefirelli új *Hamletjére*. Az első két esetben a forgatókönyvírók „modernizálták” az eredeti szöveget, illetve megváltoztatták az eredeti helyszínt és miliót. (Alberto Sordi *Fösvénye* például az 1600-as évek Rómájában él.) Ezekben az esetekben tehát – egy rendkívül kockázatos és igencsak vitatható eredményt hozó művelettel – a forrásművek irodalmi struktúrája ellen is „árulást” követtek el. Az eredeti szöveget a szükséges nyelvi változásokkal együtt is tiszteltben tartó magatartást a mű jelentésének gyökeres megváltoztatásával cserélték fel – és ez éppen azokat támasztja alá, akik a két nyelvi rendszer inkompatibilitását hangsúlyoztatják.

A legújabb filmtermésben azonban olyan példák is akadnak, amelyek a gyümölcsöző találkozás lehetőségét bizonyítják. A „modernség” itt inkább az alapművek kiválasztásában, mintsem valamiféle hamis aktualizálásában nyilvánul meg. Egyszerű, hétköznapi történeteket elmesélő színházi sikerek kerültek így filmvászonra – és hasonló, olykor még nagyobb elismerést vívtak ki maguknak. Hogy csak néhány példát említek: Sam Shepard *Fool for Love* című darabja Robert Altman rendezésében (a családi konfliktusokról), David Berry *The Whales of August*-ja Lindsay Anderson rendezésében (az öregségről), Robert Harling *Acélmagnóliák* című (betegségről és halálról szóló) darabja, melyből Herbert Ross rendezett filmet, vagy az olasz *Kis félreértések*, Ricky Tognazzi filmje a színészek mai helyzetéről. Az új filmművészet tehát gyakran az „új színházból” merít új ihletet és erőt. Ez a színház már mentes a retorikától, egyre közelebb kerül a hétköznapi nyelvhez – amit éppen a mozitól tanult el –, hajlamos a (poszt-pirandellianus) önanalízisre és érdeklődik a legkülönbözőbb helyzetekbe került személyiségek. Éppen e sajátosságai miatt áll olyannyira közel a filmhez, amely viszont (a televízió hatására is) mindinkább színpadiassá válik; ezekből ered az a képessége is, hogy azonosulásra készíti a nézőket. A beszédcentrikus színház (vagy televíziós „talk show”) a társadalmi kommunikációt tük-

rözi, ezekben is mindenki csak beszél, beszél, nem cselekszik. Amerikában (a későbbi filmet is rendező) David Mamet, Olaszországban pedig például Natalia Ginzburg, a válságba jutott, mind kommunikációképtelenebb kispolgárság éles szemű megfigyelője ír ilyen típusú műveket.

A színházhoz közel álló új filmek elemzésekor a témaválasztás mellett (egyetlen lényeges üzenetet akarnak közvetíteni, mint a színpadi alkotások) a forgatókönyveket érdemes közelebbről szemügyre venni. A forgatókönyvírók között ma is csaknem olyan gyakran találunk ismert drámaírókat, mint Hollywood aranykorában. A legjelentősebb közülük Harold Pinter, a multimediális szerző (a színház, a film és a rádió számára egyaránt dolgozik). Utolsó munkája, *Az újra megtalált barát* után így nyilatkozott: „Mióta forgatókönyveket írok – az első filmem Losey *A szolgája* volt 1961-ben –, mindig az adaptációk okozták a legnagyobb élvezetet, vagyis az egyik médiumból a másikba való átjárás lehetővé tette. A fő gondot mindig az jelentette, és a jövőben is az fogja jelenteni, hogy miként maradjunk hűek az alapműhöz, miközben a papíron megjelenített gondolatok kifejezésére új formát teremtünk.”¹³

Pinter példája (Tom Stoppardhoz vagy az olasz Dacia Marainihez hasonlóan) azt tanúsítja, hogy a színpadi alkotás „tiszteletben tartása” akkor is előfeltétel, ha a forgatókönyvet drámaíró készíti. További fontos szabály: ahhoz, hogy valaki színpadi műből filmet írjon, nemcsak a filmet, hanem a színházat is alaposan ismernie kell.

Az 1990-es velencei fődíjas film, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* esetében a dráma szerzője, a forgatókönyv írója és a film rendezője azonos. Ritka, de nem egyedi eset (gondoljunk csak Cocteau-ra vagy a kortárs Sam Shepardra). Nyilvánvaló, hogy ilyen esetben az autonómiára, valamint a gazdasági vagy a művészetén kívüli tényezőktől való függetlenségre nagyobb a garancia. És a művelet nyelvi komplexitására is több a biztosíték. Stoppard, aki korábban már több film (például a *Brazil*, Preminger *Emberi tényező*, Spielberg *A nap birodalma* vagy Schepisi *Oroszország-ház* című filmjei) forgatókönyvének írásában is részt vett, első rendezéséhez egyik régebbi darabját választotta alapul, néhány jelenetet és szópárbajt azonban elhagyott, mert megtörték volna a film ritmusát.

Az 1966-ban írt darab szatirikus szemlélete miatt izgalmas: a szerző egy klasszikus történet újragondolására vállalkozott, oly módon, hogy két mellékszereplőt (a Shakespeare-nél csak né-

hány, pontosan hat jelenetben felbukkanó, Hamletet aláruló két barátot, Rosencrantzot és Guildenstern) főszereplővé léptette elő. Stoppard színháza tehát „metaszínház”, idézet és csúfolódás, felidézés és aktualizálás egyidejűleg, ami többféle értelmezésre is lehetőséget ad. „A National Theatre-beli bemutató után egy újságíró barátom a következőket mondta: 'A darab két riporterről szól, akik egy titokzatos történetet próbálnak kinyomozni.' Néhány évvel később egy diák az amerikaiak vietnami kalandjához hasonlította a művet. Ami engem illet, ha megkérdezik, hogy tulajdonképpen miről is akartam beszélni, azt szoktam válaszolni: Hamlet két helsingöri barátjáról.”¹⁴

A darabban a modern színház és sok, a színházhoz közel álló film (például Ettore Scola *Fracassa kapitány utazása*, Gabriele Salvatores *Turné*, Arcand *Montreali Jézus*) másik tipikus sajátossága, a *színház a színházban* is megjelenik. Ez a sajátosság a „színpadra állítás”, a darab szcenikai megjelenítésének problémáira is felhívja a figyelmünket. A szcenikai megjelenítés, amely – különösen a kísérleti színház történetében – már maga is többnyire klasszikus mű átültetése /elfordítása/adaptációja, gyakran *más*, új textust eredményez. Azért sem lehet továbbra is a klasszikusok „érintheatlenségéről” beszélni, csak olyan kérdéseket jogos feltenni, hogy ki vagy milyen volt Shakespeare, Ibsen vagy Büchner. „Világok elemzésének megkísérléséhez, belőle fakadó következtetések levonásához jogunk van, kitűnő, félelmetes és lebilincselő elbeszélőre valló műveikről az idők végezetéig beszélhetünk, sőt vitatkozhatunk. De kizárólag a műveikről. Az írásmódjukról. Lecsupaszított alkotói csonvázukról (. . .) A színházat nem az utókor, a kortársak számára csinálják.”¹⁵ Így száll vitába Groppali a sterilen filologikus és konzervatív felfogással. A színház-szemiotika ezért elemzi ma egy darab „színrevitelét”, noha korábban nem tette. „A színrevitel egy mű hatékony újjászervezésével, egy annak megjelenítésére alkalmas tér megteremtésével azonos.”¹⁶ De színrevitelről, elsősorban Eisenstein elméleti írásai óta, a filmnél is beszélünk, először mint „a cselekmény és az előadásmód meghatározott díszletben történő megszerzéséről (amely lehet műteremben felépített és eredeti helyszíneken kialakított)”¹⁷, majd mint olyan „kiválasztó-koordináló-szervező tevékenységről, amely valamennyi, a filmen megjelenő – de (mivel az elhagyás is választás) 'hiányzó', rejtett – alkotóelemet egyaránt 'költői' jelentéssel ruház fel, kompozícióba illeszt.”¹⁸

És éppen a színrevitel tekintetében lehet analógiákat és eltéréseket kimutatni a film és a színház között. Mielőtt azonban akár a megfilmesítés feltételezett „hütlenségéről” beszélnénk a színpadi műhöz képest, akár a filmi kifejezőeszközök magasabbrendűségét hangoztatnánk a színházzal szemben, (Groppali gondolatmenetét követve) fel kell hívnunk a figyelmet a szcenikai megjelenítés nyelvi fejlődésének a „realizmus” fogalmához ragaszkodó filmművészetben túlmutatató megnyilvánulásaira, valamint azokra a filmekre, amelyeket a színpadi remekművek megfilmesítésének kiemelkedő példáiként tartanak számon (ilyen Herzog *Woyzeckje*, Fassbinder *Babaháza*, vagy a *Hamlet* és a *Rómeo és Júlia* különböző feldolgozásai, Olivier-től Castellánóig, Cukortól Zeffirelliig). Olyan művekről van szó, amelyek a „hűség” kétes szabályának vagy egy „rosszul értelmezett hagyományfogalomnak” vetik alá magukat, csupán a szöveg, nem pedig a mű szellemiségének tiszteletben tartására, egy színházi előadás filmrevitelére szorítkoznak. „Csak a színházi sikerdarabok filmrevitelének elavult kliséin túllépő, a színház tanításait és technikáját olyan fokig elsajátító rendezők művei méltók figyelemre és elemzésre, akik képesek a film és a színház kapcsolatát új alapokra helyezni” – írja konklúzióképpen Groppali, majd néhány nevet is említ: „Olyan rendezőkről van szó, akik nem a hasonlóságra, hanem az eltérésre törekcsenek, mint Zinnewann a *Délidőben* és Visconti *Az én lányom gyönyörűben*. Mégis mindkét film éppen a színházból 'táplálkozik', a két nyelv kölcsönösen gazdagítja egymást. A rendezésjövöltából a *Délidőben* a tér, ahol a cselekmény feszültséget árasztó, óraműszerű pontossággal van megszervezve, színpad benyomását kelti; *Az én lányom gyönyörűben* viszont a neorealista módszert (. . .) a zenés színházzal való morfológiai kölcsönhatás gazdagítja.”¹⁹ Ily módon tehát nem színpadi mű alapján készült filmek is lehetnek színházszerűek, és ellenkezőleg, a színpadi alkotások filmrevitelek is születhet autonóm film.

Stoppardra visszatérve, a színműből készült film, mint már említettük, a színházról való vizuális emelkedés is egyben (Hamlet mutatványosokat hív, hogy színre vigyék nagybátyja büntettét), és a film-színház kapcsolatára vonatkozó valamennyi szokásos előítéletet cáfolja egy újszerű és termékeny verzióval. Igazi, „tisztá” filmművészetet hoz létre. (*Il ragazzo selvaggio*, 1991.)

Pintér Judit fordítása

1 A film és a színház (különösen kezdeti) kapcsolatáról a legtöbb jeles filmtörténésznél olvashatunk. Ki kell emelnünk Enrico Groppali rendkívül érdekesítő cikkét (*Dalla storia alla leggenda: l'indissolubile mitologia di un cinema che riflette il teatro*, in: E.G. *Cinema e teatro: tra le quinte dello schremo*, Firenze, La Casa Usher, 1984)

2 Tullio Kezich: *Il Leone nella gabbia delle polemiche*, Corriere della Sera, 1990. szeptember 16.

3 Vö. Anne Ubersfeld: *Theatrikón. Leggere il teatro*, Roma, La Goliardica, 1984; Keir Elan: *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988; Gianfranco Bettetini és Marco De Marinis: *Dramma/spettacolo: studi sulla semiologia del teatro*, in Biblioteca Teatrale, 1978/20.

4 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*, in W.B. *Kommentár és prófécia*, Gondolat, 1969.

5 Christian Metz: *Semiotica del cinema*, Milano, Garzanti, 1972.

6 Angelo Marchesi: *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1988.

7 André Bazin: *Tanulmányok a filmművészet-ről*, MFI, Bp., 1977, p. 120.

8 Groppali id. mű p. 31.

9 ibidem p. 33.

10 ibidem p. 34.

11 Gondoljunk a színház filmmel történő „megfertőzésére”, jobban mondva bizonyos filmes eszközök alkalmazására a színházban, Majakovszkijtől Ronconiig vagy a Scala-beli *Tell Vilmosig*.

12 Fernaldi Di Giammatteo: *É mai esistito il cinema?*, in: Groppali, id. mű p. 8.

13 *Ciak*, 1989 április.

14 A XLII. Velencei Filmfesztivál katalógusa.

15 Groppali, id. mű, p. 71.

16 Gianfranco Bettetini: *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975, p. 109.

17 Paolo Gobetti: *Nota lessicale*, Torino, Einaudi, 1964, p. 545.

18 Bettetini id. mű, p. 139.

19 Groppali id. mű, p. 80.

„Benned e sziget varázsa még”

Derek Jarman: A vihar; Peter Greenaway: Prospero könyvei

Túl magasságon és mélységen, túl vígasságon és keserűségen, túl tudáson és varázson, a varázsló belátja, hatalma véges. Megtette, amit csak ember tehet. Azt hitte, a világot változtathatja meg, s aztán hitte azt, megváltoztathatja önmagát. Most látja csak: amennyit a világon változtatott, rontotta csak. S önmaga, ha nemesebbé lett, csupán felismerve gyarló voltát. Már tudja: dolga a megbékülés.

Utolsó tévedése is ez. Hiszi, a megbékülésben elpihenve élhet még, bölcs szemlélőjeként mindennek, ami halandó. De az utókor a megmondhatója: a béküléssel az előadásnak vége. Ez volt a végső dráma. *A vihar*. S utána csend.

Az elfelejtett evidencia

Prospero, a trónjáról száműzött milánói herceg a gyarló világ modelljét építi föl a távoli szige-

ten. A tudatlan szépség, a szolgáló szellem és az igavonásra kényszerített féreglét, Miranda, Ariel és Caliban tetteit irányítva és figyelve tapasztalatait összeveti a tudománnyal, menekülésekor megmentett könyvei szövegével. Nem mintha a kozmosz a feljegyzés évszázadai alatt annyit változott volna. De megsejtéséhez kell legalább egy emberöltő.

Az újabbkori értelmezések a számvetés textusaként értelmezik *A vihart*, az utolsónak tekintett Shakespeare-darabot. Műtörténete során a dráma főként látványosságként működött, tündérmese volt, lebegő és csavarodó tüllökkel. A szobatudósok pedig biográfiai adalékokért, avagy konkrét történelmi utalásokért forgatták fel sorait. A mai „Vihar” a különféle színreállítók lélekrajza, meditáció, túl égi és földi szerelmen.

A hűnyt birodalom két különös rendezője is filmre vitte *A vihart*: Derek Jarman és Peter Greenaway. S ez meglepő. Úgy tűnt, egyikük



Greenaway Mirandája: Isabelle Pasco



Jarman Mirandája: Toyah Willcox

sem vonzódik különösképpen a bőrbe kötött, veretes olvasmányokhoz; a Shakespeare-összest utoljára a középiskolában forgatták.

Azóta az üszkös kultúraterepen vonszolódva legfeljebb végigpörgetik a perzselt könyvek lapjait, s elnézik, ahogy aláhullanak a nyomtatott oldalakról a képek és szavak. Nem hisznek a könyveknek, nem hisznek a könyvekben – ha a „hit” szó egyáltalán helyénvaló filmjeik kapcsán.

Ámbátor ha már Shakespeare-t, akkor valóban *A vihart*.

Nagyjából egyidőben érkezett hozzánk ez a két film, s összenézve őket, a moziban időzés öröme túl minden egyéb hasonlóság felületese. A moziban időzés jelentése náluk: eszmék és érzések megfogalmazása képekkel. (Persze, ez a film elfelejtett evidenciája.) Szemlélődést kívánó, részletdús, sötét tónusú film mindkettő.

Belakott hely

A témaválasztás után a következő meglepetés: Derek Jarman előadásában *A vihar* megrázóan személytelen. Az ő varázslója csaknem minden érzelmet kiirtott mikrokozmoszának lényéből. Partra sodort vándoroknak kell érkezniük, hogy újra működjön Jarman ki nem mondható gyönyörtől bűnös színháza, lángrolbanjanak egymás iránt férfiak és nők, férfiak és férfiak. De ennek a játéknak már csupán leskelődő-megértője Prospero.

A színház kopár hegytetőn álló palladianus kastély. Helyiségei szolgáltak már szalának és istállónak; szekrények állnak az egyik szobában, s a szekrényekbe a világ csodáit gyűjtötték; a másik terem jelmezsraktár lehetett. S köztük titkos folyosók, pókháló átjárók. Nyirkorgó padló, nyirkos félhomály, soha ki nem fűthető falak, stukkódászek, kandallófény. Szóval, belakott hely.

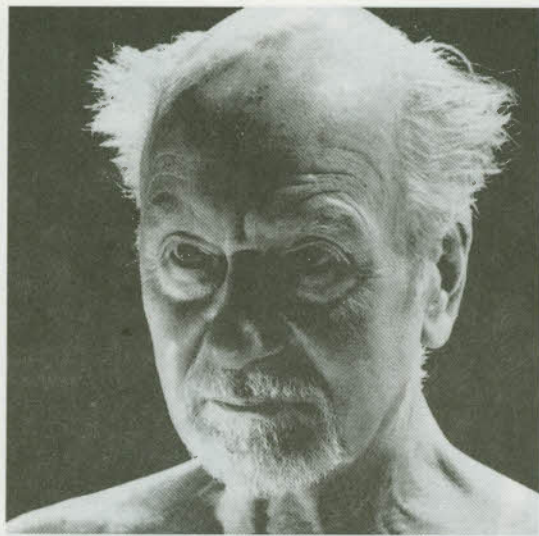


Jarman Prosperója: Heathcote Williams

Ez az egyik univerzum, Prosperóé. A korhadt ajtóra rajzolt krétajelek mutatják vázlatát. Igen, az egyik lehetséges világ, de nem az egyetlen. Calibannak éppoly határozott képe van arról, milyen is lenne egy működő kozmosz, mint Antoniónak. S Prospero mindkettejük útjába áll. Öccse, Antonio – mert megtehetné – el is űzte őt. S a rémséges Caliban is megtenné, ha módot találna rá. Amde mi okunk van azt hinni, hogy épp Prospero világa az „igazi”. Tán mert ő szüntelenül könyveket forgat s morálfilozófál? Dehát az ő birodalmát is az erőszak működteti: ő éppúgy uralkodik a kiérdemesült algíri boszorkány-kurva torzszülött fia fölött, mint sok-sok alattvalója fölött Milánó mostani hercege. S lehet tán, hogy Antoniónak még igaza is volt, Prosperót elűzve. Sehol egy utalás, hogy a jelen fejedelem kegyetlenebb lenne elődjénél. Közösségünk Prosperóval éppen ennyi: ugyanabban az univerzumban élünk, értjük őt, ránk kacsinthat, hisz jegyet váltottunk az ő színházába. Ennyi, és nem több.

Jarman belátása pontosan ezért hidegleglősen megrázó. Az erőszak tartja fenn eme egymásba hurkolt birodalmakat, egyikből a másikba átlépni a bűn révén lehet.

S a birodalmakon belül újabb kis világok épülnek, a társasjátéké, a szerelemé, a körtáncé, az ironiáé – hogy mindez elviselhető legyen. Tündérvarázs mégiscsak mindez itt? A pajkos rőtörösek és meleg barnák csak a kastély termeiben virítanak, a kapun kívül minden az álom, a tengeralatt kékje, halott világ. Azután az igazi univerzum, és minden egyéb álomban az



Greenaway Prosperója: John Gielgud

álom? Meglehet, az ő Prosperója azért rajzolta fel a csillagköröket, a Nagy Tudás talán még működő jeleit, hogy megtörjön a varázs. Az első filmkockákon álomból riad, s végül, anélkül, hogy pálcát törne, újra lehúnyja szemét. Ha várja is Milánó hercegi trónja, ő uralkodni már nem fog.

