

MUSZATICS PÉTER: BÉCS, BUDAPEST, HOLLYWOOD

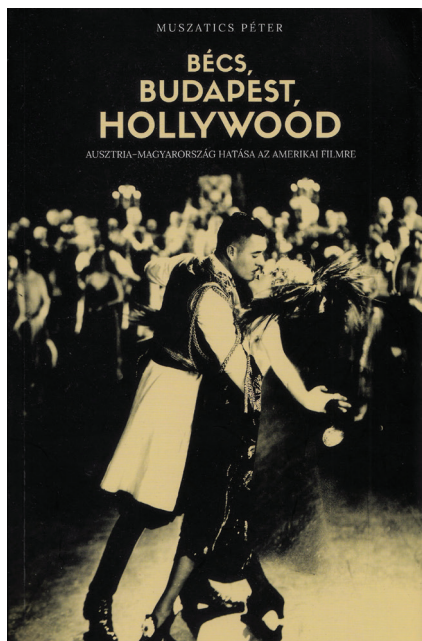
# Közép-Európából importálva

MÉSZÁROS MÁRTON

## FILMTÖRTÉNETI UTAZÁS A VÍG ÖZVEGYNOMÁBAN.

**B**écs, Budapest, Hollywood, ha ezzel a városneveket összekapcsoló címmel jelenik meg filmes témájú könyv, az olvasó feltételezheti, hogy a kötet – például a Magyar Hollywood Tanács programjának mintájára – sorra veszi a magyar származású hollywoodi alkotókat. Csakhogy Muszatics Péter filmtörténész munkája az Osztrák-Magyar Monarchia kulturális és társadalmi hatását keresi a hollywoodi filmben.

Úgy látja, a barokk, amely – a stílustörténeti korszakok közül utolsóként – monumentalitásával, gazdag vizualitásával a teljességszmény megragadását tűzte ki célul, máig tovább él Közép-Európában közösségi formákban, életstílusokban, vagy akár a múltidéző bécsi kávéházakban. Ilyen a Café Sperl, amely nagyjából az ipari forradalom végétől – csupán minimális változtatásokat megélve – áll az osztrák fővárosban, a Lehgasse sarkán, lépésnyire a Képzőművészeti Akadémiától és a Theater an der Wientől. Muszatics innen indítja a szövegét: miközben bemutatja a Sperl jelenlegi és egykori szakaszait, szinte mindenre kiterjedő figyelme lehetővé teszi azt, hogy az olvasó is úgy érezze, maga is ott jár. Az már más vonulata az írásnak, hogy a bevezető oldal tartalmaz több olyan szót, amely feltehetőleg ma már nem közismert. Muszatics, aki a nagy esszéisták stílusát tekintheti példának, finom vonalakkal, az éppen elegendő személyesség hangját sem nélkülözve rajzolja fel a „boldog békeidők” világát (a szerző is időzjelbe teszi a terminust: 1867-1914 között évtizedekig nem volt számottevő háború Európa akkori legnagyobb birodalmában, de az életviszonyok radikális átforgódása és az emigráció árnyalja a képet), amelyben Lehar Ferenc zeneszerző megalkotta *A víg özvegy* című háromfelvonásosát.



Az operett, amely már a 19. századvégi közönség szórakoztatási vágyát elégítette ki, nem várt siker lett. Habár a Theater an der Wien igazgatója, Karczag Vilmos nem bízott a sikerben, *A víg özvegy* 1905-ben, a bemutatót követően néhány hónap leforgása alatt szenzációssá ért be. Arra, hogy az éppen ekkoriban kibontakozó filmes szcéna is felfigyeljen *A víg özvegyre*, nem kellett várni. Két évvel az ősbemutató után már svéd rövidfilm készült belőle, Kertész Mihály (a későbbi Michael Curtiz) pedig 1918-ban, még Magyarországon adaptálta filmvásznonra (a némafilm elveszett). Muszatics a két legismertebb feldolgozást állítja a *Bécs, Budapest, Hollywood* középpontjába: Erich von Stroheim 1925-ben, és Ernst Lubitsch 1934-ben bemutatott filmváltozatát. Mindkét mű világhíressé, ehhez pedig nagyban hozzájárult az is, hogy szabadon bántak az őscselekménnyel. Meg

kell hagyni, az operett librettója rémegyszerű, talán ezért a legtöbb esetben korhoz, helyszínhez adaptálják. Ugyanakkor társadalmi üzenete modern, zenéje üdítő, állapítja meg a filmtörténész.

