

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Vincze Teréz

Korrektor:

Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Gyarmathy Livia

- 6 Bevezető a Gyarmathy Livia összeállításához
- 8 *Bakos Gábor: A szemlélődés pozíciói.*
Gyarmathy Livia költői dokumentarizmusa
- 18 *Müllner András: „Ég óvjon bennünket, hogy a Gyökerek magyar mását lássák majd benne...”*
Gyarmathy Livia *Koportos* című filmjéről
- 30 *Milojev-Ferkó Zsanett: A látszatszocializmus felmutatása.*
Gyarmathy Livia variációi egy témára
- 41 *Gelencsér Gábor: Párhuzamok és történetek.*
Gyarmathy Livia rendszervesztés-trilógiája
- 50 *Kőbányai Szandi mandí.*
Gyarmathy Livia filmrendező életéről, pályakezdéséről
Lejegyezte: Zalán Vince
- 73 Gyarmathy Livia filmjei
- 80 Válogatott bibliográfia Gyarmathy Livia filmjeiről
- 90 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Fekete Émi

Borítóterv és nyomdai előkészítés:
Atelier Kft.

Nyomja:
Impressio-Correctura Kft.

Felelős vezető:
Nagy Tamás

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 4000 Ft személyes átvétellel, 6500 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 4/A.), az Írók Boltjában, vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

és a Magyar Kultúráért Alapítvány – Petőfi Kulturális
Ügynökség Nonprofit Zártkörűen Működő Részvénytársaság



valamint az ELTE Folyóiratfejlesztési Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

MAGYAR TÖRTÉNELMI ÉS KALANDFILM
A FILMES REMAKE
NEVELŐDÉSI TÖRTÉNETEK FILMEN

A címlapon az Ismeri a szandi mandit? egy képkockája, a hátsó borítón Gyarmathy Lívia látható az Ismeri a szandi mandit? forgatásán (1968).

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: INKEY ALICE, © ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

HÁTSÓ BORÍTÓ: FRIEDMANN ENDRE, © MTI ZRT. FOTÓARCHÍVUM

EGY KICSIT ÉN, EGY KICSIT TE: SZABÓ RÓBERT, © ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

VAKVILÁGBAN: SZABÓ RÓBERT, © ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

KOPORTOS: RÉGER ENDRE, © ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

A CSALÁS GYÖNYÖRE – GYARMATHY PORTRÉ: GÁSPÁR MIKLÓS, © ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

MINDEN SZERDÁN – GYARMATHY PORTRÉ: RÉGER ENDRE © ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet / Gothár Péter	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete / Tarr Béla	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
1997. ősz	Festészet és film / Derek Jarman	2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz
1997. tél –		2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
1998. tavasz	Futurizmus és film / Grunwalsky Ferenc	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1998. nyár	Narratológia / Szóts István	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
1998. tél –		2011 no. 4.	Michael Haneke
1999. tavasz	Kognitív filmelmélet / Atom Egoyan	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
1999. ősz	Műfajelmélet / Makk Károly	2012 no. 3.	Melodráma
1999. tél	Jean-Luc Godard	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2000 no. 2.	Orson Welles	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2000 no. 3.	Dada és film / Antonin Artaud és a film	2013 no. 3.	Film/test/film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2001 no. 2.	Új képfajták	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2015 no. 2.	Hang a filmben
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2015 no. 3.	Magyar animáció
2003 no. 1.	Fotó és film	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2003 no. 2.	Science fiction	2016 no. 2.	Kortárs román film
2003 no. 3.	Szabó István	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2017 no. 3.	Film és érzelem
2004 no. 4.	Jeles András	2017 no. 4.	Transznacionális film
2005 no. 1.	Varratelmélet	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2005 no. 3.	Gaál István	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2006 no. 1.	A horrorfilm	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2006 no. 2.	Lars von Trier	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2007 no. 1.	Bollywood	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
2007 no. 3.	A thriller	2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
2008 no. 1.	Film és tér	2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
2008 no. 2.	Film és építészet	2021 no. 4.	100 éves a koreai film
2008 no. 3.	A filmmusical	2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
2009 no. 1.	Az animációs film	2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
2009 no. 2.	Robert Altman	2023 no. 2.	Magyar sorozatok
2009 no. 3.	Magyar filmkánon	2023 no. 3.	Nők a magyar filmgyártásban
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet	2023 no. 4.	Filmarchívum

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

Gyarmathy Lívia

Bevezető a Gyarmathy Lívia összeállításához

Az utóbbi időben a *Metropolis* régi adósságának törlesztésébe fogott azzal, hogy megkezdte magyar női filmkészítők munkásságának feltárását és bemutatását. 2023-ban két lapszámot is szenteltünk a témának, amikor előbb Enyedi Ildikó életművét mutattuk be (2023/1. szám), majd pedig egy összeállításban a magyar filmgyártás női alkotóiról – vágók, kísérleti filmesek, dokumentumfilm-készítők – közöltünk írásokat (2023/3. szám – Nők a magyar filmgyártásban).

A *Metropolis*-nak a kezdetektől fogva fontos küldetése volt, hogy kevésbé feldolgozott szerzői életműveknek is helyet adjon tematikus lapszámaiban. Sajnálatos módon, hazánkban minden női rendező életműve kifejezetten ebbe a kategóriába tartozik, bárkit is választunk, hiánypótló munkát végzünk. Reméljük, hogy ez a sorozatunk is hozzájárulhat ahhoz, hogy női filmkészítőink az általuk megérdemelt helyre kerülhessenek a magyar filmtörténetben és a filmes köztudatban.

Jelen számunkat e törekvés jegyében Gyarmathy Lívia munkásságának szenteljük, aki annak a második világháború után a magyar filmben megjelenő és – hasonló időszakban történő fellépésük miatt akár – az első magyar filmrendezőnő-nemzedéknek is tekinthető csoport tagja volt, amelyhez Mészáros Márta, Elek Judit és Ember Judit is tartozik. Habár elmondható róla, hogy a közelmúltig, egy monografikus jellegű Mészáros Márta-kötet megjelenéséig (Gyöngyösi Zoltán: *Mészáros Márta*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2023.) ő volt az egyetlen filmrendezőnőnk, akiről (nagyon) kis monográfia jelent meg (Fábián László: *Gyarmathy Lívia*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982.), mégis azt kell mondanunk, hogy életműve tudományos értelemben javarészt feldolgozatlan. A jelen számban közölt írások – melyek szerzői között a magyar filmkritika és filmtudomány három generációjának képviselőit találjuk – ezt a hiányt próbálják enyhíteni.

Bakos Gábor Gyarmathy költői dokumentarizmusát járja körül szövegében néhány film elemzésén keresztül, hogy bemutassa, miként képez hidat munkássága a Budapesti Iskola és bizonyos kortárs dokumentumfilm-törekvések között. Müllner András izgalmas szövege a *Koportos* című alkotás értelmezésében túllép a roma-ábrázolás és a Budapesti Iskolához való viszony megskót kérdésein, és a kritikai fehérségkutatás szemszögéből értelmezi a film kritikai fogadtatását. Milojev-Ferkó Zsannett írásának koncepciója a Gyarmathy életmű azon jellegzetességéből táplálkozik, mely szerint a dokumentum és a fikció nem választható szét, ezek szerves összefüggése nemcsak egyes filmekben, de az életmű szintjén is meghatározó. Így az 1960-as és 70-es évekből származó dokumentum- és fikciós munkákat együttesen vizsgálja, hogy motivikus mintázatokat, témavarációkat mutasson fel főként a nemzedéki tematikát és a társadalmi kontextus kérdését előtérbe állítva. Gelencsér Gábor írása pedig kifejezetten a késői játékfilmekben felismerhető „rendszervesztés” motívumból kiindulva járja körül a fikciós filmek társadalmi érzékenységének jellemzőit.

Végül, de nem utolsósorban, nagy örömünkre szolgál, hogy tudomást szereztünk Zalán Vince sajnálatosan félbemaradt projektjéről, amelynek elkészült részét a jelen szám zárásaként publikáljuk. Zalán 2021 nyarán beszélgetéseket folytatott Gyarmathyval egy életműinterjú létrehozásának érdekében, ami aztán a rendező művészetét bemutató monográfia gerincét adhatta volna. Sajnos egészségügyi és családi problémák miatt az interjú-sorozat félbeszakadt, és Gyarmathy Lívia 2022. május 25-én elhunyt. Az itt közölt szöveget még olvasta, javította. Nagyon köszönjük Zalán Vincének, hogy az interjú rendelkezésünkre bocsájtotta. Töredékes mivoltában is fontos; izgalmas emléket állít Gyarmathy művészetének, személyiségének.

A szerkesztők



Gyarmathy Livia (MTI Fotóarchívum)

Bakos Gábor

A szemlélődés pozíciói

Gyarmathy Lívia költői dokumentarizmusa

„Meggyőződésem, hogy filmrendezőként az a dolgom, hogy ha lehetőséghez jutok, a munkámban a humánumot, az emberi érzelmeket fejezzem ki, és ne dicsérjem gátlástalanul a cinizmust.”