Shakespeare műve az analógia elve alapján épül, megsokszorozódott mesei szálakkal, torz tükrökben visszaverődő ismétlésekkel, s Jarman műve is ilyesfajta. Ami lényege szerint más: Shakespeare számára egyetlen történet létezik. Az, amelynek ő az elmondója. Minden más annak fura mása. Jarman pedig aprólékos leírója az egymás mellett lévő, békétlen kozmosznak, az egyenrangú élethelyzeteknek. Kortársunk ő: igazságot nem tesz.

Bűvös négyzet

Peter Greenaway megint számol. Sorra számba veszi Prospero könyveit, fejezetekre bontja a világ tudását, s hatásos videóklipet készít mind egyikről. A képmezőn belül bekeretezi magának a cselekmény vetítővásznát. Idézetek könyve, kép a képben, papírlap az írópulton. Közben megtörténhet bármi a logika szerint avagy örült módon, a kereten belül a mese bomlik ki, tündéri szálak szövődnek. Az egész konstrukció jellegzetes poszt-világ, ám ami belül történik, az már a jövő.

Különlegesen nagy erőfeszítéssel a sík filmvásznon valósítja meg Greenaway azt a kalan-

dot, ami a közeljövő komputertechnikájával már mindennaposnak ígérkezik: szabad asszociációk mentén barangolni a kultúra egészében, eljutni bármely mélységig, összekötni bármilyen távoli két pontot. Az apró műtelemek együttese a jelen, a történet felváltja az elképzelés, avagy inkább elmondás, elismétlés. Ugyanígy volt ez a kultúra kezdetén is. Az újramondással vált a lét hitelessé. Most pedig a teljes lét hitelesíti az újramondást. A számsor bűvös négyzetű rendeződik, az összeg minden irányban ugyanannyi.

Az eredeti dráma, *A vihar* zárt kör. Szellemek és varázslatok segíthetnek akkor, amikor „senki sem volt ön maga”. De mit tegyünk aztán, ha „magunkat nyertük vissza”? A bölcsesség csak a tűrés szere, nem a cselekvésé.

Az ünnepi képek, a gazdag felvonulások, a burjánzó érzelmek – a lét eme kimódolt, valamire mintha tartó ceremóniája egyre szolgál Greenaway-nél: érzékeltetni, mire képes az írás, a szó. A filmvásznon pergő történet Prospero következő könyve, az utolsó. Pontosabban az első, a legfontosabb: amit ő ír. Ez a mágikus összeadás végeredménye. Klasszikusan metszett betűinek sora a cselekvés mintázata. Minden az önmagába zárt körön, avagy bűvös négyzeten belül zajlik. Minden megtörténik a papíron, és minden a papíron történik. Avagy a filmvásznon. (Épp most. Aztán majd az elektronika megfoghatatlan mezőjén.)

Bán András

A VIHAR (The Tempest), színes, brit, 1979

r: Derek Jarman, í: Derek Jarman – William Shakespeare *A vihar* című műve nyomán, o: Peter Middleton, z: Brian Hodgson, John Lewis, d: Ian Whittaker, Steven Mehea, j: Nicolas Ede, sz: Heathcote Williams, Karl Johnson, Toyah Willcox, Peter Bull, Richard Warwick, Elizabeth Welch, Jack Birkett

Boyd's Company

Magyarországon forgalmazza a Magyar Filmintézet

PROSPERO KÖNYVEI (Prospero's Books), színes, holland-francia-olasz, 1991

r: Peter Greenaway, í: Peter Greenaway – William Shakespeare *A vihar* című műve nyomán, o: Sacha Vierny, z: Michael Nyman, d: Ben Van Os, Jan Roelfs, j: Dien Van Straalen, Emi Wada, kor: Karine Saporta, sz: John Gielgud, Michael Clark, Michel Blanc, Erland Josephson, Isabelle Pasco, Tom Bell, Kenneth Cranham, Mark Rylance

Allarts – Cinema/Camera One – Penta

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

A legutolsó vacsora

Derek Jarman: A kert

Derek Jarman vallásos pokoljárása nem hibátlan remekmű; mégis nagyon fontos film. Aki vállalja a megtekintéssel járó nem kevés fáradtságot, a nehezen követhető formai zűrzavar mögött nagyfokú személyes megszenvedettség által hitelesített végső, nagy kérdésekkel szembesül.

„Hazug történetek helyett megosztom veled a csöndemet, a bennem rejlő ürességet” – mondja egy hang a film elején, mialatt a mű egészéből válogatott képtörödékeket látunk. Néhány karakteres motívumból már ekkor sejthető, hogy a

Krisztus-történet újraírásáról lesz szó, s ez a szerző egyik legzseniálisabb formai-dramaturgiai leleménye. A nézőben működni kezdő fogalmi keret ettől kezdve minden motívumot az eredeti történethez viszonyít; a jelentés mindvégig a tudott és a látott között vibrál; megmagyarázni semmit sem kell a továbbiakban. Jarman a nézőre bizza, hogy a jól megtanult „hazug történetet” hajlandó-e a végső csönd felől újraélni. Előre látható az a hatalmas botrány, amit a film bemutatása ki fog váltani – teljesen igaztalanul.



Mert blaszfémia-e, ha valaki saját életének tragédiájával szembesíti a mára hamissá vált örök-történetet? Nem az jár-e el igazi felelősséggel a tradícióval szemben, aki minden esendőségével megbírkózik vele? Mennyi felszínes, sztereotíp érzékenység sérül meg, s kéri ki magának az egészset elejétől a végéig!

A kezdő képek tanúsága szerint valakinek az álmát fogjuk látni. Ezen az alapon bármi történik is, nem kérdezhető meg értelmesen: mi végre? Teljesen felesleges önvédelem ez, a valóság iszonyatával úgysem vetekedhet az álmok iszonyata. A kompozíciós esetlenségeket meg érdemes inkább a nevükön nevezni, nem elkenni az álombéli minden-mindegyekkel. A film folyamán még egyszer visszatér ez a kép – valaki alszik egy ágyon, körülötte angyalok (?) hada –, attól kezdve azonban úgy látszik, erősebbnek bizonyul a kényes dolgok kimondását teljes felelősséggel vállaló heroikus attitűd. A rendező minden mindegy alapon tárulkozik ki előttünk – megőrizve az egérút lehetőségét, hiszen ha mindaz, amit látunk álmom, nem kell komolyan venni.

Egy másik elharapott mondat, sehová nem vezető ötlet a filmforgatási szituáció önreflexiója. Ez a bizonyos filmtípusok esetében szinte már közhellyé silányuló megoldás itt különösen zavaró, mivel a „Mária Kisjézussal” jelenetében a csúnya, agresszív fotósok közhelye vezeti elő. Mária egy idő után nem bírja cérnával a sátáni fekete embereket, elszalad, és valódi érzelme-

ket produkál – mindezt működő filmgyári lámpáktól övezve!

Jézus Krisztus egy szelíd, egymást szerető fiú-pár képében jelenik meg, ami első látásra valóban megrendítő lehet. Isten ments, hogy teológiai okoskodásba fogjak, de emlékeim szerint mind a mai napig nagy kérdés az egyistenhit és a szentháromság viszonya. A filmbéli megoldás nem erről szól, de finoman utal rá. (Nem is beszélve Krisztus és Keresztelő János epizódjáról, ami többértelműségével talán a film egyetlen idilli jelenete.) Ezután a történet hatalmas kihagyásokkal araszol a tragédia felé. Két állandó visszatérő motívum, az Utolsó vacsora asztala körül feltűnő különböző csoportok, idős nénik pohárzenéje, masnis bácsik metsző pillantásai, stb. és igen rosszízű, közhelyes kommersz betétek (hitelkártya-reklám, rózsaszínű dal, a három Mikulás dala) határozza meg a szerkezetet. Két esetben kombinációjukat is látjuk: egy hölgy spanyol táncot lejt a kérdéses asztalon, egy kisfiú pedig átkozott tanarak megaláztatását fogadja ugyanott. Számonra ez a felszínes konzumkritika annyira idegen a film lényegétől, hogy nagyvonalúan eltekintek mélyebb összefüggérendszerbe történő helyezésétől. . .

A mozgókép egynemű közegét jelentős kompromisszumok árán, valami definiálhatatlan hangulati folyamatosságban lehet megjelölni. Anynyiban működő kategória ez, amennyiben – egyeb esztétikai műszavakkal ellentétben – *valóságos művekből következő élmények absztrakciója*. A kert viszont éppenséggel mindent elkövet, hogy ilyet senki ne érezhessen; Jarmant lelke mélyén valami sötét brechti tévedés mozgatja. Az az illúzió pedig, hogy a végletes heterogenitás egyszer csak renddél fajúll – illúzió. (Ez a varázslat még Godardnak is csak a *Weekendben* sikerült).

Apropó Godard! Egyik legvitathatóbb filmjét hasonló alapállásból készítette: a Krisztus-történet egy részletének profán interpretációja, a jelenben (*Üdvözlégy, Mária!*). Godard nihilizmusa a tradíció érvénytelenségéről Jarmannál szélsőséges formát ölt – olyannyira, hogy végül élet-és világmagyarazattá válik. Mert mit is kérdez? Mitől van a rossz? Miért gyűlöljük egymást? Miért hazudjuk magunkat toleránsnak? És milyen az, mikor nem tesszük ugyanezt. . . ?

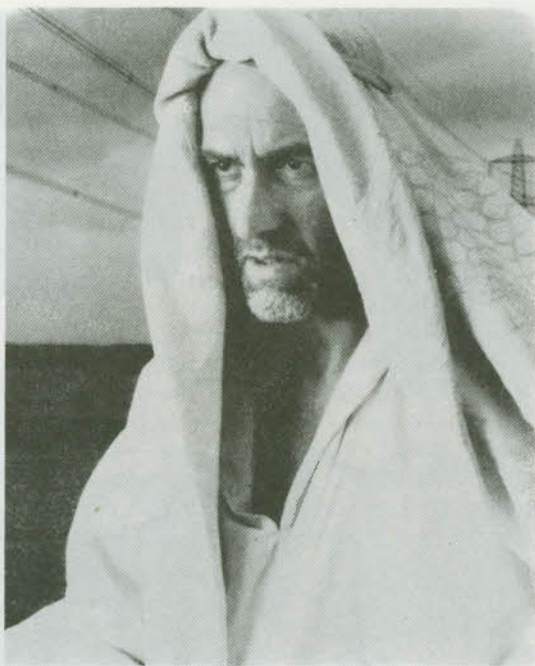
De valóban tébolyult állatok volnánk, akik – adott esetben – annyira gyűlöljük a homoszexuálisok másságát, hogy egy szálig kiúrta-nánk őket? Eszeveszett vakságunkban tudomást sem veszünk képtelen nyomorúságukról, és a „normálisok” jogán ítélkezünk felettük? Mekkora sérülés lehet az, amit így kell kompenzálni? Milyen

hatalmas a gerenda a szemünkben, ha már észre sem vesszük?

Túlzás, persze túlzás. A történelem ugyan erről szól – különösen a mi századunkban –, de van humanizmus, latinus műveltség, vannak szilárd valláserkölcsei alapok...

Érteni vélem Jarman végső mondatait, belekötni csak a formába akarok. Ha az unalomról szeretnék filmet csinálni, az nem azt jelenti, hogy a film legyen unalmas. Ha szétesik a történet, elillan az idő, kicsúszik a lineáris dramaturgia alól a talaj, azt nem széteső szerkezetű, irracionális lazaságokkal kell megjeleníteni. A film szerkezetében például a legtágabb értelemben vett ismétléseknek kitüntetett konstituáló szerepük van. Itt viszont a rímek instabilak, átjárhatók, réseiken átszökik a jelentés. Egyedül a nagyon erőteljes, artikulátlan végső értelem az, ami végül is átsüt a hibákon, könnyen felejthetővé téve azokat a maguk nyers valójukban.

A posztmodern mint varázsszó motoszkált bennem végig, mert hát kézenfekvő mankó volna: (nagyon) új narráció, korok, stílusok, művészeti ágak keveredése, meg helyenként az a divatból kiment videóart nyelvzet, amely úgy öthat évvel ezelőtt boldogult meg, és rántotta magával a maradék videóművészeti illúziókat. De hát a varázsszavak is csak a gyengék menedékei, hiszen honnan akkor e fáradt, leápolt korban ennyi mozgalmi hevület? Jónak és rossznak ilyen szintű tudása? Itt van például a Pilátus-jelenet. A Biblia szerint ott hangzik el a világtörténelem legfontosabb posztmodern monda. Krisztus bizonygatja, hogy azért jött a világba, mert tanúságot akart tenni az igazságról. Pilátus ezt hallva felteszi a költői kérdést: „Mi az igazság?” Vagyis, egyféle-e csakugyan? Vagy ahány ember, annyiféle? Esetleg még bonyolultabb? A kérdés máig megválaszolatlan, s mint ilyen, a posztmodern legfontosabb megválaszolatlan (mert megválaszolhatatlan) kérdése. Pilátus tehát a tradíció szerint igencsak ambivalens szereplő, Jarman filmjében viszont maga a gonosz. Posztmodern formákban heroikus gondolat – fából vaskarika. Van minderre egy bátoratlan ötletem. Posztmodern filmnek indult *A kert*, de egy ponton önállósította magát, és a formai játékokon felülkerekedett a végső igazság kimondásának kényszere. Apokaliptikus víziójának képei ritkán érik utol a verbális közléseket; ahogy tisztul a jelentés, úgy jelentéktelenednek halovány illusztrációivá. A legvégén azután a képek is megtelnek lélekkel, fölönnek a műhöz. A rendező két szeniális verse felelős a csodáért. „Többé nem lesz tél” – így az első kezdő sora; majd a



folytatásban már át is fordul a jó rosszá: nem lesz tél, csak tűz, égni fog minden. A másik vers arról szól, ahogy mindenki szépen elmegy: „Hideg, hideg, hideg. Oly csendben halok meg. Jó éjszakát, fiúk!”

Eszembe jut a nemrég látott *Álombalzsam*, Lukács Andor filmje. Az első szerelem, ami örök. A beteljesületlenség, ami élni segít. Nekem valami már az elején gyanús volt, ami aztán be is következett. A bácsi folyékonyan darálta az igét Krisztusról, szeretetről, felebarátokról. Szóval a bácsi csak mondta és mondta. Annyira mondta, hogy már nem lehetett tudni, komolyan gondolja-e az egészet. Valami helyett beszélt. Később minden kiderült. Ott, igen, az első háború előtti elválásban. Ott veszett el minden örökre. És amikor ezt kimondta, sírni kezdett. Ekkor már értettem. Ezt kellett eltakarni azzal a furcsa határozott szöveggel szeretetről, felebarátokról, egyebekről. Van egy másik élményem is: Wenders angyalfilmje (*Berlin fölött az ég*). Egyáltalán nem tetszett; hosszúciska volt, unalmaska. Azért végignéztem, mert én Wendersről ki nem jövök, és elméláztam felette. Hogy micsoda egy dögunalom volna az örökkévalóság; kinek a számára lehet ez vonzó perspektíva egyáltalán? Voltaire szerint „a pokolban rossz ugyan a klíma, viszont sokkal jobb a társaság, mint a mennyországban.”

Talán itt az ideje végső döféseket intézni a forma irányába. Felnagyított amatőr-videó ké-



peket látunk: éleetlenek, anyagtalankok, romlott hatást keltenek. Mindez teljesen agyonvágja az operatőr nagyfokú képtudatosságát, főleg a természeti látványokban megnyilvánuló grandiózus tehetségét. Üresek, információtlankok ezek a képek, nincsen terük. Ami televízióméretben élvezhető, a moziban fársasztó: a síkban jelszerű, merev beállítások lesznek belőlük. Helyenként privát filmekre emlékeztető kamerakezelések színesítik a látványt, valamint amatőrfilmes kockázások. A videónál filmesebb, a filmnél viszont videósabb a végeredmény. Azt mondanám: két szék között a pad alatt. Egyetlen formai elem értékelhető: a barkácstrükkök hosszú

sora. Vérbő videókritika ez a szemfényvesztő klipcsodák világában a semmi felé rohanó technikáról.

Említettem, hogy a film képileg végül felnő önmagához. A Krisztus(ok) keresztről levett testére Mária fehér lepedőt terít, majd hosszan és fájdalmasan leng a szélben a kiterített vászon. Megfejtésre nem szoruló montázs-csoda. Miután pedig már mindennek vége, a fel nem támadottak emmausi vacsoráján tökéletesen lemondó gesztusokkal játszanak valami lebegő, foghatatlan pernyével; tiszta emberi esendőségben; túl filmen, szerepen, életben. Túl mindenben, a legutolsó vacsorán.

Miltényi Tibor

A KERT (The Garden), színes, angol, 1990

r: Derek Jarman, o: Christopher Hughes, z: Simon Fisher Turner, d: Derek Brown, j: Annie Symons, sz: Tilda Swinton, Johnny Mills, Kevin Collins, Pete Lee-Wilson, Spencer Leigh, Jody Graber, Roger Cook
 Basilisk – Channel 4, British Screen, ZDF, Uplink
 Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Memphisi blues

Jim Jarmusch: *Mystery Train*

„Hideg érzés Memphisben lenni” – mondja Jim Jarmusch harmadik filmjének, a *Mystery Train*-nek egyik alakja, egy tizennyolc éves japán Elvis-rajongó, és többek közt ennek a hideg érzésnek a sugalmazása fűzi össze ezt a filmet az előző két Jarmusch-filmmel, a *Florida*, a *Paradicsommal* és a *Törvénytől sújtva* cíművel. Rideg, kietlen, sivár helyszíneken keresték a Paradicsomot az első film szereplői, leégett, kifosztott fiatalok, és még a legendás Florida is hideg, érzéketlen feketében és fehérben jelent meg előttük, vígasztalan perifériák tagolatlan, erőszakos kontrasztjaival. Míg abban az első filmben mintha a világűr hidegségére, ürességére és idegenségére, ég és tenger közönyösen egybeolvadó monotonijára nyílt volna a szereplők perspektívája, a második filmben a börtöncella fojtogató szűkössege, a foglyok összezártsága, a törvény súlya, a szökés, a kitérés reménytelensége, a folyamdelta mocsarának és erdejének mesebeli labirintusa árasztotta a baljós, szorongató hidegség érzetét.

A *Mystery Train*, eltérően az előző kettőtől, színes film, és részben talán emiatt, részben az egész film játékosabb, groteszkebb, sőt: melegebb jellege miatt ez a hidegség, „az-Amerikában-lenni hidegsége” itt, annak ellenére, hogy egy atmoszférikusan nagyon intenzív pillanatban szóban is kimondatik, kevésbé átható, kevésbé borzongató. Mindenesetre talán nem véletlen, hogy ez a színes film nagyrészt éjszaka játszódik, alkonyattól reggelig, műfényben, a legkülönbélebb mesterséges fényforrások hűvös, hideg és kopár megvilágításában. Bizonyos ismétlődő helyszínek, beállítások hangsúlyossá váló színvilága, pl. a vasúti felüljáróra nyíló szállodaszobai kilátás kékes derengése, itt is valami végzetes hidegség érzetét kelti.

Maga a végzetesség, valamiféle játékos, egyszerű ironikus és mesés végzetesség is játszik némi szerepet a *Mystery Train* világában, és ennek is vannak előzményei Jarmusch eddigi filmjeiben, csodás véletlenek alakjában: a *Florida*, a *Paradicsomban* egy kábítószerügynök összetéveszti a magyar lányt egy ügyfelével, és az ő kezébe nyom pár ezer dollárt, a *Törvénytől sújtva* című filmben pedig ilyen csodás véletlen a bolondos és lenyűgöző olasz egész szerepe, felbuknása a börtönben, illetve rátalálása az er-

dőben élete párjára. A mitikus-mesei stilizáció jele mindkét előző filmben, hogy három szereplő kalandos hanyattatásait követhetjük nyomon. A *Mystery Train* a rejtelmes összefüggések egész rendszerét építi fel, mégis az idevágó motívumok rafinált díszítőelemek inkább, mint egy teremtetett filmvilág stiláris adottságai. A címadó „rejtelmes vonat” például kettős szerepet is játszik, de mind a kettőnek csak keretező funkciója van: egyrészt azt a „valóságos” vonatot jelenti, amely a szereplőket hozza-viszi Tennessee államban és azon túl, és többször jelentőségteljesen felbukkan a film folyamán, mindenekelőtt az elején és a végén, másrészt a memphisi Elvis Presley-nek a *Mystery Train* című legendás számát, azét az Elvisét, aki a maga titokzatos legendakörével egész Memphisre rányomja a bélyegét, bár végül is csak halványan sejtjük, mi köze ehhez a hideg érzéshez. Itt is kísért a hármasság motívuma: három epizódból áll a film, és az utolsónak ugyanúgy három szorosan összetartozó szereplője van, mint az előző filmnek, mégpedig ugyanúgy három menekülő férfi, három „törvénytől sújtandó” szerencsétlen balfácán, mint a *Törvénytől sújtva* című filmben.