A *Bécs, Budapest, Hollywood* nagy ambíciójú munka, ez megnyilvánul abban is, amint a szerző elmeséli a két legendás filmváltozat háttér- és keletkezéstörténetét, fogadtatását, de – többször idézve a dialógosukból – még a cselekményt is.

A bécsi középosztálybeli zsidó családból származó Stroheim esetében köztudott a kalandos, önmitizáló életútja, amelyet botrányok szegélyeztek, ezért Muszatics jogosan állapítja meg, hogy az Irving Thalberggel, az Universal Stúdió eleinte huszonkét éves vezetőjével való csörtesorozata filmvásznonra kívánczik. Az viszont kevésbé ismert, hogy *A víg özvegy* elkészülte után a rendezéstől visszavonult Stroheim nem volt büszke a filmjére, feltehető, a film önreflexiója miatt sem, elvégre az alkotó, aki az arisztokrata és a hétköznapi ember viszonyát kutatta, maga is nemesnek adta ki magát.

Lubitsch neve az időtálló romantikus komédiái miatt talán jobban fennmaradt, viszont Muszatics rávilágít arra, hogy szinte mindezidáig tévesen kategorizálták kelet-európainak – esetében a közép-európai származás, az onnan hozott örökség mérvadó. A „Lubitsch-touch”, amely a legvégső poénra is rászűr egy újabbat, többek között Molnár Ferenc dramaturgiai eljárásaiból is levezethető, de a Monarchia művészete, többek között a berlini színházi közeg is hatással volt a stílusára. Nem utolsósorban, túl is lépett saját korán: Billy Wilder a mesterének tekintette, hatáselemekkel való játszódásából Quentin Tarantino is merített. A kötet legutolsó fejezete, amelyben Muszatics sorra veszi feltételezéseit arról, miként hatott a sajátos bécsi-budapesti tömegkultúra a hollywoodi filmre, talán a legizgalmasabb. Meglepő, de a rövid magyarázat után érthető, miért gondolja úgy a filmtörténész, hogy Molnár Woody Allenre és a Coen-fivérekre is hatott (előbbi Egri Lajos tanítványa volt), Stroheimet pedig Orson Welleshez és Stanley Kubrickhoz méri.

Muszatics Péter kötete jó stílusérzékkel – a Színház- és Filmművészeti Egyetem DLA-dolgozataként – megírt, olvasmányos munka, amelyet mindenki élvezettel lapozhat fel.

KOSSUTH KIADÓ, 2018.

/// **LICHTER PÉTER: UTAZÁS A LEHETETLENBE**

# Párhuzamosok találkozása

/// **VARGA ZOLTÁN**

**OLYKOR AZ AVANTGÁRD FILM ÉS A FŐÁRAMLATBELI SCI-FI IS TALÁLKOZHAT.**

**D**ave Bowman, a *2001: Űrodüsszeia* végtelenbe és annál is messzebb utazó űrhajósának döbrent-ál-méklődő arca látható az egyik legfrissebb magyar filmes szakkönyv borítóján. Telitalálatos képválasztás, mert nemcsak a kötetben legtöbbet hivatkozott filmet, Stanley Kubrick főművét előlegezi, de egyúttal azt a szellemi utazást is, amely az olvasóra vár. Lichter Péter *Utazás a lehetetlenbe* főcímet viselő kötetének hosszú alcíme nyújt konkrétabb tájékoztatást, milyen terület feltárására vállalkozik a munka: *Az avantgárd film absztrakt formái a science fiction filmekben*. Az első pillantásra egymást kizáró(nak vélt) mozgóképi tradíciók – a keveseknek szülő avantgárd film és a tömegeket lázban tartó sci-fi műfaj – értő dialógusba ál-

lítása, számos meglepetést tartogató összeolvasása a kötet legizgalmasabb vonulata.