(Gyarmathy Lívia)¹

Gyarmathy Lívia a Herskó-osztály tagja volt. Hivatalosan dokumentum- és kisjátékfilm-rendezőnek vették fel őket. Mesterüktől a mély önismeret mellett azt tanulták, hogyan kell a valóság pontos megismeréséből és alapos feltérképezéséből hiteles módon kibontani az emberi sorsok társadalomra visszavetíthető létkérdéseit. A rendező nagy ívet bejáró életpályája logikus stílusváltásokon ment keresztül. A lírai dokumentarizmustól a tiszta tényfeltáró történelmi riport-dokumentumfilmezésig jutott. Groteszken ironikus élethelyzetekből álló elrajzolt történeteinek mindig van megfontolandó morális példaértéke, „amennyiben a lírai dokumentumfilmekről a szatírákon át jut el a történelmi dokumentumfilmig, majd végül, mintegy szintézisként az utolsó művek lírai, groteszk, szatirikus hangot vegyítő, fikciós elemeket is játékba hozó dokumentarizmusáig”.¹

Ellenzéki, „megfoghatatlan”, passzívan agresszív alkotói álláspontjának lényegét úgy határozta meg, hogy mindig az adott történelmi korszak hétköznapi közérzetét akarta árnyalt társadalomkritikai filmformába foglalni, mivel a szatíra eleve ellenzéki: mindenféle hatalmi rendszerrel szemben fellép, és elsősorban túloz.

Gyarmathy Lívia szociálisan érzékeny, vehemens személyisége bátor felelősségtudattal tárta fel az elmúlt ötven év magyar társadalomtörténelmének belső ellentmondá-

sait. Filmjeiben az emberi esendőség és a felemelő líraiság meghökkentő módon érintkezett a hatalom kritikájával. Életküzdelmüket a végsőkig folytató alakjai harcuk közben a társadalom vagy közösségük kívülállóivá és kitzasztottjaivá válnak. Hátrányos helyzetük ellenére erkölcsileg stabilan cselekvő emberként küzdenek, miközben végig megőrzik méltóságukat, bármilyen megalázó vagy kilátástalan helyzetbe kényszerüljenek is.

Az életrajzból itt kiragadott három, a dokumentarista stilizáció kevert eszközeit használó film részletesebb értelmezése azt kívánja bizonyítani, hogy Gyarmathy Lívia volt az egyik legfontosabb figurája a Budapesti Iskola (a dokumentarista játékfilmek) szellemiségét továbbvivő szerzői törekvéseknek² a nyolcvanas-kilencvenes években, amelyek összeköttetést biztosítanak azon kortárs magyar filmesek munkáival, akik társadalmi alapproblémákat és hétköznapi összeütközéseket elemeznek, és továbbörökítik a Budapesti Iskola „tiszta” dokumentumot és „tiszta” fikciót ötvöző valóságfeltáró módszerét. Ilyen Bollók Csaba *Iszka utazása*, Flieg auf Benedek Csak a szél, Hörcher Gábor groteszk hangvételt sem nélkülöző *Drifter* című munkája, valamint Zurbó Dorottya *Könnyű leckék* című, az interkulturális beilleszkedésről szóló szerzői dokumentumfilmje. E művek spontán emberi reakciókra kíváncsi emberábrázolása méltó folytatója a Budapesti Iskolának.

1 Bori Erzsébet: A gólya hozta. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmvilág* (2001) no. 2. p. 21.

1 Gelencsér Gábor: *Megállt a menet*. Gyarmathy Lívia (1932–2022). *Filmvilág* (2022) no. 8. p. 4.

2 „A játékfilmek a dokumentumformában is az egyénibb stílus, az egyénibb anyagkezelés lehetőségét keresik. (...) Szerzői film jön létre – immár a dokumentumformán belül. Ezt a szerzői dokumentumot a forma egyénítésére való törekvés, a szerkesztés erőteljes dramaturgiai meghatározottsága, valamint többnézőpontúság, a vállalt szubjektivitás jellemzi.” (Czirják Pál: Jelenlét és elbeszélés. Játékfilmes gondolkodásmód a kilencvenes évek hazai dokumentumfilm-készítésében. *Metropolis* (2004) no. 2. p. 39.)

Társadalom és személyesség

A Balázs Béla Stúdió kísérleti dokumentarista felfogásában gyökerező hetvenes évekbeli dokumentum-játékfilm, illetve dokumentarista stílusú játékfilm elsősorban a mindennapi élet leírása érdekelte. A hétköznapok ábrázolásával foglalkozó dokumentumfilmben lezajlott paradigmaváltás új formákat tolt előtérbe a hetvenes évek magyar filmtörténetében: 1. a dokumentum-játékfilm, 2. a hosszú riport-dokumentumfilm, 3. a kísérleti dokumentarizmus szerteágazó filmformáit, 4. a társadalomlélektani problémákat elemző film. Utóbbiban azt figyelhetjük meg, hogy a hiteles dokumentumkörnyezetbe ágyazott átlagember hogyan érzelki és észleli a mindennapjait befolyásoló társadalmi életteret. „A szociografikus dokumentumfilm alakította tehát azt a befogadói szemléletet, amelynek alapján a dokumentarista játékfilm létrejöhett.”³ A személyesség hangján megszólaló dokumentarizmus szabálytalan, „spontán” képi formanyelvével új iskolát teremtett: megragadta az élet kiszámíthatatlan, ingatag, széttartó életmozzanatait. „Voltak a Bódyék, akik azt gondolták, hogy a film formanyelvének és dramaturgiájának megújításával lehet az akkori magyar mindennapok hamis valóságképét megtámadni, míg a Dárdayék-féle álláspont az volt, hogy a valóság nyersességével és stilizáltságával kell odacsapni.”⁴

A Budapesti Iskola hetvenes évekbeli filmjei az egyén magánéleti létproblémáiból következtek a társadalom általános érvényű alapkonfliktusaira. Történeteiknek „rekonstruált dokumentarizmusa” a társadalmi osztály, réteg, csoport, illetve az egyén mindennapi életfolyamatát követte. Amatőr szereplőivel újrajátszották hétköznapi életüket. Ebből a módszertani újdonságból fakadt az emberi viselkedést vizsgáló, antropológiai vonásokat is bemutató dokumentum-játékfilm „állapotszerűségének” modellalkotó képessége.

A hetvenes évek dokumentarista stílusú játékfilmrendezői közül kiemelkedik Gyarmathy Livia különleges, „határsértő” alakja, akinek filmrendezői karrierje már a hatvanas években mind rövid-dokumentumfilmekkel, mind egész estés játékfilmmel sikeresen elindul.

1968-ban leforgatja üzemi közegben játszódó modernista burleszkjét *Ismeri a szandi mandit?* címmel, amely a kisrealista groteszk stílus egyik mesterműve. A film burleszkszerű jellem- és helyzetkomikumának célja „a profetikus fensőbbiséget a celebrális kisszerűséggel ütköztetni, ez a »kettős plán«, a szánalmas és a nevetséges vonulat együttese képes egy sajátos stílus létrehozására”.⁵

Ezt követően a hetvenes években Gyarmathy elkészít egy filmtörténetileg jelentős, pszichológiai színezetű dokumentum-játékfilmet (*Kilencedik emelet*, 1977), illetve egy rendhagyó dokumentarista stílusú adaptációt (*Koportos*, 1979). Ez a két filmdráma sorfordító egzisztenciális körülmények közé szorított emberek (szülés – emberi szabadság, temetés – emberi méltóság) kitartó, hősies küzdelméről szól, akik egyenlőtlen párviadalt folytattak saját társadalmi rétegükkel (cigány közösség) és családi környezetükkel („jóléti” családmodell).

Az ezredforduló környékén Gyarmathy folytatja az ember mindennapi esendőségét a nagyobb társadalmi alapkonfliktusokkal ütköztető, társadalmi személyességű filmjeinek sorozatát. Az újabb művek három csoportra oszthatók. A *mi gólyánk*ban ötvöződik a legeredetibb módon a dokumentarista forma a játékfilmmel. A *lépcső* (1992), A *táncrend* (2003), a *Kis halak... nagy halak* (2008) szerethetően groteszk, személyes nézőpontból ábrázolt állapotfilm. A megosztott magyarságnak görbetükröt tartó *A tér* (2013) párját ritkító módon zárja le az életművet. Naplófilmjének személyes lírája enyhíti a metszően éles társadalmi szatíra vádiratjellegét.

A késői korszak filmjeinél a módszer dramaturgiai elemzése lehet termékeny. A természetfilmezést jelképalakító szintre emelő, a társadalmi kiválasztottságról és az élet univerzális körforgásáról szóló *A mi gólyánk* metaforikus története beépül egy falu mindennapi életébe. A „kameratöltőtoll” stílusában leforgatott *A tér* személyes publicisztikája, a lakásának erkélyéről felvett „képjegyzetekből” összeállított csípős hangú közéleti társadalomrajz napjaink politikai hisztériájáról, társadalmi feszültségeiről.

3 Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek.” Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben. In: Kovács: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. p. 183.