A *Mystery Train* is idegenekről szól, az Amerikát hidegnek érző idegenekről, akik lehetnek bevándorlók, emigránsok, sőt turisták, de lehetnek olyan „sült” amerikaiak is, akik az establishmenten kívülre szorultak. A magyar-zsidó emigráns öregasszony, a disszidens magyar lány, a New York-i zenészek, a New Orleáns-i strici, az olasz hamiskártyás és kocsmárosnő után itt Elvis-rajongó japán turisták bukkannak föl, megint egy olasz nő, akit ugyanaz a színésznő játszik, mint az előző filmben a kocsmárosnőt, s végül egy angol emigráns, aki Elvisre hasonlít, és torkig van Amerikával. Memphisben, legalábbis azon a lepusztult perifériáján, ahol a film játszódik, ironikus módon fordított a helyzet, mint általában Amerikában: itt a fehér ember van kisebbségben, és az angol csupa fekete között él, akik némileg úgy bánnak vele, mint másutt a fehérek a feketékkel.

Mindazonáltal ebben a filmben semmi sem veendő nagyon komolyan, annyira semmiképp sem, mint amennyire a *Florida*, a *Paradicsom* még egy bár laza, mégis életbevágó közérzet hiteles, közvetlen kifejezése volt. A *Törvénytől sújt-*



Nicoletta Braschi

va című filmben már bőven akadtak humoros, abszurd helyzetek, groteszk mozzanatok, de az összehatás még ott is „komoly” volt: az élet törvényétől kijátszott emberek sorsa felkavarta a nézőt. A *Mystery Train* hatása felületesebb. A fortélyos mesterségbeli tudás, a látszólagos eszköztelesség varázsa megejteti a nézőt, még a memphisi hidegség érzetével is megcsapja, de végeredményben inkább egy nagyon rafinált mutatóvány káprázatával távozik a moziból, mint egy személyes látomás bűvöletében.

Mivel a film titka, hatásának bár nem egyedüli, de lényeges forrása cseles dramaturgiai felépítésében keresendő, innen csak az olvassa tovább ezt a kritikát (ha egyáltalán belefogott), aki látta már a filmet vagy nem szándékozik megnézni. Bár konvencionális krimipoénja nincs Jarmusch filmjének, ellenkezőleg, bizonyos fokig gúnyt űz a krimiszerkezetből, úgy, hogy közben előcsal valamit abból a kísérteties hidegségből és abszurditásból, amit szerzője olyan jól ismer, mégis több olyan „csavar” van benne, amelyek „kiszerezése” csak egyazon sorrendben történhet meg a film nézése folyamán, hogy a hatás létrejöjjön. Ha a néző bizonyos dolgokat tud előre, a *Mystery Train* egyszerűen nem olyan jó film. Nem vitás, hogy egy igazán nagy filmnek olyannak kell lennie, mint egy nagy ze-

neműnek: nem győzzük elégszer megnézni, mert nem tudunk betelni vele. Jarmusch e filmje nem ilyen, de az első és valószínűleg utolsó megnézésre rabul ejtetheti a nézőt.

Először is nem vall kezdetben semmi arra, hogy három epizódot fogunk látni, mint ahogy végeredményben nem is állnak külön az egyes részek, hanem úgyszólván tételekként rendeződnek egy összefüggő műbe. Igaz ugyan, hogy feltűnik egy alcím: „Távol Yokohamától”, de ez érthető fejezetcímként is. Utána elkezdődik egy történet – már amennyire történetnek mondható – két ifjú japán turistáról, egy szerelmespárról, akik Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, a legendás Sun-stúdió valahai nagyságainak rajongóiként ellátogatnak Memphisbe, és miután tőlük telhetőleg mindent lelkiismeretesen végigjártak, betérnek egy kicsit gyanús külsejű szállodába. Mivel a néző azt várja, hogy ők lesznek a történet főszereplői vagy legalábbis fontos szerepet fognak játszani benne, nagyon figyelni minden mozzanatukat és rezdülésüket, annál is inkább, mert a rendező erre kényszeríti. Nem is ellenkezik vele, mert egyelőre türelmes és vár, azonkívül a japán fiú és lány, minden hétköznapiságuk mellett, különös, kicsit groteszk figurák. A fiú a zordságig komor és gondterhelt, ő az, aki kimondja, hogy „hideg érzés Memphisben lenni”, és azt is mondja, hogy „hideg érzés tizennyolc évesnek lenni”. Igazán mintha csak az érdekelné, hogy hajának olajos hulláma az Elviséhez hasonlítson és tükörfényesen csillogjon vastagtalpú cipője. Vidám kis barátnőjét bántja is, hogy a fiú olyan hallgatag és szomorú, de mikor szóvá teszi, a fiú azt válaszolja, hogy ő nagyon boldog, csak épp olyan az arca, mintha nem lenne az. A szállodaszobai késő estéjük folyamán, amelyet Jarmusch apróra nyomon követ, nem történik semmi különös, a virgonc lány és a mélabús fiú egyszerűen távol vannak Yokohamától, közel viszont Elvishez, és mindezt tizenegyedik szeretkezésükkel zárják. Másnap reggel, mikor már indulnának, egy lövés dörren valahol a szállodában, mire riadtan és gyorsan távoznak.

Ekkor új alcím jelenik meg a vásznon, majd egy új szereplő új helyszínen, és a néző erre azt gondolhatja, epizódok, novellák füzérével lesz dolga, amelyeket Memphis fog összekapcsolni, mert az mindjárt kiderül, hogy a második történet is Memphisben játszódik: egy olasz nő halott férje koporsóját kíséri haza Olaszországba, és memphisi átszállásakor várnia kell egy napot a csatlakozásra. Ariosto-kötettel a kezében kószál a városban, az újságárus a könyv mellé még



Youki Kudoh és Masatoshi Nagase

rásóz egy rakás képes magazint, aztán a vendéglőben megvágja húsz dollárral egy tarháló szélhámós, aki azzal a történettel próbálja megetetni, hogy egy éve megjelent neki Elvis Presley kísértete, és megjósolta, hogy ma találkozni fog egy olasz nővel. Odaadta neki a fésűjét, hogy húsz dollár ellenében adja majd át annak az olasz nőnek. Elvis Presley kísértete mindenütt jelen van Memphisben, a japánok a szobrával is találkoztak, és ekkor már gyanítjuk, hogy az olasz nő története valamilyen kapcsolatba fog kerülni az Elvis-imádó japánokéval, annál is inkább, mert az olasz nő előzőleg már több olyan helyen megfordult, ahol a japánokat is láttuk, így például ugyanolyan fahrt kísérté oldalról egy ízben az alkonykék memphisi skyline előtt, mint a két cingár turistát. A figyelmes néző az is észreveheti, hogy a barátságatlan és baljós vendéglő rézsút szemben van azzal a szállodával, ahol már voltunk az előző epizódban.

Mikor az olasz nő ide tér be megszállni, és ugyanaz a piros ruhás fekete herceg fogadja portásként, nyilvánvalóvá válik az összefüggés az előző epizóddal. Ettől fogva ez tartja ébren figyelmünket, mert az olasz nő maga, bár igen vonzó és Nicoletta Braschi igazán rejtelmesen alakítja, nem különösebben érdekes figura, ha-

csak amiatt nem, hogy bár férje koporsóját kíséri haza, nem úgy viselkedik, mint egy összetört, gyászoló özvegy. A cselekménynek ezt az elemét azonban Jarmusch teljesen elejti, és később sem tér vissza hozzá, nyilvánvalóan szándékosan, ellenben a szálloda bejáratában új kis bonyodalmat sző, ami aztán megint alkalmat adhat arra, hogy a néző zsákutcába tévedjen. Az olasz nő összeütközik egy másik fiatal nővel, aki csomagokkal megrakva dühösen távozni készül, mert sokallja a szoba árát. Megosztottnak hát egy szobán, így olcsóbb, bár az olasz nőnek szemlátomást van pénze, egyedül viszont félne, hiszen a rossz külsejű, kísértethistóriás férfi a vendéglőből jövet sem tágított tőle.

Didi, a szobatársnő épp elhagyta munkanélküli memphisi barátját, mert elege van belőle, és bár itt él a városban fivére is, tudtuk nélkül végleg el akar költözni Memphishől, haza a Mississippi mellé, ez az utolsó éjszakája itt, ahol úgyszólván szökésben van. Bánatának szószátyár kitalálása után jóízűen elalszik. De közben újabb motívumok utalnak az előző epizódra, erősítik a párhuzamosságot: a szobába belépén itt is azt állapítják meg először a szállóvendégek, hogy nincsen televízió, itt is Presley-arc-kép lóg a falon (úgy, mint valami szentkép), és

egy adott pillanatban szeretkezés hangjai szűrődnek át a szomszéd szobából – a már látott jelenet zajlik a japánokkal odaát, ami különben a szobaszámokból is következik. Emlékezhünk, hogy a szerelmeskedés után a japán fiú bekapcsolta a rádiót, amelyben egy disc jockey bemondta a pontos időt: 2 óra 17 perc, majd utána felhangzott Presley híres száma: a *Blue Moon*. Miközben szomszédja már alszik, az olasz nő is hallgatja ezt, és elszörnyedésére a *Blue Moon* diszkrét éjjeli hangjai közben neki is megjelenik Elvis Presley kísértete, szabályos filmes áttűnéssel. Másnap reggel, akárcsak a japánoknál, itt is enyhén nyomott, feszült hangulat uralkodik a készülődés közben, és a tompa pisztolydördülés itt is menekülésszerű távozásra készíti a szoba lakóit.

Mikor feltűnik a következő, a harmadik epizód címe, már biztosra vesszük, hogy ez a pisztolylövésről, sőt a gyilkosságról fog szólni, amely itt a szállodában történt. Krimiszerű szerkezet lép itt működésbe, annál is inkább, mert a portás rádiójából már tudhatjuk, hogy köröznék három gyilkost, két fehért és egy feketét, akik, igaz, még az éjjel, tehát nem reggel, a szállodában követték el tetteiket, és a harmadik epizód minden bizonnyal ezt a három szereplőt hozza össze, hiszen kettő közülük fehér, egy pedig fekete, és az egyik fehérnél pisztoly van, amivel fenyegetően hadonászik is egy kocsmában, ahol láthatólag a feketék az urak. Az Elvishez hasonlító és ezért Elvisnek is nevezett angolról van szó, aki nemcsak munkanélküli, de ma még a barátnője is elhagyta, arról a férfiről tehát, akiről az előző epizódban Diditől halottunk.

A figyelmes néző a másik két férfit is emlékezhet: egyikük, Charlie, az éjjel is nyitva tartó férfifodrász, aki Didi fivére, a japánok sétája alatt tűnt fel egy snittben, a másik, a sapkás néger, aki folyton bajlódik a rozoga furgonjával, az olasz nő sétája közben. Ez a két utóbbi közös ügykezelettel próbálja lecsillapítani az elkeseredésében egyre jobban lerészegedő és handabandázó Elvist, aki sok sérelme mellett azt külön rühelli, hogy Elvisnek hívják. Annyira azért nem akarják megfékezni barátai, hogy meg ne állnának whiskyért egy éjjel is nyitva tartó italmérés előtt, ahol a rendretasító modorban fellépő tulajdonost Elvis se szó, se beszéd lepuffantja.

Örjítően értelmetlen ez a gyilkosság, és bár a környezetrajz, baljós előjelek és mindenekelőtt a pisztoly révén a levegőben lógott már egy efféle igazi amerikai erőszakcselekmény, váratlanúságával és abszurditásával mégis ugyanúgy

megdöbbeníti a nézőt, ahogy Elvis két társát is. Kétségbeesetten menekülnek a furgonon, viszik magukkal Elvist is, és a céltalan éjszakai száguldozás közben nyakalják a whiskyt, amit azért magukkal hoztak az üzletből. Többnyire előről, a szélvédőüvegen át mutatja őket Jarmusch, ugyanabban vagy hasonló beállításokban, kis időkihagyásokkal, amelyeket a whisky fogyasztása, illetve a rémült arcok fokozatos eltompulása jelez. A szállodaszobai kilátásból ismert vasúti felüljáró alatt is elhajtának, itt is megcsóvál a rádióból 2 óra 17 perckor a disc jockey, majd a *Blue Moon*, és csak idő kérdése már, mikor kötnék ki a szállodában, és hogy ott ki fog kit és miért lelőni.

Jarmusch azonban nem siet, és szinte gyöngéd műgonddal, késleltető részleteléssel dolgozza ki a három holtrészeg balfácán betoppánását a szállodába, ahol a sapkás néger nexusa révén átmeneti menedéket kapnak, bezuhanásukat egy lomtárszerű szobába, ahol természetesen megintcsak nincs tévé, van ellenben Presley-kép, és teljes alámerülésüket az eszméletlenségbe. Míg az előző két epizódban Jarmusch főként a hideg érzés, valamiféle szomorkás, nyomott hangulat, elveszettség ábrázolása terén bizonyult mesternek, itt valósággal kamaraszínházi rendezőként jeleníti meg a törvénytől sújtandó három férfi szükülő rettegését, vagdalkozó veszekedését a sivár és sötét szoba zárt terében. A *Törvénytől sújtva* című filmmel való összefüggés itt nyilvánvaló, csak épp nincs már csodás véletlen, amely valami megoldást ígérne: mindhárom figura egyformán tehetetlen foglya a helyzetnek. Bár mint szó volt róla, a rejtelmes összefüggések sugalmazása emlékeztet a csodás véletleneknek az előző két filmben játszott szerepére, itt bizonyos fokig arról van szó, hogy nincsenek csodák. Hiába az Elvis-legenda, hiába a kísértetek, hiába a sejtelmes egybeesések, a memphisi hétköznapiok végzete elől nincs menekvés.

A reggeli lövésről is az derül ki, hogy nem volt „igazi” lövés – ahogy különben az éjszakai sem. Emezt túlélte a kereskedő, amaz véletlen baleset volt: dulakodás közben sült el a pisztoly, és a legvédtelenebb és a legjobban berezelt férfinak, a keszeg fodrásznak fűrődött a lábába a golyó. Nincs gyilkosság, nincs krimi, nincs amerikai mítosz, csak három szerencsétlen balfék, akiknek persze azért felelniük kell a lövöldözésükért, és menekülnek, hogy ezt megússzák. Távoznak Memphiből az előző két epizód hősei is, de a rejtelmesség eloszlása után már nem nagyon tudunk mit kezdeni velük.



Screamin' Jay Hawkins

Jarmusch bevált erőket és eszközöket vetett be ebben a harmadik filmjében, és azok működtek is rendeltetésszerűen. Megint Robby Müllert választotta operatőrül, és a remek John Lurie, ha ezúttal személyes valójában nem jelent is meg, zenéjével itt is jól szolgálta az ügyet. Blue Moon, éneкли Presley, és blues-hangulatú a filmnek nemcsak a zenei, hanem a képi és drámai világa is. Blues az jelenti eredetileg: rossz hangulat, sötét gondolatok. Hűvös memphisi blues Jarmuschnak ez a filmje. Hibátlanok a színészek, és maga Jarmusch nemcsak rendezőként,

hanem forgatókönyvíróként is profi mesternek, igazi prózai blues-szerzőnek bizonyult. Így a *Mystery Train*nek végig sikerült ébren tartania a szubtilis rejtelmességek és blues-hangulatok iránt fogékony néző érdeklődését, ám a ravaszul és kiszámítottan adagolt rejtelmek és sötétségek eloszlásával nem marad a filmnek olyan titka, ami a nézőt továbbra is foglalkoztatná, hacsak az nem, virtuóz mester lesz-e Jarmusch is, vagy megint ki nem próbált utakra merészkedő művész.

Györfly Miklós

MYSTERY TRAIN, színes, amerikai, 1989

r és í: Jim Jarmusch, o: Robby Müller, z: John Lurie, d: Dan Bishop, j: Carol Wood, sz: Masatoshi Nagase, Youki Kudoh, Nicoletta Braschi, Elizabeth Bracco, Joe Strummer, Rick Aviles, Steve Buscemi, Screamin' Jay Hawkins, Cinqué Lee

JVC

Magyarországon forgalmazza a Magyar Filmintézet

„Egy picit ragyogást adni...”

Beszélgetés Szécsényi Ferenc operatőrrel

Lombárnyékolta utcarészlet, félhomályból előbukkanó fénylő félarcok, a történet hősnőjének magányos kerti hintázása – felvillanó képek, hangulatok régebbi filmekből.

Újránézésükre és erre a beszélgetésre az adott alkalmat, hogy a Magyar Filmintézet – hála a filmszakma A MAGYAR FILM MÚLTJA ÉS JÖVŐJE elnevezésű alapítványának – felújítja az 1945 után készült magyar játékfilmeket, és ehhez a munkához az operatőrök segítségét kéri.

A Szécsényi Ferenc fotografálta emlékezetes filmek közül eddig olyan művek kerültek sorra, mint a *Hannibál tanár úr*, az *Édes Anna*, a *Vasvirág*, *Az életbetáncoltatott lány* és a *Hideg napok*. Ma is csodálatot kelt érzékeny képeinek lírai szépsége, drámai ereje, amely nemcsak stílusérzékről, hanem rendkívüli igényességről is tanúskodik.

A felújítások kapcsán életútjáról, pályatársairól, a mesterségről és tanulságairól kérdeztük.

A közreadott gondolatok egy hosszabb beszélgetés részletei.

– *A mesterség tanulóéveit még 1945 előtt járta. Hogy indult pályája, hogyan került a szakmába?*

– Tudom, hogy erre a kérdésre általában azt szokták mondani, hogy kisgyerek korom óta filmes vagy filmoperatőr akartam lenni. Én mégis egy véletlennek köszönhetem, hogy a szakmába kerültem. Apám Villányi bárónál volt kertész, aki – mint később kiderült – egyik részvényese volt a Rádió-, Film-és Távirati Iroda Részvénytársaságnak.

1936 végén kerültem föl a Székesfehérvár melletti Sárszentmihályról apámhoz Pestre, és kifutó lettem egy kifőzdében. Akkor, a 30-as évek közepe táján a munkanélküliség, az elhelyezkedési gondok elég erőteljesek voltak, és az

emberek többségének célja a munkaszerzés volt, akármilyen munkáé.

Egyszer, amikor az ebédek felét már leadtam, megálltam a Déli vasútnál, mert filmeztek. És mivel a jelenetet többször megismételték, mindenhova késve és hidegen érkezett az étel. Panaszt tettem rám. De amikor a mulasztás oka kiderült, érdeklődésemet látva a bárónő szólt a méltóságos úrnak, aki beajánlott a Filmgyárba. Rettenetesen föllekesültem a dolgon, és rögtön elmentem Zuglóba, a Gyarmat utcába, mert úgy tudtam, ott van a Filmgyár. Egy egész napon keresztül járkáltam körülötte és néztem, próbáltam kideríteni, milyen világ lehet ez. Aztán később megtudtam, hogy az ígéret nem ebbe a Filmgyárba szólt, hanem a Könyves Kálmán körúti Filmiroda telepére. Jelentkeztem a Filmiroda igazgatójánál, Mály-Mályusz Tivadarnál, aki rögtön rátért az előttem álló perspektívára: „Ahhoz, hogy – Villányi méltóságos úr kívánsága szerint – operatőr lehessen, először laboratóriumi ismeretekre kell szert tennie.” Természetesen fogalmam sem volt, mi az, hogy operatőr. Hónapokig kételkedtem és vártam, mikor derül ki, hogy tévedésről van szó. Nem tudtam elképzelni, hogy olyan tevékenységet végezzek, amiről lényegében halvány fogalmam sincs.