Az avantgárd filmsként is termékeny Lichter Péter munkája részben előző könyvéhez, a kísérleti filmről írt (többnyire a *Filmvilágban* megjelent) esszéit csokorba gyűjtő *A láthatatlan birodalomhoz* csatlakozik, sőt *A kozmosz metaforái* című szöveg a jelen kötet magjának, előképének is tekinthető. Ezúttal azonban nem esszégyűjteményt vehetünk kézbe, és nem is egészen ugyanazzal az oldottabb hangvétellel találkozunk, amely a szerző egyéb írásaiból lehet ismerős. Az *Utazás a lehetetlenbe* ugyanis az író doktori disszertációjának könyvváltozata; az ELTE film és média doktori képzésén annak 11 éves működése alatt és több tucat hallgatója közül mostanáig csupán maroknyian szereztek fokozatot – Lichter e kevesek egyike. Írása a filmtudomány elvárásrendszere szerint szerveződő munka tehát, rengeteg hivatkozással, filmelméleti fogalommal és számos, a szerző saját érvelését támogatni hivatott elmélet megidézésével. Szerencsére azonban szó sincs arról, hogy Lichter „lila ködbe” burkolná mondanóját; a szakterminológiában járatlan olvasókat is „beavattja” a fogalmak hátterébe és filmtudományos előzményébe – sőt, bizonyos témakörökről igen részletes áttekintéseket kapunk. Lichter közelítésmódjában annak el- lenére is az avantgárd film a meghatározó tényező, hogy a sci-fikre tett utalások kezdettől fogva jelen vannak a kötet lapjain. Mégis a játékfilmhez képest vitán felül mostohán kezelt avantgárd filmek szentel nagyobb figyelmet, meghatározó alakjainak munkásságát s jellegzetes eljárásait

és markáns alakváltozatait mélyen- szántó fejezetek tárgyalják – legyen szó Stan Brakhage, vagy a kötet szűkebb témája számára különösen fontos John Whitney és Jordan Belson alakjáról, illetőleg az avantgárd film szürrealista ágáról, lírai és grafikus absztrakciót tartalmazó típusairól. S míg eljutunk a kötet utolsó negyedében a címben is ígért kapcsolódás részletes vizsgálatához, még számos egyéb, mind az avantgárdhoz, mind a sci-fihez társítható jelenség terítékre kerül – különös tekintettel az attrakció Tom Gunning óta sokat tárgyalt kérdésére. Lichter kötetének legterjedelmesebb egysége az ún. „keretezett absztrakció” aprólékos taglalására épül: az avantgárd formajelenségek elbeszélő filmekbe történő beépítésének stratégiáit és velejárait érti ezen a szerző, s kitér ennek hossz, dramaturgiai szerep és műfaji logika alapján körvonalazható különbségeire. Lichter állítása szerint – amelyet a *2001: Űrodüsszeia* mellett például olyan sci-fik támasztanak alá, mint *A komputer gyermeke*, a *Superman*, a *Tron* vagy a *Kapcsolat* – a fantasztikus film, azon belül is a sci-fi profitált a legtöbbet abból, hogy az avantgárd látványokat felhasználták: megjelenítve általuk a csodásat, az irracionálisat, az emberi ésszel fölfogható távlatokon túlmutató dimenziókat – avagy a lehetetlent és az ismeretlent.