4 Beszélgetés Tarr Bélával – Beszélgetőtárs Kenyeres Bálint. *Metropolis* (1997) no. 2. p. 115.

5 Stóhr Lóránt: Kettős plánban. Beszélgetés Gyarmathy Liviával. *Filmkultúra* (2007) <https://www.filmkultura.hu/archiv/regi/2007/articles/profiles/gyarmathylivia.hu.html> (utolsó hozzáférés dátuma: 2024. 03. 09.)

Koportos

A magánélet társadalomlélektani oldalának dokumentarista részletezésére törekvő filmalkotás átmeneti műfajisága a dokumentum-játékfilm „köztes” nyelvezetéhez közelít. A hétköznapi élethelyzetek átélhetőségére fókuszáló törekvés két formája alakult ki nálunk. A dokumentarista stílusú játékfilm mellett a lélektanilag motivált dokumentum-játékfilm olyan közel férközik megfigyelt szereplőjéhez, amennyire csak lehetséges – innen a sok arcközelivel ismétlődő triviális cselekedet. Később e forma eltávolodik a hőstől, hogy személyes nézőpontja általános társadalmi jelentésekre is ráláthasson – így válik a magánéleti pszichodráma összértadalmi szociodráává. Gyarmathy már korai dokumentumfilmjeiben (*58 másodperc*, *Kilencedik emelet*, *Üzenet*) kialakítja a valósághoz fűződő összetett viszonyát.

A „jeans próza”⁶ egyik fontos képviselőjének számító Balázs József azonos című könyvéből forgatja Gyarmathy Livia 1979-ben dokumentarista stílusú fikciós drámáját, a *Koportost*, amely a végső egzisztenciális határhelyzetbe taszított emberi létről szól. Gyarmathy a forgatáson előre megírt forgatókönyv alapján instrualta többnyire amatőr szereplőit, akik keveset beszéltek, inkább testük természetes megnyilvánulásaival fejezték ki a bennük tomboló szenvedélyeket, heves indulatokat. Az amatőr szereplők saját pillantásaikat, gesztusaikat, testbeszédük természetes kisugárzását kölcsönözték a jelenetekhez. Mihály tetteit elsősorban nem a szociológiai körülmények, hanem belső morális értékei irányítják. Sorsa hitelesen beágyazódik társadalmi életterébe a film konfliktussorozatát kiváltó kezdő helyzetben, amikor a sárban úszó faluból megszökteti fiatal cigánylány szerelmét, majd összeházasodnak a folyó túloldalán, Mihály házában. A hűtlen feleség eltemetése körül zajló drámai helyzetek közvetlen megfigyelése közben Mihály szembekerül az emberi aljasság összes fajtájával (megcsalás, kihasználás, árulás, lopás, hazugság, kisémmizés). Minden hátráltató körülmény ellenére méltóságteljesen sikerül megküzdenie az őt érő atrocitásokkal, miáltal a vele tisztességtelenül bánó aprócska falu kívülállójává válik. A naturalista háttér előtt játszódó cselekmény nyers és kiszámíthatatlan konfliktushelyzetek

epizódfüzéréként épül fel. Még Mihály dokumentarista módon stilizált emlékképei is leperegnek előttünk az egyenes vonalú cselekményvezetést modernista módon megtörő, kiszámíthatatlanul feltörő gyorsmontázsok rövid képsorozataiban. A film minden egyes jelenetét meghatározó alaphangulat Mihály elfojtott féltékenységből vagy megrázó csalódottságából ered. Belelátunk a Mihály életét leginkább befolyásoló hétköznapi összecsapásokba, végigkövetjük a felesége temetését övező pár napot, amely végül mélységes csalódást és törést okoz benne.

Az állami közútnál aszfaltmunkásként dolgozó szabolcsi cigányember, Mihály Budapestről hazatér kicsiny falujába, mert hirtelen meghal élete szerelme: fiatalon megszöktetett, szép felesége. Méltó temetést szán neki. A temetés intézése közben a fuvaros ellopja a megspórolt pénzét, és a menyasszonyáról is kiderül, hogy valójában nem volt annyira makulátlan. A temetés alatt távoli szemlélőként megjelenik három másik férfi is a faluból, akikhez Rozáliának valamilyen titkos viszonya fűződött. Mihályhoz egyedül az erdőben lakó favágó közeledik őszinte együttérzéssel, amikor sarlójához próbál markolatot találni. Miután a recés hangú, nagydarab, bumfordi férfi rájön, hogy Mihály nem fát akar lopni, őszinte közvetlenséggel kérdezi a temetés felől, amiről Mihály természetesen megszépítően hazudik. Eltúlozza, mennyire pompázatos volt, milyen sokan eljöttek rá.

A kíméletlen peremlét viszontagságos életterében játszódó filmben Gyarmathy létezésre vonatkozó kérdésfeltevése minduntalan a kiszolgáltatottság határhelyzetébe került ember lélektani és érzelmi alapproblémáit érinti. A *Koportos* minden egyes jelenete a lesújtóan mély csalódás, az árulás, a teljes egzisztenciális kisémmizettség miatt kirobbanó, spontán konfliktushelyzetek kibontása körül forog. Balogh Mihály élete hitelesen beágyazódik szociológiai közegébe a film konfliktussorozatát kiváltó kezdőhelyzetben, amikor a szegény faluból megszökteti a fiatal cigánylányt. A film utolsó harmadában a lány temetése körül zajló méltánytalan események közben Mihályt számos embertelen megaláztatás éri. A többségében cigányokból álló falusi közösség kifosztja a vagyonából, így teljesen kiszolgáltatottá válik. A film végén azonban mitikusan felmagasztalódik, amikor „a »mindennek

⁶ Ennek magyar változatára Kulcsár Szabó Ernő utal *A magyar irodalom története 1945–1991* című kötetében. (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994. p. 149.)

ellenére« sziszifuszi szellemében mitikus alakot ölt a kosárfonáshoz a vesszőt a magas löszfalon meztelenül gyűjtő férfi képsora”.⁷ A *Koportos* közösségi pszichodráma, amely a főszereplő Mihály totális társadalmi meghasonulásáról szól. Mélységesen csalódik az életben, hűtlen asszonyában, saját falujának könyörtelen és hitvány közösségében. Végleg kilép a falusi életéből, és visszatér Budapestre aszfaltmunkásnak.

Gyarmathy a *Koportos* játékfilmes elbeszélőmódját érzelmileg teszi telítetté azzal a dokumentarista stílusmegoldással, ahogyan a lineáris-dramatikus cselekménnyel összefonja az indulatokat és elfojtott érzelmeket leleplező spontán élethelyzeteket. A társadalmi környezet és a szerzői stilizáció között hasonlóan szoros kapcsolat alakul ki, mint Gaál István 1972-ben készített *Holt vidék*ének parabolisztikus magánytörténetében, ahol ugyancsak a szociológiai és lélektani ábrázolás szintézisét hozza létre a szerzői stilizáció. A *Koportos*ban az állati ösztönszinten megragadt, primitív kisközösség ábrázolása is szociografikus pontosságú leírással párosul. A film szereplőit alakító hivatásos és amatőr színészek reflektálatlan viselkedésének részletgazdag bemutatásával Gyarmathy a lecsúsztottság és az embertelen társadalmi körülmények nyers megmutatására helyezi a hangsúlyt. Rekonstruált, tradicionális népi szokások (halottbúcsúztatás, ravatalozás) ékelődnek a történet lineáris, fikciós drámai szálába.

A szociografikus pontosságú, lélektanilag motivált sorsdráma feszes tempója újszerű időkezelése miatt is újítónak számít. Főleg a film első negyedében saját kronológiájától eloldódva, de a szűzsé kauzalitását megtartva költői realizmusú eseményeket sűrít egybe, „mintha a főhős visszaemlékezne, de nem hangsúlyozott ez a jelzés, inkább elmosódott”.⁸ Realista módon megmutatott valóságos történések keverednek tudat-, fantázia- vagy emlékképek sorával. Időben később megtörténő cselekményrészletek ékelődnek a lineáris szűzsébonyolítás pörgős tempójába, miközben a történetet olykor lefékezik a hosszabban kibontott jellemábrázoló jelenetek.

Ezt látjuk, amikor aszfaltozómunka közben Mihály megkapja felesége halálhírért Budapesten. A hír után megmossa lábát, fehér inget ölt. Süvít a téli szél, fekete mada-

rak repkednek a falu temetője felett. Zord tél van. **Kóbor kutya** szalad át a havas úton. Oldalról felvett, megemelt darus fahrton látjuk, ahogyan a ló húzta szekéren viszik felesége koporsóját az erdőszéli, falu végi havas úton. A háttérben táncoló alak. Az előtérben a pap. A szekeret Mihály és a felesége közvetlen hozzátartozói követik. A szélfúttá hó szinte teljesen belepi őket. Visszavágunk a munkásszállóban öltözködő Mihály szomorú, fagyott arcára. A vele szemben fekvő falubéli cigány ember is öltözködni kezd. Ugrunk az időben, és a hóviharban haláltáncot járó férfit látjuk. Rozália koporsóját viszik a táncoló férfi előtt. Újabb időugrás. Mihály a temetés végén a keresztet a kemény, fagyos földbe szúrja. Visszaugrunk az időben. Mihály a megtakarított pénzt számolja a munkásszállón, miközben a falubéli lakótársa azt mondja neki, hogy mi a fenének számolgatja annyit a pénzt, hiszen a temetéshez csak egy koporsó és fejfa kell. Előreugrunk az időben. Megint a temetésen vagyunk. Rozália koporsóját a sírgödörbe eresztik. Mihály a háttérből nézi. Közben képen kívül halljuk a munkásszállón zajló beszélgetésüket: Mihály azt fejtegeti, hogy nem akar csóró temetést, mint amilyen a legutóbb egy másik falujabelinek, Aladárnak volt. Szép és méltó temetést akar. A szekvencia végén egy budapesti virágárusnál Mihály a piros rózsák bűvöletében kering, amelyeket a temetésre akar hazavinni. Szubjektív emlékképként bevillan a csónakban ülő Rozália alakja, amikor együtt elszöktek a lány falujából. *Koportos* falu vasútállomásán vagyunk. Mihály arca előtt elrobog a zajos vidéki vonat.