– *Ez mikor történt?*

– 1939-ben. 17 éves múltam akkor. A Laboratóriumba kerültem segédlaboránsnak. Akkor úgy tartották, hogy laboratóriumi gyakorlatra feltétlenül szüksége van egy leendő operatőrnek. Valószínűleg nem játékfilm, hanem híradó-, riportoperatőrségről lehetett volna csak szó, hiszen a filmiroda főleg híradókat, dokumentumfilmeket készített. De nekem ez is elérhetetlennek tűnt, és később kiderült, hogy az is.



A Hideg napok forgatásán (Kovács András 1966-os filmje), Szécsényi Ferenc, Szilágyi Tibor, Latinovits Zoltán és Darvas Iván (Szomszéd András felvétele)

Az történt ugyanis, hogy ez a bizonyos Villányi báró váratlanul fölszámolta a részvényeit és az igazgatósági tagságát, ezzel az én operatőri ambíciómnak – ami tulajdonképpen nem is létezett – még az illúziója is megszűnt. De különösebben nem is foglalkoztam ezzel a dologgal, mert lekötött, amit a laboratóriumban csináltam, amikor közelebb kerültem ennek a foglalkozásnak az igazán szakmai részéhez.

– *A véletlen tehát mégis szerencsésen alakult. Mikor kezdte úgy érezni, hogy érdekes, amit csinál, hogy megtalálta a helyét?*

– Tulajdonképpen 42 táján, amikor megismertem a laboratórium különböző területeit, a pozitív hívást, negatív hívást, kopírozást, fénymegadást, a trükköket, a főcímkészítést – szóval a laboratóriumi munka sokféleségét. A műveletek sokkal kevésbé voltak automatizáltak, mint most. Az áttűnéseket kézzel kellett megcsinálni, a főcímkészítés is egészen másképp történt. Tulajdonképpen egyik területen sem mélyültem el igazán, de mindegyiket megismertem. Hiszen akkor még komolyan gondolták, hogy a laboratórium különböző résztevékenységeinek megismerése szükséges az operatőri munkához. Mielőtt bevonultam katonának, azt gondoltam, majd visszakerülök a Laboratóriumba.

Itt Holhos Józsi volt az ideálom, aki a szakmában híres volt arról, hogy tökéletes, szép munkák kerültek ki a keze alól. Újító természetű ember volt, mindig kitalálta valahogy a dolgok forszát, és ez nekem nagyon tetszett. Azt gondoltam, ha hasonló teljesítményt tudok elérni, akkor elégedett leszek. De már az is karriernek számított abban az időben, hogy egyáltalán volt munkám, és nemcsak munkám volt, hanem azt mondhattam, „film-es vagyok”. Lehet, hogy volt ebben valami ellenszenves nagyképűség is, de higgye el, akkor nem annak tűnt. Nagy elégedettséggel töltött el, hogy kijelenthettem: „film-laboráns vagyok”, mert ez valami olyasmi volt, ami közel állt a mozihoz. Akkor a mozinak még volt varázsa, és ha valaki körülötte tevékenykedett, annak is volt valami titka. De ez más szakmákkal is így volt: akik szerették a munkájukat, kihúzták magukat, ha a foglalkozásukat be kellett vallaniuk. Ez az egyik dolog. A másik meg az, hogy a szakmát tulajdonképpen nem akarták tanítani. Különös, de így volt.

– *Féltékenységből vagy azért, mert nem volt szükség utánpótlásra?*

– Féltékenységből. Nem akarták tanítani, következésképpen sokan annál inkább meg akarták tanulni. És ha valaki bekerült a szakmába,

közel került hozzá, úgysem lehetett valamit eltitkolni előle, bármennyire igyekeztek is – lényegében önvédelemből – titkolózni. Engem Eiben István az égvilágon semmire nem tanított, mégis ő volt az egyik mesterem, akitől a legtöbbet tanultam. És ezért ma is hálás vagyok neki.

– *Hogyan emlékszik rá?*

– Rendkívül értékes szakember volt, őstehetség, akinek a kisujjában volt a szakma. Rettentően érezte a fényeket, nagyon jó szeme volt. És rendkívül féltékeny volt. A *Dérynét* forgattuk, amikor elhatározták – nem tudom kik –, hogy kameramanra van szüksége. Magyarországon az operatőrök addig nem dolgoztak kameramannal. Nyugaton elterjedt volt – most is az –, hogy nem az úgynevezett chefoperatőr ül a gépnél, hanem a kameramanja, ő készíti a géppel a felvételt. Nálunk az operatőr ki nem engedte a gépet a kezéből. A *Dérynénél* történt először, hogy a géphez ültem.

– *Ez már 1951-ben történt. Miért került rá sor?*

– Azért, mert Eiben – akit a háta mögött „Öreg”-nek szólítottunk, bár akkor még nem volt olyan öreg – fizikailag eléggé rossz kondícióban volt, vagy legalábbis azt mondták róla, mert köztudott volt, hogy iszik. Ezt mindenki tudta a szakmában, a Filmgyár igazgatója, művészeti vezetője is. De azt is tudták, hogy pótolhatatlan, és mivel féltették, kitalálták, hogy egy kameramant állítanak mellé segítségül. En akkor már egy-két filmjében segédoperatőr voltam, így esett rám a választás.

– *Milyen filmekben volt segédoperatőr?*

– A *Mágnás Miskában*, a *Kis Katalin házasságában* és más filmekben – ezeket Eibennel csináltam, a *Szabónéban* az Illyés Gyurival, később Hegyivel az *Életjelben*, a *Körhintában*, hét-nyolc filmben, ami nagyon soknak számított, mert akkoriban kevesebb filmet készítettek.

Visszatérve a *Dérynére* és Eibenre – a műtermi felvételek akkor a régen bevált klasszikus szakmai módszerekkel készültek. A forgatókönyv a legtöbb esetben olyan volt, mint egy partitúra. Változtatásra nagyon ritkán került sor. Főleg olyan rendezőnél, mint Kalmár, akinél a forgatásra való felkészülés ahhoz volt hasonló, ahogy a tervezőirodában megterveznek egy épületet. A legkülönbözőbb topográfiai rajzokkal és beállítási irányokkal, a felvételek sorrendjének rögzítésével, lényegében íróasztalnál történt a film rendkívül pontos megtervezése. Abba, hogy a színész mit mond, hogyan mondja, miért mondja, az operatőr nem szólt bele, nem is érdekelte. Viszont a rendező sem szólt bele abba, hogy milyen legyen egy miliő – ez az operatőr dolga

volt. Most szándékosan nagyon leegyszerűsíttem a dolgot, mert ez azért az alkotói személyiségektől függően változott.

A *Dérynénél* a felvétel előtt odaultem a géphez. Eiben elkezdett világitani, ami rendkívül bonyolult tevékenység – az operatőri munka legszebb része. És ő pontosan tudta, hogy a gépet lát. Én közben a gépnél ültem és komponáltam magamnak. Amikor kész volt egy felvétel, a rendezővel megbeszélte a következő beállítást, én meg hegyes fülekkel figyeltem, és már vittem is oda a gépet, ahova a beszélgetésből következtetni lehetett. Az „Öreg” beszélt, én pedig egyszer eljutottam odáig, hogy öntevékenyen leszúrtam a gépem. Mérgesen belenézett és azt mondta: „Idefigyelj hapsikám, ezt máskor ne csináld. Megvárod, amíg én megmondom, hova tedd a gépet.” – Fogta, elrángatta, objektívet cseréltetett, folyt tovább a munka, megint objektívet cseréltetett, és egy fél óra múlva majdnem ugyanoda került a gép, ahová előzőleg állítottam. Hiszen akkor már sok filmben megismerhettem az ízlését, vagy legalábbis sok mindent tudtam róla.

Az eset után nagyjából odatettem a gépet, ahova gondoltam, és csináltam egy rossz kompozíciót. Eiben belenézett a gépbe, nagyon elégedett volt, és azt mondta: „Hidd el, hapsikám, jó kameramannak lenni sem kis dolog, ne légy elkeseredve, hogy nem lesz belőled igazi operatőr. Ezt én már most megmondom neked, mert értek hozzá.”

– *Abban az időben Eiben és Hegyi neve a magyar filmet jelentette, már csak filmjeik számát tekintve is.*

– Igen. De Barna Eibennek éppen az ellenkezője volt. Ő egyszerűen az improvizáció zsenije volt. Írtózatosan sajnálom, hogy jelentőségét, szerepét, tehetségét a filmtudomány nem ismeri igazán. Hegyi Barna azért is jelentős személyisége volt a szakmának, mert ezt a szakmát tulajdonképpen a magatartásminták nevelték. A magatartásminta, a szakmai viselkedési minta a legjobb segédeszköz – hogy úgy mondjam – a tanuláshoz. És Barna rendkívüli minta volt. Az volt az elve, hogy „Szigetelőszalag, drót, lelemény: a legfontosabb kellékek a magyar filmgyártáshoz.” Mert ennek a kis országnak olyan az anyagi helyzete, hogy a lelemény a legnagyobb érték. Az, hogy az ember minden szituációban fel tudja találni magát.

Egy jellemző példa: az *Életjel* forgatása közben történt. Nem én voltam a segédoperatőr, de ott voltam a stábban, részfeladatokat forgattam, montázsanyagot a mentésnél. Ebszödbányán volt egy jelenet, ahol egy megemelt, falépcsőn

megközelíthető barakk előtere előtt volt a felvételt. Berek Kati a sáros úton rohan a barakk felé, föl a lépcsőn, aztán be az épületbe. Barna megmutatta, honnét indul a gép, meddig kell építeni az egy méteres emelvényt, aztán elment. Amikor az emelvény elkészült, csináltam egy mozgáspróbát, és rémülten vettem észre, hogy amikor a szereplő a lépcsőhöz ér, a gépet nem lehet lebillenteni. Annyira közel voltunk a lépcsőhöz, hogy elakadt a balanszfej, és a lépcső aljánál olyan két-három méteres fahrtút ideje alatt a szereplőnek csak a homloka látszott. Vagyis az történt, hogy Barna rosszul számította ki a dolgot, mert szabályosan a lépcsőtől legalább másfél-két méterrel távolabbra kellett volna építeni a fahrtsínt.

Odahívtam. Amikor ő is megcsinálta a próbát, számomra érthetetlenül rendben találta, és jelezte, hogy lehet felvételt csinálni. Ez lett az egyik legzseniálisabb snitt a filmben, legalábbis szerintem. Persze lehet, hogy ez az élmény befolyásolt. Azt látom, ahogy egy premier plán méretű kivágásban egy fej szalad föl a lépcsőn. Egy fej, anélkül, hogy a lépcsőt látnám. De a fej mozgásában benne van a lépcső. Zseniális.

– *Ezt Hegyi Barnabás előre tudta vagy improvizált?*

– Nem tudta, de azonnal felismerte. Ha tudja, nem így építi fel. Abban van a zsenialitása, hogy felismerte, hogy a lépcsőt nem kell látni – elég róla tudni. Fontosabb a szereplő arcának közelsége, mozgásának zaklatott izgalma. Tőle ezt a fajta felismerési készséget próbáltam eltanulni. Ha egyáltalán lehet. Hálás vagyok, hogy elég sokat dolgozhattam vele, és hogy ugyanakkor volt összehasonlítási alapom is. Láttam, hogy az elképzelései hogyan realizálódnak, hogy hozza létre abból, ami nincs, azt, ami lett.

Egy másik példa: Fábri elmondja neki, hogy mi az a fajta szédület, ami a *Körhintában* a táncnál van, amikor megjelenik Soós Imre. Ez lényegében leírhatatlan. Fábri csak annyit mondott, milyen legyen a hatás, de hogy képileg mindez hogyan kivitelezhető, azt Barnára bízta. És Barna kitalálta azt a bizonyos szerkezetet, ami így is mozog, meg úgy is mozog, így született meg az a furcsán szabálytalan, excentrikus mozgás. Mert tudta, hogy ez a nyugtalanság, ez a lüktető távolodó-közeledő lendület a néző képzeletében hitelesen fog megjelenni. Ilyen számtalanszor történt. Ez az improvizációs leleménykészség volt a zseniális benne. Ezt jópáran tudják, de érdekes módon nem beszélnek róla.

– *A Körhintában is együtt dolgoztak?*

– Igen. A *Körhintában* én csináltam azt a jelenetet, amikor a lakodalomba vonultak. Keresz-



Fábri Zoltán: *Édes Anna*, 1958, Töröcsik Mari (Inkey Tibor felvétele)

tül is rohan fölöttem az egyik szekér. Azt a részt átengedte Barna. Lehet, hogy ennek köszönhettem – meg az *Életjel*-beli tevékenységemnek –, hogy Fábri rábízta a *Hannibál tanár urat*.

– *A Hannibál tanár úr volt az első önálló operatőri munkája?*

– Tulajdonképpen igen. Előtte ugyan csináltam egy-két sematikus dokumentumfilmet, például Jancsó Mikivel az *Arat az orosházi Dózsát*. Aztán egy rövidjátékfilmet Bán Frici bácsival – közvetlenül a *Hannibál*. . . előtt – *Zsebek és emberek* címmel.

Fábri felkérése váratlan volt, meglepett. Nem értettem, miért nem látja, hogy ez a feladat meghaladja a képességeimet. Mikor elolvastam a forgatókönyvet, a szűzsét izgalmasnak, érdekesnek, megrázónak éreztem. Ennyi. De hol van az úgynevezett „operatőri vízió”? Csak kusza homály volt.

– *A film ismeretében és későbbi alkotásai tükrében meglepő ezt hallani.*

– *A Hannibál tanár úr lényegében egy kaland volt nekem. Teljes őszinteséggel mondom: azt gondoltam, óriási siker egy igazi nagyjátékfilmet forgatni, még akkor is, ha ez lesz az első és egyúttal valószínűleg az utolsó filmem. És ha*



Fábri Zoltán: Hannibál tanár úr, 1956, Szabó Ernő (balról a második) (Inkey Tibor felvétele)

már így van, akkor egyedül akarok megbukni. El kell felejtetni mindenkit, Eibent, Hegyit, Illés Gyurit, Bolykovszky Bélát, a zseniális fővilágosítót. Egyedül akarok megbukni, ehhez nekem nem kellene társak – gondoltam.

– *A szakmában addig eltöltött 17 év miért nem volt elég bizonyíték az önálló munkához?*

– Valószínűleg azért, mert láttam, mi mindent kell tudni, amit még nem tudtam. Illetve nem tudtam, hogy tudom-e, mert nem csináltam. Mert ez nem olyan, mint az irodalom, amit egy ceruzával kipróbálhatok. A mi szakmánkban gyakorlás ürügyén senkinek a kezébe nem adnak felvevőgépet. Ott feladatot kaphat valaki, és a feladat megoldásának használhatónak kell lennie.

– *A Hannibál tanár úr szuggesztív képsorai ragyognak. Milyen technikai újítások járultak hozzá a hatás létrejöttéhez?*

– Vannak bizonyos szakmai közhelyek. A világítás esetében például: főfény, ellenfény, élfény, oldás vagy derítőfény. És annak is szabályai vannak, hogy mi az egyik és mi a másik szerepe.

A Hannibál tanár úrnál én szándékosan fölrugtam ezeket a szabályokat. A fővilágosítóm rette-

netesen el volt keseredve, mert mindent másképp csináltam, mint ahogy ő tanulta, és mint ahogy én is tanultam. Elhelyeztem például olyan fényeket is, amelyek tulajdonképpen nem láthatók. A nem látható alatt azt értem, hogy a lámpáknak nincs agnoszkálható iránya. Elhelyeztem olyan szpottokat is, melyeknek semmi más szerepük nem volt, mint egy kicsi ragyogást adni – mondjuk az arcnak, a bőrfelületnek. Hiszen a természetes világ esetében is előfordulhatnak olyan reflexek a környezetben, melyek nem pontosan láthatók. A környezetben levő felületek is fényforrásnak számítanak. Ez nem feltűnő, nem él, de van. Létezik. És más lesz egy arc, attól függően, hogy milyen reflektív környezet veszi körül. Egészen más az ablakon beszűrődő fény egy arcon, ha annak sötét a környezete, és egészen más, ha világos. Pedig az ablakon beszűrődő fény, annak intenzitása, iránya mindkét esetben ugyanaz.

– *Azt hiszem, a fény-árnyék hatások rendkívül gondos, eredeti megoldású, gyakran szokatlan kimunkálása ettől kezdve főszereplője, sajátja képalkotói stílusának. Különösen olyan filmekre gondolok, mint a Vasvirág, az Angyalok földje vagy az Elvesztett paradicsom. Érdekes, hogy mikor az ember ezt a*

szakmát tanulja, elsajátítja a szabályait, de amikor aztán önálló munkába kezd, egyszerre maga mögött is hagyja azokat.

– Igen. Van az embernek egy olyan ösztönös törekvése, ami a szakma mesterségbeli részére vonatkozik. Tudnom kell ugye, hogy mit tud maga az anyag, és vannak bizonyos labortechnológiai követelmények, melyeknek a normáit „be kell tartani”. Hosszú éveken keresztül én is azt hittem, hogy ezekből a korlátokból nem lehet kilépni. Aztán egy idő múlva rájön az ember arra, hogy számárság beszorítani magát ezekben az előírásokba, mert bizonyos esetekben ezekből nemhogy ki lehet, de kötelező kilépni. Mert ha nem lépek ki lépten-nyomon, akkor a fantáziám be van kerítve, bele van szorítva ebbe a labortechnológiai keretbe. Pedig gyakran élhet az ember azzal a lehetőséggel, hogy a technológiai előírások határát vagy a határon túlit is igénybe vegye. Tehát nemcsak az anyag képességeit, hanem azt a tulajdonságát, azt a körülményt is, amit az anyag „nem tud” – hogy úgy mondjam.

De racionális megfontolásokkal és a szabályok pontos ismeretével ugyanakkor nem sokra megy az ember. Ezenkívül – ezt nem tartom általános érvényűnek – az ösztönnek gyakran sokkal nagyobb szerepe van a tudatosságánál, noha a szabályokat jó tudni.

– *A Hannibál tanár úrra visszatérve: a siker igazolta, nemcsak kiállta a próbát, de nyomban az élvonalba került.*

– Amikor a film elkészült, legnagyobb csodálkozásomra olyan kollégák is észrevették, akik korábban közönnnyel vagy sehogysem közeledtek hozzám. Az egyik leghízelgőbb kritika Hintsch Gyurié volt – ő talán nem is emlékszik rá. Mikor a *Hannibál tanár úr* után találkoztam vele a Filmgyár előtt, azt mondta: „Ne haragudj, öregem, ezt nem tételeztem föl rólad. Nem gondoltam, hogy még tudod csinálni, hogy neked ilyen képességeid vannak.” Nekem ez esett a legjobban, mert elismerte a teljesítményt. Ez a fajta megfogalmazás az őszinteség bizonyítéka is volt. Mert a formális gratulációkkal szemben mindig gyanakvó voltam.

– *Pedig a pályáját díjak sora kíséri. Mit jelentettek akkor ezek a kitüntetések, elismerések?*

– Nem mondom, hogy nem örültem, persze hogy örültem neki, de azért mindig volt bennem egy gyanú. Nagyon jó érzés, nem számítottam rá, hogy ilyesmi is előfordulhat velem – de mi lesz, ha egyszer „rájönnek”. Mi lesz, ha egyszer rájönnek, hogy fatális tévedésről van szó. Nem attól félttem, hogy visszaveszik a díjakat. De aki ilyen gyatra ars poétikával csinálja meg az első

filmjét, hogy rendben van, megcsinálom, bár nagyon kevés esélyem van arra, hogy úgy sikerül, hogy utána is kapok megbízásokat. . . abból indultam ki, hogy nem tragédia, ha segédoperatőr maradok.

– *És a későbbiek során módosult ez az ars poétika?*

– Módosult, sajnos.

– *Miért sajnos?*

– Aztán bekövetkezett egy olyan időszak, amikor azzal is foglalkozni kezdtem, hogy miről szól a mű, mi a gondolati tartalma, mit akar közvetíteni, mi a szándéka a szerzőnek, a rendezőnek.