Az *Utazás a lehetetlenbe* az absztrakciótól az attrakcióig, az avantgárdtól a tömegsikeréig kalauzol; kifejtésmódját azonban beárnyékolja egy visszatérő – a kötet egészét keresztülszövő – probléma. A szövegben nagyfokú redundancia tapasztalható, s az önméltlések nem csupán a szerző legfőbb tétisének újabb és újabb köntösbe öltöztetett megfogalmazásában érhetők tetten, de az alkotókról és a filmekről tett ismétlődő állítások is rendre visszaköszönek. A fejezetek (kivált az első négy nagyobb egység) egymásra következtetésében is optimálisabb lehetett volna más felépítés érvényesítése. Ám ezek a fésületlenségek sem homályosítják el, hogy a periféria és a centrum egymásra hatásának sokat tárgyalt kérdéskörén belül Lichter Péter olyan témát fejtett ki értő módon, amely alulreprezentált-sága okán igazi kuriózum.

GONDOLAT KIADÓ, 2018.



GERVAI ANDRÁS: ÁLLAMI ÁLOMGYÁR

# Keserű igazságok

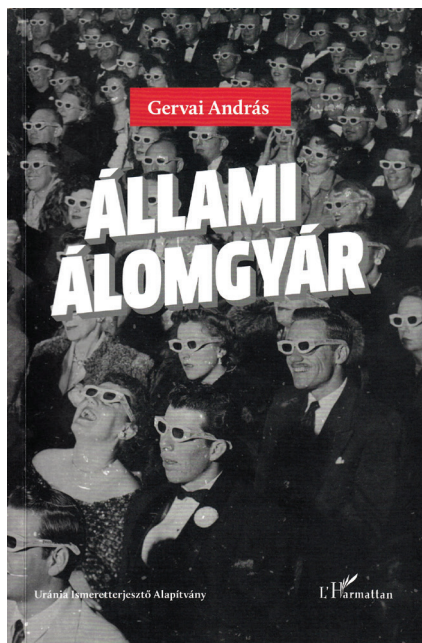
SCHUBERT GUSZTÁV

## ÚJ GERVAI-KÖTET A FILM ÉS POLITIKA VESZEDELMES VISZONYÁRÓL.

A hatvanas évek sokszínű magyar képzőművészete csak a politikai háttérrel együtt értelmezhető.” – írja a *Keretek közt* kiállítás (MNG, 2018) katalógusában Standeisky Éva történész, és megállapítása tökéletesen áll a hatvanas évek magyar filmjére is, de igazából a teljes magyar filmtörténetre érvényes.

A magyar filmkritika ritkán foglalkozik a filmek háttérével, a filmtörténet is elsősorban esztétikai, stílári kérdéseket elemez (olykor zseniálisan, mint Balogh Gyöngyi és Király Jenő a *„Csak egy nap a világ...”* A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936 súlyos kötetében), csak elvétve fordul elő, ha valaki a filmgyártás politikai hátterét kutatja. A pontos analízis ilyenkor mindig feltárja, hogy egyáltalán nem valamiféle másodlagos, segédtudományi munkáról van szó ilyenkor: a „háttér”-ből világosan előtűnik a szálakat mozgató kéz. A mindenkori magyar kultuskormányzat, legyen bár jobb vagy baloldali, többnyire ellenállhatatlan vágyat érez arra, hogy ellenőrizze a magyar filmkultúra és a filmkészítés minden részletét: előírja, de legalábbis befolyásolja a filmek tematikáját, és magának tartsa fenn a „végső vágás” jogát, adott esetben úgy, hogy brutális egyszerűséggel véget vetve a tartalmi vagy az ízlésbeli vitáknak a filmet dobozba zárja és egy raktár mélyére számúzi. Ilyenkor a rendező örülhet, ha ő maga nem részesül hasonló bánásmódban. A magyar film nyilvános, látható története mögött sötét búvópatakként húzódik végig a „láthatatlan magyar filmtörténet”, a politikai okokból abortált vagy betiltott filmek rémtörténete.