A naturalista környezetben játszódó cselekményt Gyarmathy nyers és kiszámíthatatlan konfliktushelyzetek kirobbanó epizódfüzéreiből rakja össze. A dokumentarista szétszórtsággal bonyolított szűzsé a játékfilmes dramaturgia miatt válik lekerekített sors történeté, amely az emberi méltóság megtörhetetlen megőrzéséről szól, minden kudarc ellenében.

A mi gólyánk

„Miatán gólyákkal álmodtam, elhatároztam magamban, hogy egyszer filmet fogok forgatni ezekről a csodálatos

7 Gelencsér: Megállt a menet. p. 7.

8 Stóhr: Kettős plánban.

madarokról”⁹ – ezzel, a film ötletének megszületéséről szóló mondatával indította Gyarmathy Livia az Európai Filmdíj ünnepi átadásán elhangzott hivatalos köszönő beszédét, miután 1998-ban állat és ember különös kapcsolatát bemutató dokumentarista kisjátékfilmjével elnyerte a legjobb európai rövidfilmnek járó díjat.

Pályafutásának legderülátóbb szemléletű munkája *A mi golyánk*, amely a filmkészítéshez való viszonyának változását is jelzi: „Úgy is lehet igaz filmet csinálni, hogy nem a teljes reménytelenséget sugallja.”¹⁰ A téli időszakra vidéken ragadt gólya történetét elmesélő kisjátékfilm nem csupán Gyarmathy Livia életművének, de a magyar film-történetnek is az egyik legszerethetőbb darabja. A kisjátékfilmet két tényező inspirálta. Az egyik egy természettudományos megfigyelés, miszerint a golyacsapatok mindig hátrahagyják egyik társukat, mielőtt nyárvégi költözésüket megkezdik. A másik, hogy a gólya a magyar mindennapok részét képező állat, amely „messze van tőlünk, ugyanakkor közel áll hozzánk”.¹¹

A joviális, életvidám rövidfilm egyszerű szépségű költői formamegoldásai párhuzamos kapcsolatba lépnek egymással a mesteri vágástechnika által. Pápai Zsolt a húszas évek avantgárdizmusához hasonlítja a dokumentarista módon stilizált képkompozíciókból, zajból, zenéből, természetes hangkulisszából összeálló montázshasználatot,¹² amelyben az állat és ember között kialakult, meglepően bölcs és megrendítően megható viszonyrendszer kibontakozik. A derűs hangulatú kisfilm története azzal az alaphelyzettel kezdődik, hogy a golyák csapatának egyik sérült tagja egy faluvégi szántóföldön marad. Ezek után a legfontosabb kérdés az lesz, mi történik az egyedül maradt golyával. A fordulópontokkal tagolt forgatókönyv alapján két éven át forgatott film az otthontalanság és befogadás, az állat- és emberszereplők között kibontakozó kapcsolat megható történetét meséli el.

A film bevezető részében statívról felvett totálokat látunk a faluszéli szántóföld felett repkedő golyák nagyobb csoportjairól. A madarak viselkedését megfigyelő – külső nézőpontú – felvételek közé ékelődik egy stílust és narratív azonosulási módot váltó kézikamerás beállítás félszubsjektív plánja, amely a többiektől különváló, a szántóföldön egyedül sétáló golyát kíséri hátulról. A golyacsapat elhagyja a barátságos falu határvidékét, ez a gólya azonban itt marad. Később a falu lakói befogadják, és a többi háziállat közé rakják. A helybeliek közt olyan is akad, aki a zord téli időszakban meleg otthonába is befogadja a mindenki szimpátiáját elnyerő golyát. A madár a tél végére, az új tavasz elejére a falu elfogadott, új lakójává válik. Hol konfliktusba keveredik a helybeliekkel (elhordja a szalmát a fészkéhez), hol kívülállóként csípi a szemét néhány helybeli lakónak (egy berügött ember a légpuskájával sikertelenül lövöldöz rá). A gólya alapvetően nagy szeretetnek örvend, és végül a falu kedvencévé válik. A pap, a falusi gyerekek, néhány családos kisgazda felváltva látják vendégül őt otthonaikban és udvaraikban. Az antropomorfizálódó gólya mindennapi szemlélője lesz a falu drámaiatlan életének, miközben ő is kénytelen saját helyzetének fontos élettani kihívásait megélni és megoldani. Lesz egy gólya párja. Kis golyáik születnek, akiket fel kell nevelni, és állandóan etetni kell. Az élénk családi életet élő golyák számára a fészek egyre nagyobb és fontosabb lélettérre terebélyesedik. Később a golyának meg kell védenie magát és családját a visszatérő többi golyától, akik folyamatosan inzultálják őket, mert el akarják foglalni a fészket. Egyszer a mi golyánk olyan harci helyzetbe is keveredik, amikor meg kell verekednie egy másik társával, aki a feleségét el akarja venni tőle.

Gyarmathy anekdotikus mesélőkedve feloldja a jelenetekben felmerülő konfliktuslehetőségek drámaiságát,

9 Gyarmathy Livia köszönőbeszéde *A mi golyánk* díjának átvételekor a European Film Academy YouTube-csatornáján: <https://www.youtube.com/watch?v=tdiSF2pOyjI> (utolsó hozzáférés dátuma: 2024. 03. 14.)

10 ibid.

11 ibid.

12 „Akár a húszas évek avantgárdjában, amelyhez a szövegnyelvi különlegesség is hozzákapcsolja a filmet, a montázs a fő jelentésközvetítő formaelem. Gyarmathy Livia végig emberalakok rövid snittjeivel, a falu lakóiról készült képekkel központosza munkáját, mely képek kommunikációjába lépnek a golyá(k)ról készütekkel. A fészket csinosító madarak snittjére boglyát rendező férfi kistotálját vágja, a fiókák legelső megjelenésekor embercsaládot mutat, a növekedésnek indult golyacsemetek első tétova lépéseinek a bemutatásánál tipegő bölcsis és totyogó bácsikát.” Pápai Zsolt: *A mi golyánk*. In: MMA lexikon. <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/a-mi-golyank> (utolsó hozzáférés dátuma: 2024. 03. 09.)

így válik a költőien szép, metaforikusan is értelmezhető állattörténet életképfüzérek láncolatából összeálló hangulatfilmé. Az egymáshoz lazán kötődő rövid életképsorokban szereplő gólyánk magaslati szemszögéből folyton elcsípjuk a tanulságos életmozzanokat. A vidéki kisember spontán élethelyzeti burleszkszerű, vicces vagy ironikus hangulatú látványokként tárulnak elénk. Az egyik legkedvesebb geg, amikor a télen elcsavargott gólyát sikerül újból befogni, majd néhány falusi férfi magával viszi őt egy hangulatos téli jutalomautózásra. A gólya délcegen ül az egyik férfi ölében a hátsó ülésen. Nyegle nyugalommal élvezi a kocsikázást, miközben vidám szaxofonzene szól az utastérben.

A magányos gólya életének bemutatásával párhuzamosan fut a rendszerváltás utáni falusi élet nyugalmas-dolgos hétköznapjainak burleszkszerű, természetes zajokkal és zörejekkel, ironikus zenei kíséretre összevágott, vizuális gegekre épülő felkiciclése. Gólyaszemszögből elcsípett kisemberi sorsok, gesztusok telítődnek társadalmi jelentéssel. A gólya magaslati nézőpontjából szemléljük a falu mindennapi, ismétlődő vicces életmozzanait. Az anekdotikus életképek karaktervázlataiból összeáll a korszak esendő-szerethető plebejus életvilágának keresztmetszete.