Korábban, ha a forgatókönyv első olvasása után voltak is kételyeim, minél többet foglalkoztam a filmmel, annál inkább meggyőződtem, hogy rettenetesen fontos, ami létrejön, és úgy igaz, ahogy a szerzővel, a rendezővel együtt elképzeljük. Legtöbbször a hülyeséget is elhittem, a rosszat is elhittem. Később meg jöttek azok a filmek, amelyeknek az értékét már felismertem, és nem a megfogalmazás izgalma, félelme, rettegése jelentette a munka állandó feszültségét. És ezzel a folyamattal lényegében elindultam a kudarc felé – a mostani megítélésem szerint.

– *Ez a belső folyamat időben mikorra tehető, milyen filmekhez kapcsolható?*

– Talán Gertler Viktor *Az utolsó köréhez*, meg az *Egri csillagok* idejéhez. Úgy gondolom, nem volt véletlen, hogy az *Egri csillagokra* engem kértek fel. Akkor már egy éve foglalkoztak a filmmel, és szinte a végkifejletben váltották le az addigi operatőrt. Mikor Várkonyi fölkért, azzal próbálta eloszlatni az aggályaimat, hogy semmi más dolgon nincs, mint lefotografálni, ami a gép elé kerül. Persze ez azért nem egészen így lett, mert hát alkatomnál fogva is képtelen voltam erre. De azért éreztem, hogy lényegében a rutinomra van szükség. És nem biztos, hogy jó, ha az embert elsősorban az üzembiztos szakmai rutin minősíti. A magabiztos mester-öntudat az egyéniséget, a mástól való különbözősége törekvést öli meg.

Az első két tucat filmemnél még állandó feszültségben voltam. Arra viszont nem emlékszem, hogy az *Egri csillagok*nál megriadtam volna egy váratlanul előbukkanó feladattól.

Egyszer csak bekövetkezett, egyre gyakrabban fordult elő, hogy voltak munka közben olyan pillanataim, amikor unatkoztam. Ez egyszerűen megbocsáthatatlan, de nem tehet róla az ember. Akkor nem is zavart. De most már látom, hogy megbocsáthatatlan. Azelőtt nem volt olyan, esetleg jelentéktelennek minősíthető feladat, ami ne tartott volna állandó feszültség-

ben. Akkoriban még ha tudtam is, hogyan fogok valamit megcsinálni, a következő pillanatban mégis felmerült bennem, hogy hátha mégsem olyan biztos, hátha mégis másképpen kellene megoldani. Nem egyszerűen jobban, hanem másképpen. Mert valahogy nagyon korán, nagyon hirtelen, nagyon könnyen jutottam el a „hogyan”-ig. És ez nyugtalanított.

Egyszer régen mondtam – és ez mindenfajta tevékenységre vonatkozik –, hogy az a filmes, aki nem tudja elhinni, hogy amit csinál, legalább olyan fontos, mint a parasztnak az, hogy kikel-e a gabona vagy nem, ha az ember ezt nem létkérdésként fogja fel, ha nem tudja elhinni ezt a hülyeséget – akkor baj van. Akkor nem lehet jól csinálni. Én hosszú időn keresztül elhittem. Aztán volt egy idő – az *Egri csillagok* táján –, amikor egy kicsit neveltségeseznek éreztem ezt a korábbi állításomat. Mert úgy éreztem, hogy ez egyszerűen nem így van. Nem hiszik el az emberek. Pedig ha volt valami eredménye annak, amit azt hiszem, úgy a 70-es évekig, akkor – úgy látom – kizárólag annak köszönhetem, hogy elhittem: rettenetesen fontos, amit csinálunk. Olyannyira így volt, hogy – szinte neveltségesezős zaka álmomban utasításokat adtam a feleségemnek, hogy „ide egy ötezerest, ebbe egy közepsűrű selymet”. És egyszer csak bekövetkezett, hogy nagyon jól tudtam aludni akkor is, amikor fimben voltam.

És szerintem itt kezdődött a baj. Valahol ezen a tájon. Amikor újra látom ezeket a filmeket, úgy érzem, mintha nem lenne a képekben igazi feszültség.

- *De ez nem a beszélgetés elején említett filmekre vonatkozik, amelyeket most, a felújítások során megnéztünk?*

- Nem, nem. Azért tudott rávenni erre a beszélgetésre, mert megnéztük a korábbi filmjeimet. Ám nem győzőm eléggé hangsúlyozni, hogy amit magamról mondok, nem axióma. Biztos vagyok benne, hogy más operatőr esetében egy ugyanilyen életút egészen más következményekkel járhat, bizonyos stációk másféle eredményt gerjesztenek a további munkát tekintve. Amit mondok, csak rám vonatkozhat.

- *Hogyan foglalná össze pályája tanulságait?*

- Az embernek nyugdíjas életében van alkalma, hogy végiggondolja azt a folyamatot, amit életútnak lehet nevezni. Hogy miért szerettem annyira a munkámat? Mert kétszer egymás után soha nem csinálja az ember ugyanazt. Nincs két egyforma jelenet. Azért tudott szórakoztatni, lekötöni, izgalomba hozni a munkám, mert meg voltam győződve róla, hogy amit csinállok, ko-

rábban még soha nem csináltam. Éppen ezért a legkínosabb pillanataim akkor voltak a szakmában, amikor valamit meg kellett ismételni. Az előfordult, hogy szívesen megcsináltam volna valamit még egyszer, másképpen. Irracionálisan hangozhat, hogy egy operatőrnek lehet rossz vizuális memóriája, de soha nem emlékeztem, hogyan csináltam, ami egyszer már létrejött. Mindig újra és újra ki kellett találnom, hogyan csináljam meg. Ez olyan, mint mikor valaki reprodukciót csinál. Nincs benne semmi izgalom, csak annak a feszültsége, hogy „ugyanolyan lesz-e?”. Ugyanolyan-e, mint amilyen volt, mert nem lehet más. Ez rettenetes. Később aztán már rutinnal meg lehet csinálni. De a vetítőben egyszerűen árad a képekből az üresség, pedig ugyanolyan a képkivágás, minden. És érzem, hogy üres lett, számomra teljesen idegen, és csodálkozom, hogy nem veszik észre.

Az *Egri csillagok* környékén aztán bejött az a felismerés, hogy azért vannak hasonlóságok. Amikor jön a rutin, az ember azt hiszi, lehet ismételni. Lehet. Még akkor is, ha nincs két egyforma jelenet. Mert azzal, hogy az ember bizonyos motívumokat, részleteket felhasznál korábbi eszköztárából, lényegében ismét. És ez az ismétlés egyszerűen önreprodukcióvá válik. És a reprodukció nem eredeti, ugye. Abba, hogy ezeket a filmeket üresnek és idegennek érzem, az is belejátszik, hogy egy idő után elkezdem faggatni a rendezőimet a forgatás előtt, hogy milyen képeket képzelnek el, mit látnak. A világitásról beszéltem a rendezőkkel. És észrevettem, hogy rosszul érzem magam a muszterek alatt, és rosszul érzi magát a rendező is. Mert a nemlétező képet egyszerűen nem lehet elmondani. Ő is mást kezdett látni a beszélgetés nyomán, és én sem azt láttam, amit igazán szerettem volna, mert annak próbáltam megfelelni, amiben a beszélgetés során megegyeztünk. Pedig amikor az ember bekerül a műterembe, vagy a megvalósítás pillanatában találkozik a feladattal, akkor millió és millió dolog közbejön, ami az egészet másképp alakítaná, másképp követelné meg, mint ahogy azt a részletekbe menően előre elképzeltük.

Tehát nemcsak arról van szó, hogy a képek hangulatáról alig lehet beszélni, nincsenek rá szavak, hiszen épp ezért kép, hanem arról is, hogy egy ilyen megegyezés a rendezővel pontosan ahhoz vezetett, amit a legjobban utáltam: mintha ismételni kellett volna valami kész dolgot. Igaz, hogy csak a fejemben volt kész, de mégiscsak kész volt. És ez kizárt minden új, véletlenül adódó lehetőséget. Persze lehetnek ki-



Herskó János: *Vasvirág*, 1958, Töröcsik Mari és Avar István (Réger Endre felvétele)

vételes esetek, egy-két olyan snitt, olyan pregnáns hatás, amit előre meg lehet tárgyalni. De apró részletekig megbeszélni, hogy milyen legyen a megvalósuló kép – ez egyszerűen képtelenség. És tulajdonképpen itt ment tönkre az én produktív ösztönöm, ami sokkal rokonszenvesebben működött akkor, amikor napokig vagy hetekig gyöttrődtem a film előtt, hogy hogyan csináljam meg az adott jelenetet. Ez a fajta dilemma természetesen nem az összes snittre vonatkozik, hanem a film döntő, jelentős részeire. Ezzel a dilemmával megy be az ember a műterembe a feladatot megvalósítani. És ez működik.

– *Őn szerint miért nem működhet a munka racionális, precíz felépítése, elképzelése?*

– Mert gépiessé válik a dolog. Vázlatot lehet csinálni – gondolom –, mint ahogy a festő is készíti vázlatokat, de a részleteket precízen nem gondolja ki, mert az egyik ecsetvonás inspirálja a következő ecsetvonást. Ilymódon ez a menetközbeni állandó inspirációs készség vész el, az improvizációs torlódások gazdagságának lehetőségét irtja ki az ember magából. És föltehetően – sejttem, gondolom – az törtéhetett velem az utolsó tíz évemben, hogy meg voltam gőzödvé arról, hogy értem én a szakmát, tudom én a mesterséget, tudom, mi mit jelent. És tudom, hogy miből mi következik. Nem így szabad tud-

nom. Legalábbis most úgy érzem, hogy a filmek közül, amelyekben operatőrként részt vettem, azok állnak közel hozzám, ahol menet közben úgy éreztem, tele vagyok dilemmával, gyöttrődéssel, állandó feszültséggel, a bizonytalanság rendkívül kellemesen kellemetlen érzésével. Ugyanakkor azonban, amikor a bizonytalanság, a gyöttrődés eredményei megjelennek, elmondhatatlanul jó érzés önti el az embert: „Jé, de furcsa!”, „Hogy is van ez?” Hogy van az, hogy az ember körülnéz, és azt látja a kollégái, munkatársai arcán, hogy elismerik a teljesítményét. És nekem is tetszik.

– *A későbbiekben nem így történt?*

– Később is mindig elismerték, csak akkor olyan evidens volt, nem lepődtek meg. Azt hiszem, ez a megfelelő kifejezés: meglepni az embereket. Aztán eljut oda az ember, hogy egyszerűen csak a többiek nem lepődnek meg, hanem azt mondják: „Jó, rendben van.” „Ezen a széken ülni lehet, ezen az asztalon enni lehet, rendben van, ugyanolyan, mint a többi asztal.” Tökéletes, jó, ezt egy jó, megbízható iparosember csinálta.

– *Ha arra kérem, idézze fel az egy híján negyven film közül azokat – gondolom, a Hannibál tanár úron kívül –, amelyekre szívesen emlékszik, amelyeket operatőri szempontból fontosnak tart, miket sorolna még fel?*

– Révész György *Angyalok földje* című filmjét, Herskó *Vasvirágját*, aztán Fábritól az *Édes Annát* és a *Két féldió a pokolbant*. Kovács András filmjét, a *Hideg napokat*, Banovichtól *Az életbetáncoltatott lányt*, Zolnaytól a *Hogy szaladnak a fákat*, és biztosan van még néhány. Egyébként én mindegyikben hittem. Az *Elveszett paradicsom* is ilyen volt.

– Már első színes filmje, Az életbetáncoltatott lány *technikai fődíjat kapott Cannes-ban, mégis az az érzésem, hogy a fekete-fehér eljárás közelebb áll Önhöz.*

– Közelebb áll, de ez nem jelenti azt, hogy ha tovább éltem volna a szakmában, nem került volna közel hozzám a színes is. Csak nekem túlságosan korán jött. Meggyőződésem, hogy a fekete-fehér film még nem merítette ki az ábrázolás lehetőségeit. Ha a színes film később jön, ha több időt enged a fekete-fehérnek, akkor kémiai-technológiai korszerűsödése is további lehetőségeket tartogatott volna, az operatőrök pedig további felfedezéseket tudtak volna produkálni fekete-fehérben. Mert a fekete-fehér film most a kutyának sem kell – kis túlzással. Az üzlet, a pénz a színes film felé vonzódik.

– *Vannak azért olyan rendezők, akik tudatosan visszanyúlnak a fekete-fehérhez. És gyakran gazdagabbnak, sokszínűbbnek, „színesebbnek” érzi az ember a fekete-fehéret.*

– Egyetértek, nekem is ez a meggyőződésem. Persze hogy van a fekete-fehér filmnek is létere, de beszűkült, rettenetesen beszűkült. Magyarországon is csak szórványosan készítettek fekete-fehér filmet, és többnyire csak dokumentumfilmet.

– *A felsorolt filmek valóban sok szokatlan, a labortechnológusokat próbára tevő, lenyűgöző és – ahogy mondta – meglepő példával szolgálhatnak. Amikor a megszokottól, az elvárttól teljesen eltérően világított vagy oldott meg valamit, nem fékeztek-e a rendezői elvárások?*

– A *Vasvirágnál* fordult elő – ez volt életemben az egyedüli eset –, hogy Hersó számára is annyira meglepő, annyira szokatlan volt a látvány, hogy az első pillanatban azt hitte, hibát követtem el, nem szándékosan csináltam. Meg akarta ismételni a jelenetet, mert annyira szokatlan volt, hogy egy arcnak csak a fele látszik. Amikor kiderült a szándékosság, még akkor is el kellett telnie bizonyos időnek, amíg megszokta.

– *Pedig a Vasvirág líraiságához, szomorkás hangvételéhez nagyban hozzájárulnak ezek a tónusok, ez a rendkívül szokatlan világítás. Hogyan születik meg egy ilyen elképzelés?*

– Talán a szöveg hatására, amely valami olyasmit mond, hogy „szénégető is voltam. . .”.

Egy füstös kocsmá, szénégető, korom, erdő. . . Elképzeltem ezeket a szénégető boglyákat és az ő kormos arcát, ami most ugyan nem kormos, de valahogy mégis azt gondoltam, elég, ha egy ilyen sötétségből felbukkanó fél arcot látok. Azért mondtam, hogy ezt nem lehet előre elképzelni, megfogalmazni. Menet közben, a próba alatt alakul ki. A színész elmondja a szöveget, a rendező beállítja a jelenetet, és az emberre egyszerűen elkezdi hatni a színész arca, szövege, mikéjé és egyszerűen csak valahogy összeáll az a hangulat, ami a képen megjelenik. A rendező ebbe nem szól bele, hiszen az operatőr munkája a film esetében – az elektronika már egy más világ – rejtve zajlik. A rendező a látvánnyal csak a vetítőben szembesül. Amikor az operatőr dolgozik, az is előfordul, hogy egy éjszakai hangulatot állít elő világítással, a műteremben vakító lámpákkal. A rendező nem a nyersanyag szemével lát, nem az a foglalkozása. Az operatőrnek viszont a nyersanyag szemével kell látnia, ez tehát egy transzpozíció. Így amikor a rendező beül a vetítőbe, a legtöbb esetben ő is meglepődik. Hogy kellemesen lepődik meg vagy nem, az más kérdés, de a látvány a vetítőben jelenik meg először számára. A szakmát ismerő operatőr már a felvétel pillanatában azt látja, amit majd a vetítőben látni lehet.

Altalában nagyon kevés olyan eset van, amikor a rendezőnek részletekbe menő elképzelése van a képnek mint látványnak a megjelenéséről. Még Fábri is, aki pedig képzőművész, tehát nem szokványos a képi kultúrája, mikor a *Hannibál tanár úr* első muszterjét megnézte, megdicséret és azt mondta: „Firinc, megmondom őszintén, drukoltam, bíztam benne, hogy nem lesz kudarc a dolog – de erre azért nem számítottam.” Az, hogy „erre nem számítottam”, a szuperlatívusz volt nála. Amiben – az őszinte elismerésen túl – talán pedagógia is volt, de ha elégedetlen lett volna, nem olyan ember, aki ezt nem teszi szóvá. Főleg nekem, a kezdő operatőrnek.

– *Milyen érzés volt ezeket a filmeket, a régi munkáit a felújítás során újra látni?*

– Furcsa és nehéz úgy fogalmazni, hogy ne legyen félreérthető. Ha az ember ötven évet eltölt ebben a szakmában és visszatekint rá, lényegében az egész élete lepereg előtte. Említettem az előbb, hogy éjjel is dolgoztam, álmomban is dolgoztam – és amikor az ember nincs normális állapotban, tulajdonképpen a privát életét is a szakmával tölti. Nem beszélve az éjszakába nyúló beszélgetésekről, amelyeket kocsmái pulatokba kapaszkodva vagy lakásokon folytattunk a kollégáinkkal – és a téma állandóan a filmhez

kapcsolódott. Most, ahogy ezt mondom, eszembe jut Szécsényi öregapám. Nyolcvanvalahány éves lehetett, meglátogattam. Megölelt, megkérdezte, a régi helyemen vagyok-e még. Kézfogás után fölfelé fordította a tenyeremet, göcsörtös, kerges ujjaival végigsimította és nagy hangsúllyal a következőt mondta: „Böcsüld meg azt a helyet, meg magadat, mert látom, hogy dolgoznod nem igen köll.”

És – kérdésére visszatérve – ha most az ember visszagondol azokra az időkre, és ezekre a filmekre, megmondom őszintén: egy kicsit hálás vagyok, hogy újra megnézhetem őket, mert kicsit megnyugtat, hogy vannak ezek a filmek, amiket felsoroltunk. 5-6-7 film, amire szívesen emlékszem. Ha nem én lettem volna az operatőrük, nyilvánvalóan akkor is elkészültek volna, és lehet, hogy még értékesebbek lennének, lehet, hogy értékteletlenebbek. Egy azonban biztos: nem ilyenek lennének, hanem mások. Tehát tulajdonképpen bennük vagyok. Úgy igazán, nem tudom, érzi-e? Tulajdonképpen személy szerint benne van minden egyes fővilágosító, kellékes, asszisztens, maszkmester, felvételvezető és mindenki. Mert valamennyien egy dolognak, egy alkotásnak az eszközei vagyunk.

– *Úgy tűnik a szavaiból, mintha lezártak, távolinak éreznék a szakmában eltöltött időt?*

– Én egy-két év óta furcsa módon teljesen kívülről nézem ezt a szakmát és ezen belül a részvételemet, közreműködésemet. Mintha az, aki részt vett itt több tucat film munkájában, egy másik ember lenne. Rendkívül furcsa, hogy valaki elindul tizenhét éves korában, lényegében véletlenül ezen a pályán, és a véletlenek sorozata és egymásutánja következményeképpen egyszerűen elkezd operatőrként tevékenykedni. Pedig ez az egész folyamat tulajdonképpen semmi más, mint egy abszolút hétköznapi átlagem-

ber létért, megélhetésért való küzdelme. Érdekes, hogy – mivel erre a területre került – a hétköznapi megélhetésért folytatott küzdelemben kijön belőle valami, egy *Hannibál tanár úr*, meg az *Angyalok földje*, meg a *Vasvirág*. . . Pedig ez a fickó tulajdonképpen nem akart semmi mást, csak valahogy megélni, úgy soródott bele. Egy idő óta sokat tűnődöm, hogy is van ez.

– *Van valami keserűség abban, amit mondott. Ha magam elé idézem ezeket a filmeket, a Vasvirág késő őszi kezdő képsorát és a többi hozzám közelálló képet, az az érzésem, mintha utólag elfelejtené értékelni mindezt.*

– Nem erről van szó. Azért tűnődöm ezen, mert a művészi tevékenység az esztétikai gondolkodásban általában elhivatottságként is szerepel. Ebben az értelemben foglalkoztat, és ebben az értelemben mondom, hogy nem biztos, hogy boldogtalan lettem volna, ha nem filmes vagyok. Amikor már belekóstoltam, rájöttem, hogy szerencsém volt, mert más területen lehet, hogy elkallódtam volna, mert nem bírom az önismétlő tevékenységeket.