Gervai András azon kevesek közé tartozik, akik lankadatlan szorgalommal igyekeznek felderíteni ennek a föld alá szorított filmtörténetnek az elrejtett,



elfeledett, elfeledtetett kellemetlen titkait. Az *Állami álomgyár* tulajdonképpen záróaktsa ennek a nyomozásnak, egy trilógia harmadik darabja, mely *A tanúk* interjúsorozatával indult (Saxum, 2004) és a *Fedőneve: Szocializmus. Művészek, ügynökök, titkosszolgák* (Jelenkor, 2010) interjúkötetével folytatódott. Gervait sokan nem szeretik tényfeltáró buzgalma miatt, hiszen érdeket sért, de hát a sebészt sem szeretjük, amikor eleve-nünkbe vág. Az ellenszenv jogos lenne, ha a bulvárujságírás alantas szellemében és lentebb stíljében írta, de nem ezt teszi, elfogulatlanul és mindig a tényekre alapozva (alapos levéltári munkával) kutatja a kínos múltat.

Az *Állami álomgyár* az előző nagyon egységes interjúkötethez képest lazább szerkezetű kötet, ami azt a veszélyt rejt magában, hogy az olvasót nem feltétlenül fogja érdekelni mind a négy témakör:

Filmpolitika a Rákosi rendszerben 1948-53 között illetve a Kádár-korszak filmje a megtorlás éveiben; Bessenyei, Kállai, Sinkovits korabeli szerepei; A magyar zsidóság filmes ábrázolása; a hazai filmgyári struktúra összeomlása 1990 után. A leg-erősebb, legkompaktabb az első fejezet: Gervai itt ugyanis igazi örökényi világba kalauzol el bennünket. A Rákosi-rezsim és a korai Kádár-korszak cenzúrájának gyakorlatából ugyanis világosan kiderül: a mindenható kultúrpolitikának – miközben tiltott, törölt, vágott, retusált, valójában – fogalma sem volt arról, mit is akar a filmtől és a filmesektől. Azt pedig végképp nem értette, hogy amire olyannyira sóvárgott, a jelszavakkal teli filmművészet – teljes képtelenség. Ahogy Balassa Péter, az ezredvég egyik legmélyebben gondolkodó esztétája 1980-ban össze-foglalta: „Az író egyetlen feladata, hogy minél jobb mondatokat írjon minden erejével...” Lözüngökből nem lehet *Vörös és feketét* vagy *Háború és békét* írni. Révai József, a „kultusz”-miniszter és stábja egyfolytában „tématervekkel” bombázta a filmeseket, de amit felhúztak estére, leomlott reggelre, egyrészt mert a hazugság már csak ilyen renyhe kötőanyag, másrészt, mert mindenki gyanús volt, még a főideológus és a főcenzor is, ezért háromszor is meggondolták, mi mehet a mozikba. A hatalom azt pontosan tudta, hogy mitől kell félnie (szinte mindentől), de hogy miféle művészetet is akar (hogy mitől lenne reális a szocreál), azt már nem tudta összerakni. Így fordulhatott elő például, hogy az 1952-re tervezett (szigorúan átgondolt, megrostált) 14 filmtervből, végül mindössze 5 készült el és került moziba. Nem volt ez másképp az 1956 utáni megtorlás idején sem, még az 1959-re tervezett tíz filmből is csak öt jutott el a filmvászonig. A magát reformernek gondoló, de közben akasztató korai Kádár-rendszer nagy gondban volt a szocreál szematizmussal szembehelyezkedő Nagy Imre-korszak (1953-55) szabad szellemében fogant filmekkel, mint a *Ház a sziklák alatt* vagy a *Keserű igazság* (ez utóbbit csak 1986-ban merték bemutatni). A „száraz” intézmény-kutatás tehát, minden csak nem unalmas, az „állami álomgyár” története hol hátborgató rémálom, hol fájdalmasan groteszk kabaré. Ajánlatos megismernünk, hogy sohase ismétlődhessen meg.

L'HARMATTAN; URÁNIA

ISMERETTERJESZTŐ ALAPÍTVÁNY, 1918.