Az átlagos vidéki élet folyamatából találóan kiragadott kifeszültségű vagy drámaiatlan zsánerképek élménytöredékei hűen adják vissza a rendszerváltás utáni magyar falu sajátos bájjal teli, nyugodt közérzetének szociális hangulatát. Gyarmathy a Somogy megyei Mesztegnyő községbe helyezte joviális gólyatörténetét. A magyar falu jellegzetes helyszínei között (templomtér, kis kertek és rendezett udvarok, a település főutcája, termőföldek kertvégei stb.) két éven át forgatta két másik operátorral (Bognár Endre, Péter Klára) *A mi gólyánk* falusi életképeit. A rendezőt nem a triviális konfliktusok lélektani megmagyarázása érdekelte, helyette az egyszerű vidéki élet barátságosan hívogató hangulati tónusainak megragadása vonzotta. A gólya láthatóan élvezte a vidéki élet lehetőségeit, mert a film cselekménye közben a falu szinte összes részében feltűnik: a hátsó kertekben, a házak virágos udvaraiban, a paplakban, autóban utazva, a disznóólban, a pajtában, több üresen hagyott madárfészekben vagy a falu határában elterülő szántóföldön. A fészek mindennapi életét megfigyelő alsó gépállásból készített távoli képek variózott részletközelikkel társulnak, így testközelségből tudjuk átél-

ni a gólya összes fontos életszakaszát (párválasztás, udvarlás, a gólyafiókák felnevelése, viaskodás más gólyákkal). A film végére mi is együttérzően szurkolunk, és azonosulunk a gólyánkkal, akinek családi gólyaélete visszatükröződik a falu lakóinak tipikus életpillanataiban. Ilyen szimpatikus, párhuzamosan vágott életképepipizód, amikor a gólya buzgó szorgalommal eteti fiókáit a közeli patakból kihalászott halakkal, miközben a vasárnapi csinos öltözetét viselő falusi család babakocsit tolvá sétál a járdán a templomtér közelében.

A *Szandi mandíhoz* hasonlóan *A mi gólyánkban* is szinte állóképeket látunk: a frappánsan mesélő, az izes népi irodalmat idéző anekdotikus kisfilm életvidám és ironikus életképek laza narratív láncából áll össze. A gólyák közösségi-családi viselkedésének testközeli, küzdelmes, ugyanakkor tanulságos természetrajza egybeolvad a hagyományos magyar falu triviális mindennapjaival. A munka után a kocsmába betérő férfialakok gyakorta ülnek az útszéli fűben, mivel képtelenek már hazamenni a biciklijükön. A gólyának mindennapi útja során vigyázni kell a magasan futó villanyvezetékekkel, hiszen ha beleakad, áramütés érheti – látjuk is egy gólyatársra villanypóznán ragadt tetemét. Sokszor nézhetjük a távolból, ahogyan a nők szorgalmasan gondozzák udvarukat és az utca felőli, virágokkal díszített előkertjeiket. Az idős házaspárok békésen kapálják zöldségesföldjüket, miközben a gólya bátran beröptül a derűs napsütésben legelészó bárányok közé, s felidegesíti őket. Ezt követően meglátogatja az udvaron kapirgáló tyúkokat is. A csőrébe vesz valami neki tetsző fehér csomagot a fűből, de mielőtt elröppenne a zsákmánnyal, egy báránnyal megszagoltatja. Az egyik házban egyedül maradt fiatal lányunoka hangosan üvöltetni kezdi a sercegő hangon megszólaló rádiót. Felszabadult táncmozgással egybekötve elvégzi a rábízott udvari teregetést. Meglepetésszerű földrajzi ugrással Afrikában vagyunk. Ránézünk a békésen nyaraló gólyacsoportra, amelynek tagjai a városi házak között nyújtózkodó fák ágain ücsörögnek mozdulatlan, lusta nyugalomban. Eközben kis falunkban egy idős néni sünt fog a háza udvarán, gyorsan fadobozba zárja, hogy az arra poroszkáló gólyának nehogy áldozatául essen.

A komikus, drámaiatlan-triviális, életvidám vagy szerethetően groteszk életképek véletlenszerű epizódgyűjtéménye egybetükröződik a gólya antropomorf személyiség-

váltásával és asszimilálódásának közösségi történetével, miközben gólyaként is muszáj helytállnia a falusi állapotok világában. Mindemellert az élet állandó körforgásának köznapi metaforájaként értelmezhető dokumentarista állatfilmnek társadalombírálati kicsengése is van. Úgy gúnyol valamit, hogy közben ráirányítja a figyelmet olyan problémákra, amelyeken lehet változtatni. Rendezői szempontból arra kérdez rá, hogy milyen társadalmi problémákra utalnak a viccesen ironikus, olykor derűsen groteszk, vázaltszerűen felmutatott társadalmi helyzetek.

Megkapó a történet lírai zárata a szolidaritás gondolatával. A film végére a kirekesztett, magányos gólya már két otthonnal is rendelkezik: a falu fészkeivel és udvarával, illetve a természetben található élőhelyével. Tavasszal visszarepül a faluhoz tartozó szántóföld szélére. Egy év elteltével a falusiak által festékekkel megjelölt gólya és Mesztegnyő lakói annyira megkedvelik egymást, hogy a madár a következő téli időszakra is velük marad. Visszakapja a fészkeit. Végleg a falu különös lakójává válik. A tavaszi napsütésben diadalmasan álldogál hosszú lábával a falu két legmagasabb pontján, az ezüstösen tükröződő vízgyűjtő hidroglóbusz tetején és a falu templomtornyának csúcán, miközben lelkesen együtt fotózzák őt alulról a falu vendégei, illetve állandó lakói.

Gyarmathy Livia *A mi gólyánk* című kisjátékfilmje a hatvanas években megszületett lírai dokumentarista forma eredeti újraélesztése. Ebben a rendhagyó műfajú rövidfilmben a megfigyelő és szemlélődő pozíciót képviselő dokumentarista képalkotás a köznapiság megemelt képköltészetével találkozik. Finom ironia vegyül a derűs életigenlés, valamint az élet humoros csetlő-botló jeleneteinek megfigyelésével.

A tér

A mi gólyánk után Gyarmathy Livia azt nyilatkozta a *Filmvilágban*, hogy „megváltoztak az értékek: amiket eddig simféltek, azok fontosak lettek, a szent értékek pedig szégyellnivalókká váltak. Annyi minden felborult, összedől, hogy ember legyen a talpán, aki ebben a káoszban tisztán

tud gondolkodni.”¹³ A tér a rendszerváltás óta hazánkat jellemző belpolitikai csatározás históriájának dokumentumfilmes önreflexiója. A belpolitikailag kettéhasadt Magyarországot jellemző feszültség parabolisztikus összefoglalását nyújtó szerzői naplófilm Gyarmathy Livia utolsó alkotása, amellyel elnyerte az Argentínában megrendezett Mar del Plata Nemzetközi Filmfesztivál dokumentumfilmfesztivál díját 2014-ben.

A rendező lakásának erkélye alatt zajló eseményeket tíz éven (2003–2013) át (!) rögzítette madártávlatból. A XII. kerület önkormányzata által a második világháború 1132 helyi civil és katona áldozatának emlékére felállított köztéri Turul-szobor heves kulturális és történelmi vitát váltott ki. A szobornak helyet adó tér kisebbfajta társadalmi harctérre változott. Demonstrációk, szoborgyalázások, médiaviszály, felvonulások és tüntetések sorozata következett, miközben a tér körül lakó emberek megszokott mindennapjaikat élték. „Ebben a szerkezetben rejlik ugyanis a film egyik legfontosabb gondolata: a dokumentum-felvételeken megjelenő kétféle világ totális idegensége egymástól. (...) A magyar társadalom naponta tapasztalható belső elidegenedésének ritka lenyomata *A tér*.”¹⁴ 2013-as cikkében Zalán Vince *A teret a rendszerváltás egyik leg pontosabban fogalmazó, éppen ezért legfontosabb magyar dokumentumfilmjének aposztrofálja, amelyben az alkotó elgondolkodik az embereket kettéválasztó jelképek társadalmi erején, ahogyan ezt egyértelműen elárulja a mottó is: „A szimbólumok nemcsak összetartanak, hanem meg is osztanak.”* Miközben Gyarmathy Livia közéleti kérdésfeltevését a lakása ablakából hajthatatlan elkötelezettséggel rögzített, élesen valóságos modellszituációban elemzi, egyúttal a rendszerváltás utáni társadalompolitikai viaskodás hol ironikusan kinevetett, hol tárgyilagosan szemügyre vett publicisztikájának a kifordítására is hajlandó. „Hozzátennem még, hogy »szótlan« dokumentum, mert nem ítélezik, s nem hadakozik senkivel és semmivel. Szenvedélye így lesz erősebb s mélyre hatóbb.”¹⁵

A tér zárt szituációs modell-története egy kultúrpolitikai konfliktuson keresztül foglalja tárgyyszerűen össze a rendszerváltás utáni magyar közélet lényegét. A nyitott erkélyajtóból megfigyelt, forrongó események hulláma

13 Bori: A gólya hozta. p. 20.

14 Zalán Vince: Történelem az ablakunk alatt. Gyarmathy Livia: *A tér*. *Filmvilág* (2013) no. 10.

15 ibid. p. 13.