– *Akkor tulajdonképpen a kísérletezés szándékából meg örömeiből születtek ezek a filmek?*

– Azt hiszem, erre a kérdésre nagyon bonyolult választ lehetne adni. A kísérletezésnek azt a formáját, ami többszöri próbálkozás során vezet a sikeres végeredményhez, a professzionista filmkészítés nem tűri. Másrészt: ha a születést szinonimaként használjuk, akkor a rendező az apa, az operatőr az anya, de a születésben része van e egyszerű játék össze többi nélkülözhetetlen szereplőjének is. Tehát, hogyan és miből születtek ezek a filmek, amelyeknek én operatőrként részese voltam? Egyik ebből, a másik abból, sokmindenből. Egy biztos, van köztük nem egy, amelyik talán az én vonásaimat is örzi.

Tevesz Mária

Szõts István gemonai életmű-díja

Bruno De Marchi köszöntőjéből

A magyar filmművészet kiváló ismerője, a milánói Katolikus Egyetem filmelmélet professzora, Bruno De Marchi immár három évtizede az egyik fő szervezője – néhány éve pedig az igazgatója – annak a nyári egyetemnek, melynek a mai olasz társadalmat és kultúrát elemző kurzusain évente mintegy száz hallgató vesz részt a világ minden tájáról, így Magyarországról is. 1990 óta a földrengés sújtotta, de romjaiból másfél évtized alatt felépült Gemona a Nemzetközi Szeminárium székhelye. A város Nemzetközi Gamajun Díját első ízben Alida Valli olasz színésznő kapta meg 1990-ben. A Gamajun az orosz népi kultúra mitikus madara, mely szívárványszínű szárnyaival országhatárok fölött suhan. A népek közötti megbékélést és szeretetet szimbolizáló díjjal az idén Szõts Istvánt tüntették ki.

Közösségünk másodszor tüntet ki nagy művészt. Olyan művészt, aki annak szentelte életét, hogy az emberi nemet a mozgókép segítségével a maga teljességében ábrázolja. Szõts Istvánt, aki erdélyi, magyar, európai – és a művészet világpolgára egy személyben.

Tavaly, Alida Valli esetében, a szakmai felkészültséget és a sikert értékeltük. Szõts István olyan föld szülötte, melynek hányatott sorsa hazánkéval rokon, melyet különösen a Risorgimento óta érzünk testvérinek. Ebben az évben tehát Szõts István személyiségét és művészetét szeretnénk felfedezni, díjunkt szerény kárpótlásként neki szeretnénk felajánlani.

Szõts István ötven évvel ezelőtt készült, stílusában és mély, tiszta humanizmusában példamutató két filmje alapozta meg a magyar filmművészetet. Ez a stílus és az ember iránti ilyen fajta elkötelezettség vált – kevés kivételtől eltekintve – az utóbbi fél évszázad legerőteljesebb, legbátrabb és leghaladóbb kelet-európai filmművészetének fő sajátosságává. (...)

Mi az ember? Pascal szerint a végtelenhez képest semmi, a semmihez képest minden. Valami fél-

úton a semmi és a minden között. Pontosan ilyen ember – valami félúton a semmi és minden között – áll Szõts István költői képeinek és művészi hitvallásának középpontjában.

Erre tanítottak meg minket filmjei, ezt közvetítette számunkra kedves, szerény és nemes magatartása az alatt a néhány nap alatt, amit körünkben töltött, azon a földön, ahol édesapja az első világháborúban még egy ellenséges hadsereg tisztjeként harcolt, ahol azonban fia most Friuli népének jószágát és szeretetre méltóságát is tapasztalhatta.

Szõts István azért tudott olyan sokat mondani nekünk az ember-ről, mert ő maga igaz ember. Erre az elnevezésre többnyire nem azok méltók, akiket a sors elhalmozott kegyeivel, hanem azok, akik a rájuk mért csapásokat is emelt fővel képesek elviselni.

Az ötven éve élt erdélyi emberekről szólván Szõts a mindenhol és minden korban érvényes emberi szenvedést mutatja meg. Valamennyi művében az alapvető létkérdések foglalkoztatják: az élet, a szeretet és a halál.

Gergely, a favágó és felesége,

Anna történetében az erdei emberek segítőkészsége menti meg gyermeküket; a nagy magyar Alföldön élő Ferenc és Etel a pusztító háború okozta szenvedések ellenére is képes arra, hogy ekévé varázsolja a fegyvereket; de Hollókő táncában és Hallstadt koponyáiban, ahogy Szõts egész filmművészetében, ugyanaz a láng ragyog be életet, halált és szeretetet.

Ahhoz, hogy a szenvedélyes életszeretet teljes és igaz legyen, a jelen egyetlen pillanatában sem szabad elfeledkeznünk a múlt intelmeiről és a jövő miatt érzett szorongásról. A jövő miatt, melyben mindannyiunkra vár egy pillanat, a teljes meglepetés, a nagy Talány pillanata, amikor talán ráébredünk kicsinységünkre, talán visszanyerjük emberi méltóságunkat. (...)

Élet, halál, szeretet – a három végzetes seb, melyből valamenynyien vérünk, melyet orvos nem tud gyógyítani. Mindössze annyit tehetünk, hogy méltósággal és alázattal viseljük. Szõts azonban azt mondja, hogy egyetlen gyógyszer azért létezik: a természet. A film világtörténetében ritkán jelenítik meg ilyen erővel és tisztelettel. Ez

a természet egyidejűleg oltalmazó és fenyegető, hol a havas hegycsúcsok magasságából üzen nekünk, hol az erdők titkairól suttog, hol a tiszta vízű patakokban dalol, hol az Alföld végtelen síkságain éneklizoltárait.

Szöts filmjeiben a természet katedrális, benne élnek és hálnak az Erdélyben megismert és megszeretett erős és egyszerű emberek.

A természet rettenthetetlen és bölcs. Olyan, amilyenek ezek a favágók és parasztok ismerik – ha szavakba foglalni nem képesek is. Szöts hőseinek ezért van szükségük nyers, egyszerű, nyílt hitükre.

Szöts hőseinek hite ahhoz a fényhez hasonló, amelyet a sötét vasúti fülkében a kalauz irányít Gergely és halott felesége arcára. Fény, mely épp csak annyira világít, hogy felismerhetővé váljék Anna arcán a halál, a többi utasén pedig a fájdalomtól sújtottak iránti együttérzés.

Pista Bácsi! Ötven évvel ezelőtt a háború és a politikai körülmények megakadályozták, hogy átvehesse a Velencei Biennálé leg-

nagyobb filmművészeti díját. Ma este, 1991. július 27-én egy másik díjat vehet át, melynek formája és jelentése talán emlékeztetni fogja a velencei nagydíjra. Ebben a díjban kicsit talán az a távoli elismerés is benne van. A *Gamajun International Award*-ban kifejezésre jut a mi nemzetközi „köztársaságunk” őszinte köszönete, filmjei valamennyi nézőjének – a múlt, a jelen és a jövő közönségének – meghatót elismerése is.

Szeretnénk, ha ez a díj enyhítené a hazájában töltött évek keserűségét, a három évtizedes száműzetés fájdalmát, a meg nem valósult tervek, megghiúsult álmok és törekvések miatt érzett csalódást.

Tudjuk, hogy ma este nem kínálunk igazán hatásos gyógyszert Önnek. Tudjuk, hogy nem lesz képes begyógyítani a ki nem mondott szavak, a szíve mélyére temetett tervek ejtette sebeket, jóvátenni a történelem könyörtelensége és az emberek ostobasága miatt elszenvedett sérelmeket.

Csak egy olyan emberrel szemben állva értjük meg igazán Oscar

Wilde alábbi szavait, mint Szöts István: „Az ember egyetlen, igazi nagy bűne az ostobaság. A bürokraták, a cenzorok, az irigyek, a fankók és a hazugok aljas ostobasága.” (. . .)

Sajnálatos tény, hogy Szöts István el nem készült alkotásaival a filmművészet immár végérvényesen szegényebb maradt.

Am az is igaz, hogy az emberiség valamivel mégis gazdagabb lett, mert Szöts István személyében a szabadságszeretet, a méltóság és a saját eszméinkhez való hűség kiemelkedő példáját ismerhet meg. Albert Camus mondta kora, de minden kor emberéhez szólván, hogy a szabadság nem más, mint lehetőség arra, hogy jobbak legyünk, a szolgaság ezzel szemben bizonyosság arról, hogy rosszszak vagyunk. És ez mindenkélett a művészekre érvényes. Szöts István életével halkan éppen arra figyelmeztet bennünket, hogy tiszteljük a szabadságot és az emberi méltóságot. (. . .)

Hegy Ágota fordítása

Presztizsharc és útkeresés

San Sebastian '91

Már a vonaton, útban San Sebastian felé érezhető volt, egész Spanyolország fesztivállázban ég. A napilapok a spanyol filmek esélyeit latolgatták, az utasok a sztárvendégekkel készített interjúkat mutogatták egymásnak, a vagonok végén lévő kivetítővászonon a filmmustra előkészületeinek képsorai perogtek.

A lázas eufória okai a San Sebastiani Filmfesztivál sorsában keresendők. Az A-kategóriás, vagyis a versenyszekcióban kizárólag másutt még be nem mutatott alkotásokat szerepeltető fesztivál a 70-es évek végén, hosszas válságperiódus után B-kategóriássá, azaz má-

sodközlővé minősült vissza, majd pár éve ismét sikerült felküzdenie magát az első vonalba. Presztizsharc dúl a legjelentősebb európai filmes seregszémle között; a tét az, hogy melyiknek sikerül az előző év legjobb produkcióit megszereznie. San Sebastian ebbe a versengésbe hatalmas apparátussal csatlakozott: a nemzetközi válogatóbizottság 23 tagja több mint 50 országot járt be, ahol 300-nál is több filmből válogatta ki a 17 versenyfilmet. A bizonyítási kényszer bizonyos fokig rá is nyomja bélyegét a rendezvényre. A baszk tengerparti üdülőhely szemetgyönyörködtető látványai, az esti, né-

pitáncos bevonulási ceremóniák, a csillogó sztárparádé szinte elvonták a figyelmet a meglehetősen közepes színvonalú versenyprogramról.

Spanyolországot a versenyprogramban három film képviselte: a Henry James novellájából készült *Aspern papírok* (Jordi Cadena), a Franco-uralta Spanyolország utolsó napjait felelevenítő *A leghosszabb éjszaka* (José Luis Garcia Sanchez) és a fiatal baszk filmrendező, Juanma Bajo Ulloa *Lepkeszárnyak* című alkotása. A fesztiválújságnak már az első száma sejtetni engedte, hogy a honi kritika és közönség a baszk film győzelmében bízik, ami

jelentősen hozzájárulna a csekély állami támogatással rendelkező baszk filmművészet presztizsének növeléséhez.

A *Lepkeszárnyak* fojtott atmoszférájú pszichológiai kamaradráma, középpontjában egy befelé forduló, sérülékeny lelkű gyermeklány és anyja kapcsolata áll. Amikor az anya másodszor is terhes lesz, lánya féltékenységetől tartva büntudattal küszködik. Az öccs megszületésével az események szörnnyű rémálomba torkoltnak.

Ulloa támogatói reményeikben nem csalótkoztak, bennünk viszont a fődíj odaítélésének hallatán óhatatlanul is felőlött az a gondolat, hogy a hazai pálya nem csak a futballban jelent előnyt. . .

Alekszandr Kabakov antiutópisztikus novellájának részleteivel a magyar olvasók is megismerkedhettek a *Filmoilág* 1989/10. számának hasábjain. A *Nincs visszatérés* című novella három éve jelent meg, és azonnal bestsellerré vált a Szovjetunióban. Szergej Sznyezskin ráérezett, hogy a fenyegető apo-

kalipszis rémét erőteljes képsorokkal megjelenítő történet filmszagra kívánczok.

A szovjet versenyfilm főhőse tv-riporter, aki a homoszexuálisok éhségstrájkjától kezdve a politikai öngyilkosságig minden témára vevő. Egy nap váratlanul izgalmas dokumentum jut a kezébe: megtudja, hogy bizonyos magas katonai körök államcsínyt készítenek elő. Ismerőseit megpróbálja figyelmeztetni a fenyegető veszélyre, ám hamarosan szembetalálja magát a KGB-vel, amelynek egyetemista korában ő maga is információkkal szolgált. Elszabadul a pokol. . .

Sznyezskin három nappal az augusztusi államcsíny előtt fejezte be filmjét, s gyanítom, a legjobb rendezésért járó különdíját is az események e prófétikus megjövendölésének köszönheti. Az erőteljes filmszerű novellából steril, filmszerűtlen filmet produkált: a fizikailag és erkölcsileg tökéletesen lepusztult, katonai terrortól szétzilált és a nemzeti villongások következtében vérben tocsogó Oroszor-

szág vízióját nem láttatja, csupán elmesélteti szereplőivel.

A Szovjetunióban folyó sorsdöntő változások San Sebastianban az érdeklődés középpontjába állították a szovjet filmművészetet. A moszkvai Kurier Stúdió aligha jöhetett volna létre a peresztrojka nélkül. Öt évvel ezelőtt alakult Karen Sahnazarov filmrendező vezetésével a Moszfilm független szárnyaként. Céljait, szervezeti felépítésüket tekintve leginkább a Balázs Béla Stúdióhoz hasonlíthatnánk őket. Tehetséges fiataloknak kívánnak tág teret biztosítani új szellemű, kísérletező jellegű filmek létrehozásához. Habár állami támogatásban részesülnek, függetlenek az állami gyártási szisztémától. Eddig tizenegy filmet készítettek, ebből hatot mutattak be San Sebastianban, többek között Valerij Siskov *Orosz rulettjét*, Oleg Kavun *Késő tavaszi leckéjét* és a magyar filmszaklapokban is ismertetett *A cár merénylője* című alkotást (Karen Sahnazarov).

Az idei fesztivál talán legjelentősebb újítása a dokumentumfilm

Bruce McDonald: Highway 61, Don McKellar és Valerie Buhagiar



versenyszekció megjelenése. Marcelline Loridan, Joris Ivens hajdani élet- és munkatársa, a zsűri elnöke sajnálattal konstataálta, hogy a dokumentumfilm továbbra is a filmművészet mostohagyermek. Annak ellenére, hogy a dokumentumfilm mindig is termékenyítőleg hatott a játékfilmekre, s ez utóbbi legjelentősebb képviselőinek nagy része is a dokumentum műfajban próbálta ki először tehetségét.

A fesztiválnak talán az az egyik legrokonszenvesebb vonása, hogy nem hódol be divatirányzatoknak, s (egyelőre?) ellenáll az amerikai film mindent elsöprő európai térhódításának. (Gondoljunk csak az amerikai Joel Cohen *Barton Fink* című filmjére, amely elnyerte az idei Cannes-i Fesztivál három fődíját, s ezzel egyes francia kritikusok méltatlankodását váltotta ki.)

San Sebastianban (vagy ahogy a baszkok hívják, Donostiában) a tizenhét versenyfilm közül csupán egy képviselte az Amerikai Egyesült Államokat, s ennek is egy indiai származású hölgy a rendezője. Radha Bharadwaj *Closed Land* című filmjének inspirációs forrásaként Franz Kafka műveit, illetve Lewis Carroll *Alice Csodaországban* című regényét jelölte meg. Egy közelebbről meg nem nevezett országban és időben egy kihallgatótiszt vallatja a *Closed Land* című mesekönyv szerzőjét, egy fiatalasszonyt. Azt akarja rábizonyítani, hogy a gyerekeknek szóló történet mélyén a kormány ellen izgató mondanivaló rejlik. A 90 perc során a politikai kínzás és manipulálás legszélesebb skálája sorakozik fel, mintha egy tankönyv példatárát forgatnánk. A rendező nyilatkozata szerint a film ötletét férje, az Amnesty International egyik



Juanma Bajo Ulloa: *Lepkeszárnyak* (Fernando Valverde)

aktivistája sugalmazta. „Mindig olyasmit akartam csinálni – nyilatkozta –, ami egy lépéssel hozzájárul az emberi szabadságjogokhoz.” A film örök példázat kíván lenni hatalom és elnyomottak viszonyáról. Kétszemélyes, statikus kamaradarab, amely (meglepő módon) nagy tetszést váltott ki a spanyol kritikusokból és a közönségből.

A sátános road-movie, a morbid tündérmese és mindezek furcsa stílusparódiája Bruce McDonald kanadai filmrendező *Highway 61* című filmje. Egy fiatal pár, autójuk csomagtartóján koporsóval, végigszáguld Amerikán, nyomukban egy eszelős punkkal, aki nem más, mint maga a sátán. A lány a halott szájába rejtett kábítószer próbálja rendeltetési helyére csempészni, a sátán pedig az elhúnyt lelkét akarja minden eszközzel megszerezni.

Szikrázó szellemesség, kacagató ötletek zuhataga, és (sajnos) egy árnyalattal kevésbé ironikus happy

end – a fiatal alkotógárda ennél többre nem is törekedett. McDonald szinte sértődötten vetette el a művészfilm címkéjét: „Olyan filmet csinállok, amilyenekre én magam is kiadnék pénzt, hogy láthassam őket.”

A fesztiválprogram változatos műfaji és tematikai palettáján Tetsumaro Murano japán rendező *Kamigata Kugai Zoshi* című filmje szolgáltatta az egzotikumot. A vérfertőző viszonyoktól, elfojtott perverzítástól súlyos (és nehezen emészthető) alkotás a 19. század utcai énekeseinek nyomorúságos mindennapjaiba enged betekintést.

Hazánkat mind a játék-, mind a dokumentumfilm-szekcióban a magáról egyre többet hallató FMS (a Magyar Televízió Fial Művészek Stúdiója) képviselte Molnár György *Vörös vurstli*, illetve Wahorn András *Kelet-európai élő állatok* című, igényes alkotásaival.

Barabás Klára

A De Mille-örökség

Pordenonei Némafilm Napok

„1982. szeptember 9-én Pordenoneban találkozott nyolc olasz film-történész, hogy részt vegyen a helyi filmklub által szervezett Max Linder retrospektív sorozaton. Az újságcikkek tanúsága szerint a programban azonosítatlan filmek is helyet kaptak, melyeket a jelen lévő szakértők nyomban azonosítottak, s megemlítették, hogy a helyi közönség meglepően nagy érdeklődést tanúsított az olyan filmek iránt, melyeket eladdig Olaszországban sehol sem vetítettek – még a filmiskolákban sem.

Tulajdonképpen ez volt az első pordenonei fesztivál, noha még nem hívták Pordenonei Némafilm Napok-nak, és egyikünk sem gondolta, hogy ezzel a rendezvénnyel egy fesztivált indítunk újtárára.

Ezek a bevezető sorok olvashatók a Pordenonei Némafilm Napok programfüzetének elején – Livio Jacob, a fesztivál elnöke (és legfőbb szervezője) tollából.

Ha a legendás kezdetet is beleszámítjuk – márpedig Pordenoneban beleszámítják –, akkor 1991. októberében tizedik alkalommal rendezték meg ebben az elegáns és barátságos észak-olasz kisvárosban a filmtörténészek, archivátorok és/vagy némafilm-megszállottak „néma-mozi napjait”, a kezdetektől eltérően több száz meghívott vendéggel Európából és az óceánon túlról.

A program gerincét Cecil B. De Mille (1881–1959) és bátyja, William C. De Mille (1878–1955) filmjei képezték.

Az európai filmtörténészek meglehetősen mostohán bántak a De Mille-filmekkel. Gregor és Patalas mindössze öt mondatot szentelt a De Mille-életműnek. „De Mille... annak az elegáns cinizmusnak a fő képviselője, amelyet a »jazz-korszak« ifjúsága vett fel. A rendezés szerinte a dekoratív kellékek tetsetős elrendezésének művésze.” George Sadoul véleményét is érdemes idézni: „Ez az üzleti szel-

lemű, közönséges ízlésű, csillogó megoldásokat kedvelő fiatalember minden műfajjal kísérletezett, feltéve, hogy megfelelő hasznot hajtanak.”

Az efféle sommás értéktételek felkeltik az ember figyelmét.

A pordenonei fesztivál közönségének megadott Cecil B. De Mille és William C. De Mille újrafelfedezésének öröme.