szemléletes példája a társadalmunkat kettéosztó és egymás ellen uszító bal- és jobboldali pártpolitika szüntelen, irányvesztett marakodásának. Kronologikusan egymás után vágott fényképek, újságcikkek, rádiófelvételek, interjúrészletek tömege, a szobor előtt megtartott sajtónyilatkozatok, a felbőszült civilek folytonos éjszakai szoborgyalázása, a Fővárosi Ítéletábla hivatalának nyilvános vitáiból kiragadott eredeti részletek groteszk és abszurd hatást gyakorolnak a rendező lakására. A nappaliban függő csillár egyik égője önálló életet kezd élni. Lepakcsolás után, amikor kedve szottyán, sercegő hangon villózik. A reggeli bevásárlásokból felhurcolt szatyrok folyton szétszakadnak, és a gyümölcsök szétgurulnak a lakás padlóján. Az alkotónak erősödő alvászavarai lesznek, miközben a téren a turulszobor körül egyre csak terebélyesedik a közéleti káosz. Felvonul a Magyar Gárda. Megjelennek a zsidó- és rendőrelenes szitkokat skandáló futballhuligánok. Holocaust-tagadó csoportok vonulnak ki tüntetni a térre. A Jobbik is gyakran tart köztéri szónoklatot, amelyben ősi művészeti jelképeinket védelmezi. Végeláthatatlan polgármesteri és közterületi vita alakul ki arról, hogy a szárnyait széttáró, óriási bronz turulmadarat lebontsák, máshova szállítsák, vagy maradjon. A nemzeti-ideológiai polémia a megosztó történelmi tények miatt eszkalálódik: a honfoglalás kori turulmadár az egyik legfontosabb ősi állatjelképünk, ugyanakkor a Szalasi-korszak zsidóüldözői is az egyenruháikon hordták, s annak idején a nemzeti zászlóra is rávarrták.

Gyarmathy Livia digitális kézi kamerája és Vékás Péter videokamerája néha kilép a lokális térből, hogy részt vegyenek a Fővárosi Önkormányzat ülésének nyilvános vitáin, ahová az egymásnak uszított civilek tömegével özönlének. A legfontosabb politikai szereplők a XII. kerület akkori fideszes képviselője, Pokorni Zoltán, illetve Budapest akkori SZDSZ-es főpolgármestere, Demszky Gábor.

A hétvégenként lezajló heves politikai demonstrációkat ismétléses módon követik a tér megszokott zsánereképeit groteszken egymásra rímeltető ritmikus montázsszekvenciák. Ilyenkor a rendező derűs vagy tragikomikus élethelyzetek töredékeit vágja össze pusztán dobritmusból álló elektronikus zenére. Iskolába rohanó gyerekek. Munkába siető, villamosmegállóban álldogáló emberek. Napsütésben és ömlő esőben kutyákat sétáltató emberek. A fák között heverésző és egymással civa-

kodó hontalan térlakók. A megállóban csinos lányoknak udvarló fiúk. A turulszobornál szelfiző különféle korú emberek. A szobor körmedencéjében mosakodó hajléktalanok. A szobor előtt elhaladó, hangosan viháncoló lánycsapat, akik menyasszony-búcsúztatót tartanak. A mindeközben kitartó turulmadár szoboralakja, amely nem tud innen elrepülni, bármilyen szélesre tárja is a szárnyait. A tér mindennapi lokális és társadalmi közéletében kamerájával állhatatosan részt vevő rendező alakja önreflexív módon mutatkozik meg, amikor a film elkészítésében folyamatosan közreműködő Vékás Péter operatőrtársának kamerája hátulról rögzíti egy-egy felvételben, ahogyan serényen videózza lakásából a tér életét. Az elektronikus zene dobalapjára összevágott jövő-menő alakok ismétlődő montázsszekvenciái a *Szandi mandi* és a *Táncrend* vidáman ironikus ritmusképeit idézik fel.

A satíra csípősségét és maró gúnyját használja Gyarmathy Livia parabolikus társadalmi naplója, amikor a tér körül kialakult megszokott mindennapi élet képeit (drámaiatlan, komikus, kiábrándítóan taszító, spontánul szép) ritmizált látványként, rövid montázsszekvenciákban ismétli meg, majd viszonyba helyezi a Turul-szobor miatt kialakult társadalmi tömeghisztéria eszkalációjával. Elfogulatlanul tárja elénk Magyarország jelenkori társadalmi válságának valódi mibenlétét, annak minden fontos szociálléleltani és kultúrpolitikai tényezőjével. A személyes naplójelleg mellett a hangsúly a politikai konfliktusra kerül, az összefüggések társadalmi aspektusának végső értelmezését azonban a nézőre bízza a rendező.

A turulszobor körüli sehová sem vezető ideológiai csatározásban éppen a háborúban elesett emberek emlékének ügye válik méltatlanná. Mindenki a turulmadárra vetíti kisebbségi frusztrációját vagy sárdobáló politikai haragját. A rendező erkélyablakába helyezett kamera lencséje pontosan jegyzeteli, hogyan aljasodnak le a különféle egymásnak eső társadalmi rétegek, pártok és a felbőszült állampolgárok. Kijózanítóan pontos társadalmi keresztmetszetet tár elénk parabolikus mintázatú gúnyrajzfilmjében. Szépítésmentesen ábrázolja a magyarok és politikai vezetőik kibékíthetetlen párharcát. Gyarmathy Livia utolsó személyes filmvallomása a jelenkori magyar társadalom mérgező visszasságainak görbetükrévé válik. Arról szól, hogyan tör be az uszító politika az emberek magánéletébe és otthonába.

Személyesen vállalt társadalmi küzdelem

Gyarmathy Livia késői dokumentarista korszakának legfontosabb filmjei kisközösségekre fókuszáló dokumentum-játékfilmek, illetve dokumentarista stílusú közérzetfilmek, és mint ilyenek, kiemelkedő alkotások. A rendező visszaemlékezéseiből kitűnik, hogy társadalombíráló szerzői álláspontjának ellenzéki, passzívan agresszív lényegét az határozta meg, hogy mindig az adott történelmi korszak közérzetét akarta dokumentarista módon árnyalt filmes formában rögzíteni. Hiszen a komikus szatíra vagy az ironizáló hangnemű társadalmi film eleve ellenzékinek mondható, modernista kelet-európai filmzsáner, amely a túlzás poétikai eszközeit használja fel a mindenkori hatalmi rendszerrel szemben.

Gyarmathy életművéből kitűnnek azok a mérvadónak számító, határsértő „nyitott művek”, amelyek szomorú, megrázó, ugyanakkor zavarba ejtő élethelyzeteket rögzítenek. Montázsra épülő hétköznapi képzettársai meglepő ritmus- és stílusváltásokat alkalmaznak, amelyek társadalomkritikus epizódfüzérékké állnak össze. A kilencvenes évek után elkészült dokumentarista filmjeiben visszatért – a finom ironiát derűlátó életigenléssel párosítva – a kisközösségek mindennapjainak bemutatásához. Ez az ironikus, dokumentarista ábrázolásmód egyéni stílusának kialakításához segítette hozzá őt pályája első időszakában. A mindennapi élet összeütközéseinek hiteles leírására törekvő, egyszerre társadalmi elkötelezettségű és személyes filmforma a dokumentum-játékfilm kevert hangnemű nyelvezetét használja. Az átlagember magánéletében előforduló tipikus összetűzésekből következtet a társadalmat befolyásoló alapproblémákra, ugyanakkor meglátja a társadalom-lélektanilag ábrázolt emberi sorsok mögött meghúzódó egyetemes értékeket is. Gyarmathy Livia középső és késői korszakának valóságábrázolása beleillik a „társadalmi személyességnek” nevezhető dokumentarista stílusba, amely a játékfilmes cselekménybonyolítást ötvözi a spontán-improvizatív módszerrel, amelyet a Budapesti Iskola talált fel még a hetvenes években.

Gyarmathy alapvetően a *Kilencedik emelet* című, személyes nézőpontú dokumentumfilmjétől fogva hű marad rendezői alapszemléletéhez, amely mindig egy kiválasztott – társadalmilag mintaadó – szereplő tántoríthatatlan élet-

küzdelméről tesz tanúbizonyságot. Történetei a kudarc ellenében folytatott munka és harc folytonos újrakezdéséről szólnak. Ezt képviseli a stílusváltó *Koportos* szociografikus hitelességű háttérvilágából kiemelt amatőr szereplőinek lélektani motivációjú története, amely az emberi méltóság és méltánytalan kifosztottság kíméletlen példázata. *A mi gólyánk* a szolidaritás és befogadás egyik legszebb dokumentarista stílusú rövidjátékfilmje. Az életművet záró *A tér* kitartóan jegyzetelt naplófilmje a rendszerváltás utáni, politikailag és társadalmilag kettéhasadt Magyarország indulatokkal teli tömeghisztériájának összegzése. Hősei – legyenek azok állatok vagy esendő átlagemberek – látszólagos naivitásukban is képesek erényeikkel és kicsinyes hibáikkal együtt feltárulkozni. Társadalmi szereplőkként, személyes életvilágukban.

Gábor Bakos

Positions of Contemplation The Poetic Documentarism of Livia Gyarmathy

The directorial oeuvre of Livia Gyarmathy has traversed a wide range of film styles from lyrical documentarism to pure factual historical reportage-documentary. This paper aims to demonstrate, through a detailed interpretation of three films selected from her oeuvre which use a mixed documentary stylistic device, that Gyarmathy was one of the most important figures in the authorial efforts of the so-called 'Budapest School' (or documentary fiction) in the 1980s and 1990s. Her work provides a link to contemporary Hungarian filmmakers who analyse fundamental social problems and everyday conflicts, and perpetuate the Budapest School's method of exploring reality by combining 'pure' documentary and 'pure' fiction.

The study concentrates on the most important films of Gyarmathy's late documentary period, which are documentary feature films focusing on small communities, as well as documentary-style public-affairs films. Their heroes, be they animals or ordinary people, are revealed for all their virtues and petty faults. His stories are about working and fighting against failure, about constantly starting over. This is represented by the style-shifting *Koportos*, a story with sociographic authenticity and a psychological motivation performed by amateur actors, and by *Our Stork* (*A mi gólyánk*) as one of the finest documentary-style short films of solidarity and inclusion. The final film of her oeuvre, *The Square* (*A tér*), is a meticulously annotated diary film, a sensitive summation of the emotion-filled mass hysteria of a politically and socially divided Hungary after the fall of communism.

metropolis online magazin

<https://www.metropolis.org.hu/magazin>

Metropolis
FILMÉLEMI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

Keresendő kifejezés

Keresés

Adatkezelési tájékoztató



magazin számaink témakörök könyvek szerzőink mutatók linkek rólunk english

NYITÓLAP / MAGAZIN

ÉRZÉKISÉG, VÁLSÁG, PSZICHOANALÍZIS



Az idei évben is több filmes vonatkozású, magyar nyelvű könyv jelent meg. Legyen az egy szerzőre fókuszáló alkotás, egy műfajt bemutató munka vagy a pszichoanalízist a filmmel ötvöző könyv. Évzáró cikkünkben ezekből csemegézünk!

ÉRZÉKI KÉPEK, INTERMEDIÁLIS TEREK



Október 20-21. között rendezték meg Kolozsvárott az „Affective Intermediality” című konferenciát, melyen közel nyolcvan előadó mutatta be legújabb kutatási eredményeit az intermedialitás témakörében. Simor Kamilla beszámolója.

EGY HATÁS ALATT ÁLLÓ NŐ



Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk ötödik részében Nagy Eszternek az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának Elaine May szerzőiségéről írt dolgozatát közöljük.

ANTI-WESTERN AZ AMERIKAI HATÁRVÉDELKEKRŐL

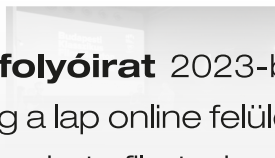


Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk negyedik részében Kende Sárának, az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának írását közöljük, amelyben a szerző Kelly Reichardt First cow című alkotásának anti-western jellegét vizsgálja.

ÁRRAL SZEMBEN



ÖSSZEÉRŐ KÉT IDŐ



„FÁRAD A CSEND, MÁR NEM BÍR A DALLAL...”



EGY NÉMET FILMRENDEZŐ VISSZAEMÉLEKEZÉSEI WERNER HERZOG ÖNÉLETRAJZÁRÓL



A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közzétételére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közzétételére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a
metropolis@metropolis.org.hu **címen!**

Müllner András

„Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne...”

Gyarmathy Lívia *Koportos* című filmjéről

A *Koportos* kánonvitája

Gyarmathy Lívia *Koportos* című filmje kritikus mű a magyar filmtörténetben. Már bemutatásakor viták öveztek, az értelmezések több ponton eltértek egymástól, és a nézeteltérés évtizedek múlva is élénken élt. A rendező 2014. február 26-án volt a Romakép Műhely nevű filmprogram vendége, ekkor Danis Tanović *Epizód egy vasgyűjtő életéből* (*Epizoda u životu berača željeza*, 2013) című filmje volt műsoron a filmklubban, és egy részlet a *Koportosból* (1979).¹ A két film (részleges) együtt vetítése azért tett szert különös fontosságra, mert az *Epizód...* civil szereplőkkel forgatott, az ő életük (tragikus) eseményének újrarájátszásán alapuló film, ilyenformán közeli rokonságban van a Budapesti Iskola fikciós dokumentumfilmjeivel. Ezek a maguk módján sokfélék, és a játékfilm és a dokumentumfilm közti széles spektrumon helyezkednek el, ebbéli természetükben műfaji-műnemi hibriditás jellemzi őket, ebben viszont mindannyian osztoznak.² Az *Epizódhoz* például az újrarájátszás tekintetében és szerep-

lői etnikai karakterének szempontjából is közel áll Moldován Domokos *Rontás és reménység* (1981) című filmje, amit ugyanabban az évadban szintén programra tűzött a Romakép Műhely.³ A program során Gyarmathy Lívia (a jelenlevők számára némileg érthetetlen módon) nem akart nyilatkozni a Tanović-filmről, tekintettel a rendező távollétére, így a közönség kénytelen volt regisztrálni a rendező makacsságában azt a közönség szempontjából abban a pillanatban diszfunkcionális morális állhatatosságot, ami őt egész életében jellemezte. A rendező áttételesen mégis beszélt az *Epizód...*-ről, hiszen a Budapesti Iskola és a roma tematika kapcsán rövidesen felmerült a *Cséplő Gyuri* című Schiffer Pál-film (1978). Amikor a Romakép Műhely hallgatója, a kérdező Sándor Emese a *Koportost* és a Budapesti Iskolát egy mondatban említette, Gyarmathy Lívia tiltakozni kezdett, és elhatárolódott („semmi közöm a Budapesti Iskolához”), és bár szembeállították azzal, hogy az intézményi (többek között forgalmazói) kanonizálás is oda sorolja (a DVD-re is az van írva), ő azzal érvelt, hogy „a Budapesti Iskolában nem

1 Élet a közeli Balkánon. *Romakép Műhely* (2014. 02. 26.) <https://www.youtube.com/watch?v=nBSv5GDnzdY> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.) – A Romakép Műhely egy társadalmi ügyek iránt érzékenyítő, médiatudatosságra nevelő közösségi filmklub és egyetemi kurzus. A filmklub résztvevői alapvetően a magyarországi roma közösségek és roma származású személyiségek dokumentumfilmes ábrázolását elemzik a kritikai elméletek eszköztárának segítségével, de az általuk vetített filmek bármilyen sérülékeny kisebbségi közösségről szólhatnak. A filmklub igyekszik aktív kapcsolatokat építeni roma és nem roma civil közösségekkel és kulturális intézményekkel, hogy a műhelyben folyó kutatást ily módon is társadalmassítsa és demokratizálja. <http://romakepmuhely.hu/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 07.)

2 Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola*. Budapest: Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, 2005. Török Ervin (szerk.): *A Budapesti Iskola utóéletei. Apertúra* 8 (2013) no. 3. <https://www.apertura.hu/2013-tavasztartalom/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.)

3 Bűbáj. *Romakép Műhely* (2014. 04. 02.) <https://www.youtube.com/watch?v=EutZNbKV28Q> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.)

volt dramaturgiai szerkezete a filmeknek”, amivel viszont a *Koportos* rendelkezik. Ezt az álláspontot képviseli könyvében Gelencsér Gábor is, aki szerint „noha a *Koportos* című film szereplőválasztása, környezetrajza, képi világa és dialógustechnikája közel áll a dokumentarista játékfilmek módszeréhez, az végül csak dokumentarista *stilusként* alakítja a fikciós formaalkotást.”⁴ Gelencsér hozzáteszi, hogy ilyen értelemben a film nagyon is hozza az irodalmi alapanyag (a fikció) szerkezetét (Gyarmathy szóhasználatával: dramaturgiáját), és noha sokan másként értelmezik, ilyenként eltávolodik a szociografikus dokumentarizmustól: „Mindennek következtében ez a film sem mond ellent dokumentarizmus és irodalom közvetett viszonyának: még úgy sem, hogy a filmváltozatban a rendező az írónál erőteljesebben állítja előtérbe és teszi stilizációs elvé a könyv szociografikus motivációs bázisát és cselekményvilágát. Gyarmathy Lívia filmje a korszak jellegzetes dokumentarista hőstípusa és közege ellenére – és a kisregény szelleméhez híven – az elvont-metaforikus formateremtés (irodalmi) útját követi.”⁵

Ez a kánonvita, hogy tehát a *Koportos* a Budapesti Iskolához tartozik-e, szorosan összefügg, mondhatni lényegi szempontként, a film cigányábrázolásával. Szélsőségesen fogalmazva, ha cigányok jelentek meg filmen a hetvenes-nyolcvanas években, akkor az egyben azt jelentette, hogy ott a filmkészítők „szociológiai filmcsoportot” alkotnak, és igényt jelentenek be egy újabb filmes társadalomkutatásra. Ez a gravitáció csak az olyan, rendkívül stilizált filmekre nem hatott, mint a *Mexтелен vagy* (r. Gyöngyössi Imre, 1972) – amely a Balázs János-féle apolitikus-mitologikus festészeti világot ötvözte a Bari Károly-féle politizáló nemzeti-polgárjogi költészet Megváltó figurájával; vagy az *Átok és szerelem* (r. Mihályfy Sándor, 1985) – amely pedig a szovjet *A cigánytábor az égbe megy* (*Tabor ukhodit v nebo*, r. Emil Lotjanu, 1976) mintájára konstruálta meg vagy újra a Monarchia „békebeli” cigányromantikáját. Talán a *Koportos* is az előbb említett szociológiai vonzásnak köszönhetően lett a Budapesti Iskola reprezentáns művévé sokak szemében.