A hihetetlenül gazdag válogatás 34 egész estés némafilmet mutatott be a De Mille-örökségből.

A nyitó előadáson (melynek díszvendége Cecília De Mille Presley, Cecil B. De Mille unokája volt) az 1915-ben, a dokumentumok szerint 15(!) nap alatt leforgatott *Carmen* került színre, illetve filmvászonra, az operaelekesnőként is ismert Geraldine Farrar és Wallace Reid főszereplésével. A forgatókönyvet a Mérimée-történet alapján William C. De Mille írta.

A vetítés megkezdése előtt egy réges-régi lemezfelvételtől lejátszották Geraldine Farrar előadásában a Bizet-opera leghíresebb dalát, a Habanerát. A filmet a ljubljainai Camerata Labacensis zenekara kísérte, a Bizet-operához külön erre az alkalomra készített összeállításal, három énekes és Gillian B. Anderson karmester közreműködésével.

1915-ben William Fox, kihasznaálva a De Mille-féle *Carmen* publicitását, ugyanarra a napra időzítette az ő stúdiójában készült, Raoul Walsh által rendezett *Carmen* bemutatóját, nem kisebb sztárral a címszerepben, mint Thea Bara, ám ez mit sem ártott a De Mille-verzióknak. Érdekes lenne összehasonlítani a két filmet, sajnos a Fox-féle *Carmen* mindeztidáig nem került elő egyetlen archívumból sem.

A főszerepet játszó Geraldine Farrar szépsége ma már persze nem gyakorolt olyan lenyűgöző hatást a nézőkre, mint egykoron; egy-egy hevesebb „némafilmese”



Cecil B. De Mille

gesztusát hangos nevetés fogadta a mégoly szakmabeli közönség körében is, de ahogy kibomlik a történet és ahogyan balladai tömörséggel halad a jólismert, tragikus vég felé, úgy csendesedtek el ezek a mosolyok. A Don Josét alakító Wallace Reid, akit a filmben szinte hipnotizál a *Carmen*-ből áradó érzékiség, mai szemmel is éppoly vonzó – mint nyolcvan évvel ezélt lehetett.

A fesztivál másik szenzációja a filmtörténetileg is kiemelkedőnek tartott, szintén 1915-ben készült *The Cheat* (A csalás) tökéletesen restaurált, színezett kópiájának bemutatója volt, melyet – sok más helyreállított kópiával együtt – a rochesteri George Eastmann House jóvoltából láthatott a pordenonei közönség. Adrian Johnston új zenét szerzett De Mille mesterművéhez, s a különös hatást keltő zongorahagedű-oboa összeállításal sikerült „elvarázsolni” az amúgy is remek filmet. *A csalás*, melyet a kritikák a különösen szépen kidolgozott operatőri munkáért, a világtáti effektusokért és a szenzációs történetért dicsértek, Sessue Hayakawa, a film férfi főszereplője, a burmai elefáncsontkirályt alakító japán színész számára valódi áttö-

rést jelentett. Hayakawa 1923-ig, Európába távozásáig, vezető sztár volt az amerikai filmekben.

A filmet sok támadás is érte: fajgyűlölettel vádolták, hiszen a gonosz csábító egyértelműen idegen, a történetet pedig sokan valószínűtlen melodrámának tartották. Ennek ellenére *A család* nagy siker volt. 1918-ban néhány kisebb változást eszközöltek a filmben. Az eredeti verzióban ugyanis Arakau (a csábító) japán nemzetiségű, de miután a világháborúban Japán a szövetséges haderők között volt, megváltoztatták a nemzetiségét – így lett burmai elefántcsontkirály.

A pordenonei fesztiválon bemutatott De Mille filmek többsége persze melldráma. A fesztivál rendezői – érzésem szerint – megpróbálták a De Mille-életmű kevésbé ismert részét feltárni a meghívott vendégek előtt. Egy többé-kevésbé ismeretlen De Mille-t igyekeztek bemutatni, akit ugyanúgy jellemeznek a 4-5 szereplős kamara-melldrámák, mint a később készült gigantikus film-eposzok, filmes bibliai képeskönyvek. Talán nem véletlen, hogy a „hírhedt” De Mille-filmek közül, egyedül az 1927-ben készült *King of Kings* (Királyok királya) című 157 perces szuperprodukción tűzte műsorára a fesztivál. (Igazi különlegesség volt az a másfél perces filmtöredék, melyet a *Királyok királya* előtt vetítettek le: David W. Griffith meglátogatja Cecil B. De Mille-t a film forgatásán, s a zsarnoknak titulált rendező, arcán kisfiús meghatódottsággal mutat egy-egy filmszalag-darabkát Griffithnek, a forgatókönyv fehér lapjait tartva Griffith elé, hogy az jobban láthassa a már elkészült kockákat.)

1915 és 1925 között De Mille tökéletesre csiszolta a melldrámát, ezt a jellegzetesen némafilmes műfajt, ami nem lebecsülendő teljesítmény, hiszen jól megírt, dramaturgiailag kidolgozott, a néző érzelmeire ható forgatókönyv kellett hozzá, lehetőleg a legkeresettebb színész-sztárokkal. A műfajnak emellett megvan az az elvitathatatlan erénye, hogy a néző minden különösebb szorongás nélkül megnézhet bármely e műfajba tartozó alkotást, bizonyos lehet ab-

A fesztivál plakátja

ban – legyenek bár a szereplők még a film közepén is reménytelen helyzetben –, hogy a végén minden jóra fordul.

A fesztivál másik nagy felfedezése számomra William C. De Mille filmjei voltak. Cecil B. De Mille bátyja – aki a magyar filmlexikonban csak az öccse szócikkének részeként szerepel – a látott filmek alapján sokkal érzékenyebb, sokoldalúbb filmrendezőnek bizonyult.

Meghökkenően eltér a már megszokott melldrámáktól az 1921-ben készült *Miss Lulu Bett* című filmje. Ehhez a hatáshoz jelen-

tős módon hozzájárult az is, hogy a filmet Andrea Piazza hárfakiséréttel vetítették. Ez a (némafilmzenehez különösen) szokatlan hangszer az első filmkockáktól kezdve eloldotta a történetet a konkrét valóságtól, s egyfajta lebegést, költőséget kölcsönzött a filmnek. Ez annál is különösebb, mert a film története önmagában nem sokban különbözik a jól ismert melldráma-verzióktól: Lulu Bett, anyjával együtt, nővére férjének házában lakik, s mindnyájan a férj zsarnoki természetéért szenvednek – a nővér két leánya ugyanúgy, mint a lassan vénlánnyá öregedő Lulu,



William C. De Mille: Miss Lulu Bett

akit a család szakácsnőként és cselédként tart a házban.

Egy napon – húsz év külföldi távollét után – megérkezik a férj bátyja, s azonnal szemet szúr neki Lulu megalázó és kiszolgáltatott helyzete. Egy vendéglői vacsora során, melyet négyesben költenek el Lulu nővérével és férjével – jellegzetes forgatókönyvi lelemény –, tréfából feleségül veszi Lulut egy szivar-papírgyűrű „segítségével”, majd amikor kiderül, hogy az öcsce békebíró, s mint ilyen, rendelkezik a jogosultsággal, hogy házasságokat köthet, Lulu és az új-

donsült „férj” vállalják a házasságot.

Az idill azonban nem tart tovább egy hétnél. Kiderül, hogy Lulu férjének már van felesége – igaz, tizenöt éve kötöttek házasságot; azt sem tudni, él-e még az aszszony.

Lulu megaláztatott és kifosztva visszatér a családi mosogató mellé, amely távollétében dugig telt mosatlan edénnyel. A városka lakói suttogni kezdenek Luluról, megbélyegzik, majd kivetik maguk közül. A helybéli tanító feleszeret a lányba, de helyzetüket

képtelen rendezni, mivel Lulu nem is tudja, érvényes-e a házassága. Néhány csavaros forgatókönyvírói bonyodalom után aztán tisztázódik Lulu helyzete: nincs akadálya, hogy a szerelmesek – a házasság szent kötelékében – egymáséi legyenek.

Lois Wilson Miss Lulu szerepében kiváló alakítást nyújt. Meg kell említenünk Ethel Wales nevét is, aki néhány gesztussal képes megformálni a torkos, sértődött anyós hús-vér figuráját. Ő a főszereplője William C. De Mille másik filmjének, az 1924-ben készült *Bedroom Window* (Hálószoba ablak) címűnek is, amely már hamisítatlan detektívtörténet; hősnője erősen emlékeztet Agatha Christie detektív-hősnőire, akik egyben detektívtörténet írók is.

A fesztiválon minden filmet zenei kísérettel tűztek műsorra, még a néhány perces töredékeket is. Általában zongora kísérte a filmeket (több éve vendégművészei a fesztiválnak Carlo Moser és Neil Brand). Néhány filmet orgonaszó mellett vetítettek, ez a hangszer azonban – többünk véleménye szerint – ma mintha nem lenne adekvát a némafilmhez.

A fesztivál első számú melléprogramját Lloyd Hamiltonnak (1891–1935), a szinte már elfeledett amerikai némafilm-komikusnak szentelték – századik születésnapja alkalmából. Szerepeltek még a „Giornate” programjában a holland filmmúzeum kincsei, restaurált és azonosítatlan filmek, helyet kapott az „Ismeretlen Itália” elnevezésű összeállításban az olasz némafilm is (a programhoz a Magyar Filmintézet is küldött egy *Amleto* Palermi filmet), egy külön program keretében belga-francia avantgárd filmeket is láthattunk.

A sok amerikai melodráma között egy-egy francia szürrealista filmtöredéket látni körülbelül olyan érzés volt, mintha a *Hamupipőke* közben a következő lapon André Breton *Szürrealista kiáltványát* olvasná az ember.

De ez nem minősítheti sem a Grimm-testvérek meséjét, sem Breton kiáltványát.

Mindkettőre nagy szükségünk van.

Gombos Judit

Az egyenleg pozitív

A holland filmről egy szemle kapcsán

Idén tizenegyedik alkalommal rendeztek játékfilmszemlét Utrechtben, amelyen a holland filmgyártás 1991 évi termését mutatták be.¹ Az idei program holland részről nem szolgált semmi rendkívülivel. Kellő hozzáértéssel, ízléssel és technikai felkészültséggel forgatott filmeket láthatott a közönség: Johan van der Keuken *Névérték*, Sander Francken *Felfelé áramlás*, Pieter Verhoeff *A vasárnapi gyerek*, Jan Bosdriesz *A vidék*, Frans Weisz *Régi barátok*, Pim de la Para *Két barát a gyönyörű labirintusában*, Klaas Rustikus *Eliás*, Marleen Gorris *Az utolsó sziget*, Harry Kümel *Elie Venen*, Ronald Beer *Kék egék* és Orlow Seunke *Oh fiú!* című alkotását.

A médium iránt érdeklődő számára egy-egy nemzeti filmszemle nemcsak arra szolgál, hogy megismerje az előző évi filmtermést (amelyről mindenütt és mindenkor csak esetleges képet alkothat az ország filmgyártására, filmművészetére vonatkozóan, hisz annak színvonala éves periodicitásban alig változik, s a változás igazi, reális értéke is csak évek távlatából ítéltető meg érdemlegesen), hanem arra is, hogy betekintést nyerjen az adott ország filmtörténetébe, filmkultúrájába, kulturális életébe és hagyományaiba, amelyeknek a film szerves része, közvetítője.

Hollandia területét tekintve csak közel fele része Magyarországnak, lakosainak száma a miénk másfélszerese. Az, ami a két ország esetében közös, hogy nyelvünk nem ún. világnyelv, még csak nem is regionális jelentőségű: inkább elválaszt másoktól, mint összeköt velük. Ebből adódik a kultúra viszonylagos elszigeteltsége, még ha mindkét ország dicsekedhet is több, világszerte ismert tudóssal, művésszel. A filmművészet – noha vizuális jellege révén nagyobb átütő erővel rendelkezik, mint a nyelv – maga is rabja a helyzetnek, adott-ságnak. Jószerivel mindkét ország-

ban csak a hazai közönségre számíthatnak piacként, s egyik sem tekinthet el az állam hathatós támogatásától léte, fennmaradása biztosításában, meglévő értékei védelmében. Ezért tanulságos számunkra a holland példa most, amikor egy új filmgyártási, forgalmazási, finanszírozási rendszer van kialakulóban; amikor az állam újraszervezi a film kulturális-pénzügyi támogatásának' eszközrendszerét; tervezi ennek működtetésére szolgáló nézetrendszerként film (kulturális) politikáját.

A holland szellemi élet egyes képviselői történetileg már korán a kultúra szerves alkotórészeinek tekintették a filmet. Menno ter Braak (1902–1940), a hollandok Balázs Bélája a húszas években írott cikkeiben a vizuális és ideológiai értelemben vett „tisztá” filmművészetért szállt síkra. Joris Ivens-szel és másokkal megalapította az évtized végén a *Filmlicht*, a filmklubok hálózatát. 1929-ben megjelent *Cinema Militans* című cikkyűjteményében az „abszolút film”, a „dinamikus filmkompozíció” szószólójának és sáradhatatlan védelmezőjének képében mutatkozott meg. A harmincas évek elején csalatkozva látta, mint adja fel, devalválja a születő hangosfilm a némafilm vizuális értékrendjét, mint „üzletiesül” a film, s támogatás hiányában mind ritkábbá válik a művészet.

A filmművészet állami támogatásának szükségessége a második világháború után vált nyilvánvalóvá Hollandiában. Az 1947-ben bevezetett támogatási rendszer azonban csak rövidfilmek finanszírozását irányozta elő. Az 1956-ban létrehozott *Gyártási Alap* viszont már a játékfilmeket is felvette a támogatandók listájára. A holland állam filmpolitikájának vezérelve pedig napjainkban az, hogy a filmgyártás kulturális jelentőségű, értéke a nemzeti azonosságtudat kifejezésében és erősítésében rej-

lik, és megkülönböztetés nélkül – legyen szó rövid- vagy játékfilmről – támogatandó. Erre hajlandó áldozni is. Sokat ugyan nem, hisz a filmszektor állami támogatása a kultúra finanszírozására biztosított költségvetési keret mindössze 1,15% (23,2 millió gulden)², a színház- zene- és táncművészetre fordított összeg 1/10-e. Ennek egyharmada szolgált 1991-ben kifejezetten filmgyártásra.

Az állami támogatás a filmgyártásban kétirányú. Egyrészt forgatókönyvíráshoz, másrészt filmkészítéshez nyújt segítséget. Az előbbi esetben a támogatás maximális összege 25 000, az utóbbi esetben 900 000 gulden is lehet. Kiemelkedő művészi érték esetén további 200 000 gulden is megpályázható. A támogatás megítélésének kritériuma a készülő vagy elkészülő film nemzeti jellege. Célja a nemzeti filmgyártás folyamatosságának biztosítása. További tényezőket (például a forgatókönyv színvonala, a kivitelezés minősége, gazdasági szempontok) is számításba vesznek azok, akik a döntéseket hozzák. Ezek az emberek nem kormányzati vagy miniszteriális hivatalnokok, hanem egy, a kulturális miniszter által három évre kinevezett bizottság tagjai. 1980–1988 között a filmkészítéshez támogatásért folyamodók 68%-a (a forgatókönyvek esetében kevesebb mint 50%-a) kedvező elbírálásban részesült.

A támogatás nominális értéke 1980–1990 között csekély mértékben nőtt ugyan a filmgyártásban, de a játékfilmek esetében az állam szerepvállalása csökkent. Fokozatosan és mindjobban előtérbe került a magánvállalkozó, mint filmgyártó. Az állami támogatásban részesülő filmek ugyanis vonzóak a magánbefektetőknek, mivel ők előbb részesülnek a bevételből (míg befektetett tőkéjük vissza nem térül), mint az állam. A bevételből részesülők sorának élén a

mozitulajdonos áll. Ennek 40-60%-a öt illeti. A fennmaradó összeget osztják szét a forgalmazó, a gyártó(k) és az állami finanszírozó között. Mivel az állam utolsó a sorban, az esetek 82%-ában nem jutott „a pénzhez”. Az állami támogatás teljes megtérülése tíz év alatt csupán az esetek 6%-ában fordult elő. Ez annyit jelent, hogy az állam minden olyan nézőnek, aki holland filmhez vált jegyet, 3-4 gulden tért meg.

Mivel a filmgyártás Hollandiában is mind több pénzt igényel (és az állami, illetve a magántőke mind kevesebb), a filmipar az utóbbi években egyre erőteljesebben orientálódik a koprodukciós gyártási forma felé. Ilyen koprodukciós erőfeszítés eredményeként született az idén Velencében és Utrechtben is nagy sikert aratott Greenaway-mű, a *Prospero könyvei*. Ezért a holland filmszakma is szorgalmazta és szorgalmazza az együttműködést a televízióval (no meg azért is, mert a televízió ritkán fizetett 75 000 guldennél többet egy holland játékfilm sugárzási jogáért).

A holland televízióval kötött 1982-es koprodukciós keretmegállapodásnak azonban alig volt anyagilag érzékelhető kedvező hatása addig, amíg 1985-ben harmadik, tőkeerős partnerként be nem kapcsolódott az együttműködésbe a holland televíziós műsorok sugárzási jogával rendelkező belga kábel-televíziós hálózat, amelyik évi 2,75 millió guldenrel vállalt részt a filmgyártásban. Ma már a televízió részvállalása egy film finanszírozásának előzetes feltételévé vált. Ugyanakkor a televízió támogatásának mértéke meg kell hogy haladja a film sugárzási jogáért fizetett összeg nagyságát. A koprodukciós forma sikerét igazolja, hogy 1988 óta az állam is részt vett a koprodukált filmek gyártásában (a film alaptőkéje 20%-ának erejéig), hogyha a film

el nem hanyagolható holland szellemi-művészi munkát tükröz. A koprodukciós lehetőségeket tovább bővítette az *Eurimages* létrehozatala, amelyet az Európai Közöség tagállamai és további hét ország alapított „az európai kulturális azonosság kifejezésére”³, valamint a Franciaországgal és Kanadával a közelmúltban állami szinten kötött koprodukciós együttműködési szerződés. (Ilyet Hollandia korábban csak Belgiummal létesített.)

A holland filmforgalmazók szövetsége 27 vállalatot fog össze. A forgalmazásban az amerikai filmeket terjesztők játsszák a meghatározó szerepet. Az elmúlt húsz évben az amerikai filmek száma megkétszereződött Hollandiában, s ezek a filmek az éves bevétel 80%-át kasszírozzák be.

Az évente 10-13 játékfilmgyártó Hollandia e versenyben meglepően jól tartja magát: a hazai filmek nézőszáma az utóbbi öt esztendőben állandósult, s míg a holland játékfilmek száma és a mozijegyek ára nem változott, az országban bemutatott külföldi filmeké az öt esztendővel ezelőtti számhoz képest százal csökkent: az 1986-os 285 filmről 1991-re 187-re esett vissza. Ezalatt az éves átlag nézőszám – 15 millió néző – nem változott. Figyelemre méltó, hogy az amerikai film térnyerése 1989-ig az európai filmgyártó országok és nem a hazai film térvesztésével párosult. Egy holland játékfilm 1989-ig három-ötször annyi nézőt vonzott, mint egy átlagos külföldi film. Ez az arány két év óta, ha lassan és csekély mértékben is, de romlani látszik.

A nézőszámhoz hasonlítható stabilitásra utal az is, hogy az 1986-ban üzemelő 457 moziból 1990-ig mindössze 28-at zártak be.

A látogatottság adatainak és tendenciájának értékelésekor hajdan – mint meghatározó tényezőt – a

televíziót tekintették. Ma már – ezt a tények bizonyítják – a televízióval egyenértékű, legalább ilyen fontos tényező a videó.

Míg a televíziós készülékek száma Hollandiában az elmúlt öt esztendőben 1 milliával gyarapodott – ez a korábbi állapothoz képest 20%-os növekedésnek felel meg –, a videókészülékeké viszont több mint 50%-kal emelkedett, ami számszerűsítve 2 millió új videótulajdonost jelent. A videótékák forgalma ennek megfelelő arányban nőtt: 1990-ben 33 millió kölcsönzöt szolgált ki. Úgy tűnik, hogy a filmrajongók étvágya kielégíthetetlen, noha az 1990-es filmkínálat (360 film) a holland televízióban 100 játékfilmmel haladta meg az 1986-ban bemutatott filmek számát. Ugyanitt a sugárzott holland játékfilmek száma öt év alatt megkétszereződött, évi 20-ra emelkedett.

Az utrechti filmszemle, amely ugyan filmkínálatával nem kényeztette el az odalátogatókat, számos, elgondolkodásra készítő ismerettel szolgált számunkra. Talán mások számára is.

Szilágyi Gábor

JEGYZETEK

1 A 230 ezer lakosú egyetemi város ad otthont a holland animációs filmszemlének is, míg Amszterdamban és Rotterdamban nemzetközi dokumentum- illetve játékfilm fesztivált rendeznek évente.

2 1 gulden 39 forint.

3 Az *Eurimages Alap* 1990-ben 80 millió francia frank felett rendelkezett. Támogatásának előfeltétele, hogy Európa három különböző országból származó gyártó vállaljon részt az elkészítendő filmben. Filmenként maximum 5 millió frank támogatást nyújt.

Lotte H. Eisner:

Az expresszionizmusra való fogékonyság

A németek egyébként furcsa emberek! – A kelleténél jobban megnehezítik az életüket azzal, hogy mindenütt mély gondolatokat és eszméket keresnek, és mindenhová beerőszakolják őket. Ej, no, legyen már végre bátorságtok átadni magatokat a benyomásoknak, a gyönyörködésnek... csak ne képzeljétek örökké azt, hogy minden hiábavaló, ami nem absztrakt gondolat és eszme... Egészében véve nem az én világom volt, hogy költőként valami absztrakt formába öntésre törekedjek. Benyomásokat fogadtam magamba, mégpedig érzéki, eleven, jóleső, tarka, szásrétű benyomásokat...

(J. P. Eckermann: *Beszélgetések Goethével*, 1827)

Az első világháború utáni nehéz esztendőket Németországban különös korszakot jelentenek. Vannak németek, akiknek mentalitása csak igen nehezen gyógyul ki abból a sokkból, amit az imperialista álmok rombadőlése okozott. A legradikálisabbak megkísérlik, hogy a forradalmi mozgalom segítségével újra megvessék a lábukat, de a forradalmat ellenfelei csírájában elfojtják. Lázás nyugtalanság tör ki, amikor az infláció megrendít minden értékfogalmat; ez a németek veleszületett meghasonlottságát a végletekig fokozza.

A miszticizmus és a mágia azok a sötét, homályos erők, amelyeknek a német lélek szívesen adta át magát. A töprengésre való örök csábítás az expresszionizmus apokaliptikus doktrínájában talált tápot. A nyomor, a bizonytalan holnap miatti állandó aggodás is hozzájárult, hogy a német művészek testestül-lelkestül az expresszionizmus rabjaivá lettek; mert ez a stílus, amely már 1910 óta azon volt, hogy minden addig érvényes művészeti elvet elsöpörjön, kategórikus követeléseivel heveségének köszönhetően az intellektuális lázadásnak legalább a lehetőségét tudta nyújtani.

Ahhoz, hogy az expresszionizmus jelenségét

Az itt közölt fordítás a szerző *Démonikus filmvászona*. *A német film virágkora* (Dämonische Leinwald. Die Blütezeit des deutschen Films) című könyvének első fejezete (Feldt und Co., Wiesbaden – Biebrich 1955, 7–10 o.)

a maga komplexitásában, összekuszáltságában, csillogó többértelműségében elemezhesük, – bármilyen paradox módon is hangozhat –, inkább az irodalmi kiáltványokat kell alapul vennünk, mint a korszak plasztikai vagy grafikai kifejezésformáit. A költők és gondolkodók népe számára ugyanis minden művészi kinyilatkoztatás hamarosan mereven körülhatárolt dogmává válik, a rendszeresen felépített világnézet elsősorban mindig a műformák dialektikus értelmezéséhez igazodik.

Első ránézésre az expresszionizmus a maga távirati stílusával, exklamációival, amelyek a Sturm und Drang hasonló jegyeire emlékeztetnek, explozív rövid mondataival, amelyekben a szintaxis régi szent rendje meg van bolygatva, a németek körülményes kifejezés módjának leegyszerűsödését, a közbeekelt mellékmondatok sűrűjének ritkulását mutatja: ez az áttekinthetőség azonban csak látszat, csapdát takar. A szavak metafizikai jelentése kerül előtérbe, önkényesen egymáshoz láncolt merész szókapcsolatok, minden logika híján való misztikus allegóriák ejtik zavarba az embert. A nyelv, szimbólumokkal és metaforákkal súlyosítva, szándékoltan kódos marad, hogy csak a beavatottak ragadhassák meg mélyebb értelmét.

Kasimir Edschmid szerint „az impresszionizmus atomikus feldarabolása” ellen fordul az expresszionizmus, a természet csillogó árnyalatainak tükrözése ellen; ugyanígy támadja a kispolgári naturalizmus matricáit és azt a rögesz-

méjét, hogy a természetet és a mindennapi életet a lehető leggondosabban fényképezze le. Abszurd dolog úgy visszatükrözni a világot, ahogy van, a maga hamis realitásában! Az expresszionista művész nem lát, hanem néz. „Nem létezik többé a tények, gyárak, házak, betegségek, kurvák, kiállítások, éhség láncolata. Ezentúl csak a víziójuk létezik. A tényeknek csak annyiban van jelentőségük, amennyiben rajtuk keresztül nyúlva ragadja meg a művész keze azt, ami mögötte rejlik.” Az expresszionista művész valóban alkotó és nem reprodukáló szellem, saját eszméje szerint formálja át a világképet, a valóságot ő maga teremti. Pillanatnyi effektusok helyett a tények és tárgyak örök jelentését kutatja.

Az expresszionisták követelése szerint az embernek meg kell szabadulnia a természetadta formáktól, és egy tárgy „legexpresszívebb expresszióját” kell feltárnia. Balázs Béla az expresszionizmusnak ezt a kissé homályos követelményét *A látható ember* című könyvében a következőképpen magyarázza: egy tárgyat úgy lehet stilizálni, ha kiemeljük és különösképpen hangsúlyozzuk „látens fiziognómiáját”. Ilyen mód érvényesíthető annak látható aurája.

Edschmid meghirdeti, hogy az ember a teremtésnek adja át magát, amelyből ő nem egy darab, hanem az úgy létezik benne, ahogyan azt ő visszatükrözi. Léte, élete részeseül az ég és a föld nagy létéből; szíve összefonódik minden történnel, a világ ritmusára dobog. Életét nem kisszerű logika, nem a megszégyenítő morál és kauzalitás következményei rendezik el, hanem csupán érzéseinek roppant fokmérője; a kozmoszhoz kötődik; nem töpreng magáról, hanem átéli magát.

Az érzéseknek ebben a nagy zűrzavarában a pszichológiát, a naturalizmus engedelmes szolgáló lányát ugyanúgy teljesen elvetik, mint a természet „hamis realitását”. A konformista társadalmi rend minden nézetét és törvényét, és ezzel együtt mindazokat a tragédiákat elátkozzák, amelyek a „nevetséges társadalmi becsvágyon” alapulnak.

Ha közelebről megnézzük, felemásságokat, ellentmondásokat fedezünk fel: egyrésztől egy végsőig vitt szubjektívizmust találunk, másrésztől viszont Edschmid azt magyarázza, hogy az ember megszűnt „egy morálhoz, egy családhoz, egy társadalmi osztályhoz kötött individuum” lenni. Így tehát egy totális és abszolút, a világot maga formáló én igenlő egy olyan tétel mellé kerül, amely az individuumot teljesen tagadja és felfüggeszti.

Míg a pszichológiát elvetik, beiktatják az intellektus uralmát: Edschmid a „szellem diktatúráját” hirdeti, amelynek az a feladata, hogy az anyagnak formát adjon. Az expresszionisták a „konstruktív akarat” attitűdjét dicsőítik, az összemberi magatartás revízióját követelik. Ha átlapozzuk a német expresszionista irodalom szövegeit, mindig ugyanazokba a sztereotíp kifejezésekbe ütközünk, mint „belső feszültség”, „feszítő erő”, „az alkotói koncentráció roppant felgyülemzése”, vagy az „intenzitások és energiák metafizikai játéka”. Mindenekelőtt azonban olyan megjelöléseket találunk, mint a „dinamikus” és a más népek számára oly lefordíthatatlan és érthetetlen „Ballung” (torlódás) szót, kedvelt melléknévi igenévként használt változatával: „geballt”.

Még valamit el kell mondanunk az expresszionizmus dogmatikusai által oly gyakran használt „absztrakció” fogalmáról. Az *Absztrakció és beleérés* (Abstraktion und Einfühlung) címmel 1907-ben kiadott doktori téziseiben Wilhelm Worringer művészettörténész, aki majdnem olyan misztikusan és kódösen ír, mint Oswald Spenger, az expresszionizmus több megfogalmazását előlegezi: ez a bizonyítéka annak, hogy a német világnézet valamennyi esztétikai axiómája mennyire közel áll egymáshoz.

Worringer szerint az absztrakció abból a nagy nyugtalanságból és kínból ered, amelyet az ember a külvilág dolgaival szemben érez, miközben azon fáradozik, hogy megfelejtse egymáshoz való viszonyait az megmagyarázhatatlan kölcsönhatásaikat. A primitív embernek a határtalan tér láttán támadó félelme kényszeríti arra a törekvésre, hogy a „külvilág egyes tárgyait más tárgyakkal való kapcsolatából és függéséből eloldja, a történés sodrából kiragadja és abszoluttá tegye.”

Worringer szerint az északi ember fátyalt érez maga és a természet között, ezért törekszik absztrakt művészetre. A diszharmonikus népek kifejezési szükséglete azt a kísérteties pátoszt igényli, amely a szervetlenség megelevenítéséhez tapad. A földközi-tengeri ember a maga tökéletes harmóniájával sosem érezheti az „expresszív absztrakció extázisát”.

Mégis megtaláltuk azt a paradox, hibrid megfogalmazást, amely az absztrakciót és az intenzív expressziót próbálja összekötni: itt van az expresszionista világnézet kaotikus miszticizmusának kulcsa.

Az expresszionisták szerint mindennek vázaltszerűnek kell maradnia, teli vibráló feszült-

séggel, meg nem szűnő forrongásnak kell a tárgyakat és embereket hatalmába kerítenie – ez az örökké sürgető „Werden” (levés), amit a német minduntalan előnyben részesít a statikus, harmonikus „Sein”-nel (lét) szemben.

Ez a paroxizmus, amit az expresszionisták dinamizmusként fognak föl, azidőtájt minden drámában megjelenik, amely kort később „O mensch”-periódusként tartottak számon. Amit egy kortárs kritikus Reinhard Sorge *Bettler* (Koldus) című művéről írt, az expresszionizmus minden alkotására áll: a világ olyan képlékeny

lett, hogy minden pillanatban víziók és fantomok látszanak kiáramlani belőle; szakadatlanul változnak át a külső dolgok belső élményekké, a lelki folyamatok szüntelenül exteriorizálódnak.

A német klasszikus filmekben látjuk néhol viszont ezt az atmoszférát: itt találkozunk az álomformák vizuális áttételezésével, amelyek a megfélemlítettek szeme előtt egymásba olvadó gyorsasággal húznak el; itt bukkannak fel olyan látomások, amelyek árnyékká válnak.

Schultz Katalin fordítása

1991. november 15. és december 15. között, a Goethe Intézet és a Magyar Filmintézet szervezésében az alábbi, részben felújított és restaurált expresszionista filmekből láthatott válogatást az Örökmozgó közönsége:

Robert Wiene: *Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919)

Ernst Lubitsch: *Boleyn Anna* (Anna Boleyn, 1920)

Fritz Lang: *Metropolis* (1926)

Fritz Lang: *Az éjjeli vándor* (Der müde Tod, 1912)

Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu* (1922)

Georg Wilhelm Pabst: *A bánatos utca* (Die freudlose Gasse, 1925)

Georg Wilhelm Pabst: *Az elveszett ember naplója* (Tagebuch einer Verlorenen, 1929)

Arthur von Gerlach: *Grieshuss krónikája* (Zur Chronik von Grieshuus, 1925)

Joe May: *Aszfalt* (Asphalt, 1928–29)

Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Berlin, die Symphonie der Grosstadt, 1927)

Paul Leni: *Panoptikum* (Das Wachsfigurenkabinett, 1924)

Friedrich Zelnik: *Takácsok* (Die Weber, 1927)

Karlheinz Martin: *Reggeltől éjfélig* (Von Morgens bis Mitternacht, 1920)

A Magyar Filmintézet FILMKULTÚRA-KÖNYVEK sorozata
újabb köteteként

Hirsch Tibor

PETER GREENAWAY

filmjeit elemző esszékötete jelenik meg 1992 januárjában.

A FILMKULTÚRA-KÖNYVEK kaphatók

az Örökmozgóban,

az Írók Boltjában,

a Pont Könyvesboltban

és a Magyar Filmintézetben.

CONTENTS

- 3 Miklós Szabó: Oppression: Rigid and Flexible
Some Thoughts on Jancsó of the Seventies
- 9 György Gábor: "Go and Fight for the Law"
The Scriptures' Sunset, Dawn of the Jancsóian Action
- 13 Tibor Hirsch: Dawn's Etymology
Miklós Jancsó: The Dawn
- 19 Gábor Gelencsér: Uncertainty Acquired
System and Chaos at Jancsó
- 26 Júlia Ungár: "Give Us This Day Our Daily Masks"
Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead
- 34 Cristina Mazzantini: Movie Goes to Theatre
- 38 András Bán: "You do yet taste some subtleties o' the isle"
Derek Jarman: The Tempest, Peter Greenaway: Prospero's Books
- 41 Tibor Miltényi: The Ultimate Supper
Derek Jarman: The Garden
- 45 Miklós Györffy: A Memphis Blues
Jim Jarmusch: Mystery Train
- 50 Mária Tevesz: "To Give a Little Bit of Shining..."
An Interview with Ferenc Szécsényi, Director of Photography
- 60 A Life-Work Reward for István Szőts in Gemona – *From the Congratulatory of Bruno de Marchi* (Translated by Ágota Hegyi) · Face-Saving and Pioneering – *San Sebastian* (Klára Barabás) · The De Mille-Heritage – *Silent Movie Days in Pordenone* (Judit Gombos) · A Good Balance – *On Dutch Cinema* (Gábor Szilágyi)
- 69 Lotte H. Eisner: Being Responsive on Expressionism
- 72 Contents

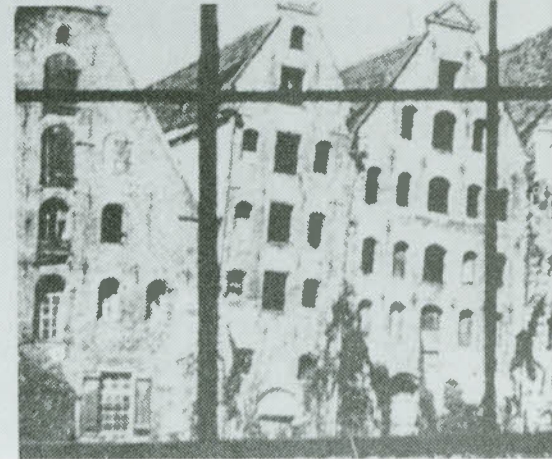
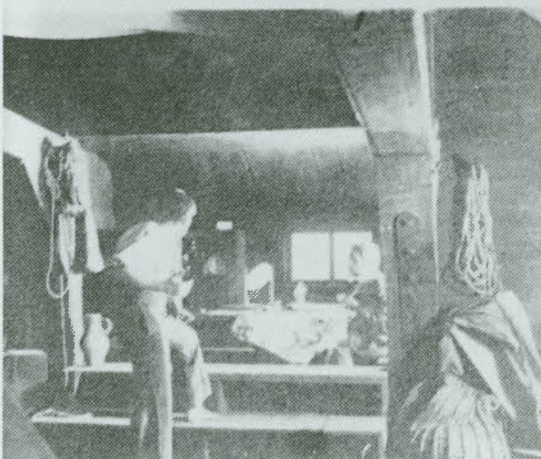
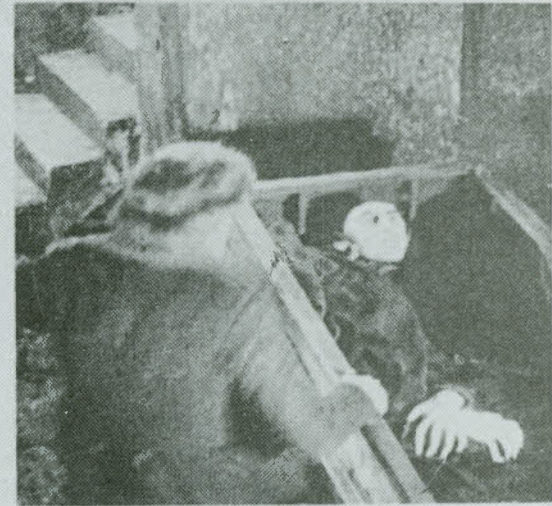
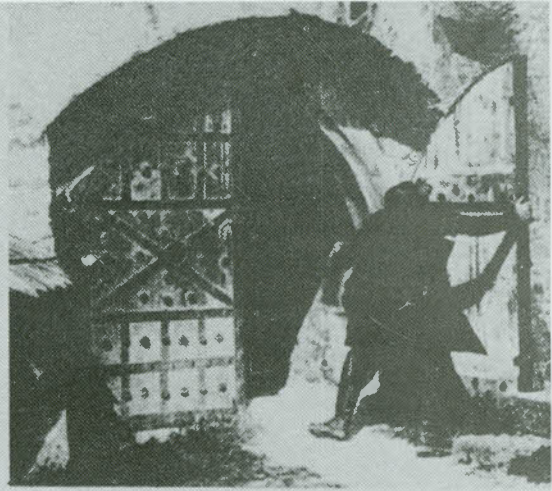
Ha nem találja
lapunkat az újságárusoknál,
rendelje meg
a Magyar Filmintézet címén:
1143 Budapest, Stefánia út 97.

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015-1580
Index: 25 306

Felelős kiadó a Magyar Filmintézet igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Stefánia út 97. Telefon: 142-9599. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a hírlapkézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR). Budapest, XIII., Lehel út 10/a – 1990 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215896162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft.

91.153 NOVOTRANS Nyomda Budapest · Felelős vezető: Várlaki Imre



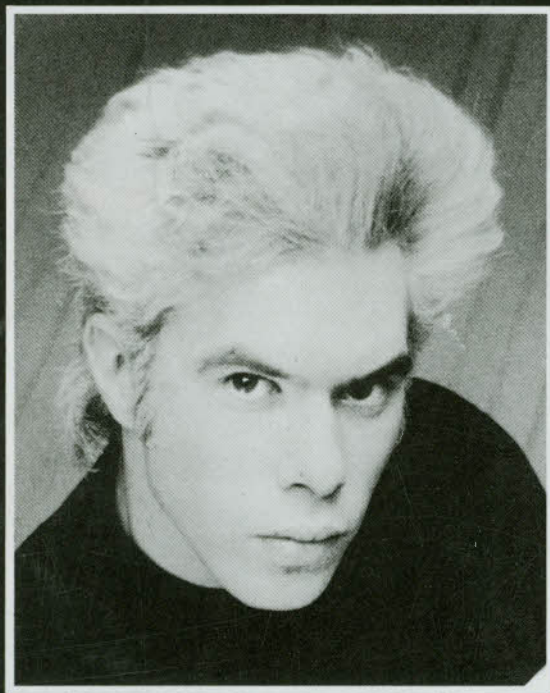
Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu* (1922)



ÖRÖKMOZGÓ



A MAGYAR FILMINTÉZET BUDAPESTI FILMMÚZEUMA



JIM JARMUSCH

Mystery Train című filmje decembertől az Örökmozgóban

Forgalmazza a MAGYAR FILMINTÉZET

Részletes műsorfüzet és jegyváltásra jogosító tagsági igazolvány kapható a vetítések színhelyén, a Mátra moziban (VII., Erzsébet krt. 39.)