A korszakban szinte közhelyes módon a szociológiai dokumentarizmus jeleként és biztosítékeként értelmezett cigányábrázolás volt az a Budapesti Iskola témájával

szorosan összefüggő pont, amely a *Koportost* a maga idejében az egyik legvitatottabb filmmé tette. Élhetek vidéken, láthatták a filmet falusi mozikban, és részt vehettek a film utáni ankéton, hogy ott szót emeljenek a film mellett vagy ellene, vagy írhattak kritikusként pro vagy kontra, az emberek széles spektrumon fejezték ki véleményüket a filmmel kapcsolatban a korabeli sajtóhíradások, riportok, kritikák, filmesszék és „filmlevelek” tanúsága szerint. Ez a tény ad alapot arra, hogy a filmet egy, a műfajiságnál vagy a stilizáltságnál tágabb kontextusban mégis szociológiai érvényűnek nevezzük; olyan alkotásnak, amely, ha elsőbbséget élvező dramatizáltsága és általános emberi érvénye okán talán kevésbé, de hatása szempontjából mindenképpen a korabeli magyar társadalom és kultúra szerkezetére mutat rá. A médiabeli megnyilvánulások csak első pillantásra szólnak a *Koportos* cigányábrázolásáról; ami a mai néző szeme előtt látványként a filmen túli korabeli médiatájban kibomlik, az nem a cigányok, hanem a nem cigányok világa, világértelmezése, normatív képük a cigányokról, illetve az ideális cigányábrázolásról. Ily módon a figyelmes szemlélő számára az úgynevezett „magyarok”, a „fehérek”, a „magyar fehérek” válnak olvashatóvá; azok, akik az euroatlanti központú jelölési gyakorlatok szerint láthatatlanok, hiszen jelölökként ők irányítják a jelölőfolyamatot. A továbbiakban egy részben médiaantropológiainak is nevezhető vizsgálat keretében, néhány cikk elemzésén keresztül arra próbálok rámutatni, miként konstruálódik meg a szocialista Magyarország fehérségképe a filmes cigányábrázolás tárgyalásának médiabeli „melléktermékeként”. Más szóval, hogyan beszélnek a kritikusok a *Koportos* cigányábrázolásáról, ugyanakkor ezáltal hogyan adnak hírt önnön fehérségükről vagy fehérségképzelésükről, és így hogyan konstruálják meg a fehérséget. Azon kívül, hogy ez a fehérség saját megélt individuális többségi pozíciójukat jelent(het)i, jelenti azt a kelet-európai „szocialista” fehérséget is, amit dominánsnak képzelnek, amivel azonosulni szeretnének, és amit ugyanakkor performatív módon ismételnék és megerősítenek, nem függetlenül az érzékelt krízistől, ami számukra a „cigánykérdés” tematizálásával megnyílik. Ilyenformán ezekben a cikkekben a fehérség a nacionalizmushoz hasonló módon konstruálódik újra és újra, rituális ismétléseken keresztül.

4 Gelencsér: *Forgatott könyvek*. pp. 266–267.

5 *ibid.*



Koportos (Rostás Mihály)

A kritikai fehérségkutatás Magyarországon

A kritikai fehérségkutatás nevű kutatói irányzatnak, még ha nem is nevezhető kiterjedtnek, több meghatározó képviselője is van Magyarországon. 2011-ben a *Tranzitblog*on írt kétrészes ismertetőjében Junghaus Tímea felsorolja az irányzat legfontosabb külföldi képviselőit, és egyben Kóczé Angélára és Nidhi Trehanra hivatkozik, akik megnyitották az utat az európai romák helyzetének posztkoloniális kontextusban való értelmezése felé.⁶ Kóczé és Trehan tanulmányával egy évben publikálta cikkét a romák festészeti ábrázolásáról Kovács Éva, aki fontos állítást tett arról a párhuzamról, ami a

birodalmi gyarmattartó országok és a gyarmat nélküli országok festészeti tradíciója között megfigyelhető a rasszizált kisebbségek ábrázolásának szempontjából.⁷ Kovács tézise, amely szerint nem szükséges gyarmattal és alárendelt gyarmati kisebbséggel rendelkeznie egy ország fehér többségének, hogy létrehozza önnön egzotikus „feketét” (ahogy a Monarchia művészei tették a cigányokkal), egy néhány évvel korábbi, szintén magyar Kelet-Európa-kutató gondolatmenetével rokonítható. Imre Anikó a *Post-colonial Whiteness* című kötetben publikálta „Fehérség a poszt-szocialista Kelet-Európában: a cigányok ideje és a rassz vége” című tanulmányát, és ebben a kelet-európai fehér felsőbbrendűség természetét elemzi. Mint írja, „Kelet-Európa országaiban a legtöbb ember valószínűleg még mindig ragaszkodik ahhoz, hogy a gyarmatosítás és a rassz problémái nem relevánsak a régióban, annak ellenére, hogy Berlinhez hasonlóan ezek a helyek sokkal kevésbé fehérek, mint régen. A szocializmus lezárultával, a hatalmas eurázsiai migráció és a globális média beköszöntevel, valamint a cigányok és rasszizált idegenek újfasiszta és rasszista üldözése következtében a rasszalapú különbség új öntudata jelent meg a poszt-szovjet régióban. A Lengyelország, Szlovákia, Csehország és Magyarország utcáin és képernyőin látható bőrszínek változatossága ellenére a fehérség mint morális kategória láthatatlan (transparent) maradt. Azaz a fehérségre alapozott politikát és esztétikát elkerülte az elemző szándék.”⁸

Az itt felsorolt tanulmányok minden különbségük ellenére ott kapcsolódnak egymáshoz, hogy mind a posztkoloniális kritika elemző keretének legitim volta mellett érvelnek Kelet-Európa vonatkozásában és hasonlóképpen a láthatatlan jelölőként működő fehérség láthatóvá tételét szorgalmazó kritikai fehérségkutatás regionális adaptálása mellett. Bár Imre Anikóval ellentétben Bogdán Mária nem filmről ír „A hiányzó kép. A közszolgálati médium

6 Junghaus Tímea: A fehérség kritikai kutatása (Critical Whiteness Studies) I. *tranzit.blog.hu* (2011. 08. 01.) http://tranzitblog.hu/a_feherseg_kritikai_kutatasa_critical_whiteness_studies_i/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.) Junghaus, Tímea: Whiteness II. A fehérség kritikai kutatása. *tranzit.blog.hu* (2011. 09. 06.) http://tranzitblog.hu/whiteness_ii_feherseg_kritikai_kutatasa/ (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 30.) Trehan, Nidhi – Kóczé Angéla: Racism, (neo-)colonialism and social justice: the struggle for the soul of the Romani movement in post-socialist Europe. In: Graham Huggan – Ian Law (eds.): *Racism Postcolonialism Europe*. Liverpool University Press, 2009. pp. 50–73.

7 Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek – A „cigány” képe az 1850-es évektől a XX. század első feléig. *Beszélő* 14 (2009) no. 1. pp. 74–92.

8 Imre Anikó: Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race. In: Alfred J. López (ed.): *Post-colonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*. State University of New York Press, 2005. p. 80. (Saját fordításom: M. A.)

identitáskonstrukciói a romareprezentáció tükrében” című tanulmányában, de tudomásom szerint ő hivatkozik először Richard Dyer fehérségről szóló filmes esszéire magyar kontextusban. (Dyernek sokkal inkább a sztársággal kapcsolatos alapvető meglátásai nyertek teret a magyar kutatásokban.) Bogdán röviden, de lényegre törően foglalja össze Dyer 1997-es tanulmánykötetének programját: „Egyrészt szükség van a fehérség faji (rassz-szempon-tú – a szerk.) meghatározására, illetve arra, hogy a fehér emberek megtanulják saját magukat fehérnek látni, hogy észlelni és értelmezni tudják a saját különbözőségeiket, vagyis azt a továbbiakban már ne normaként tekintsek, hanem egy lehetséges válaszokat generáló pozícióként a társadalmi helyzetekre. Azaz a fehérséget *idegenné* kell tenni az elfoglalt pozíciójához képest ahhoz, hogy látszódjon.”⁹ A *making whiteness strange* (elidegeníteni a fehérséget) fordulat brechti asszociációkat kelt, és Maxime Cervulle a kötethez írt bevezetőjében kijelöli azt a hosszú (Franz Fanontól kezdve Paul Gilroyon keresztül Kobena Mercerig és tovább tartó) sort, amelynek mint elemzőkritikai elidegenítő tendenciának Dyer munkássága is részét képezi már a hetvenes évektől fogva.¹⁰ Szándékom szerint az itt röviden bemutatott kritikai irányzathoz csatlakozom azzal a különbséggel, hogy a festészeti, filmes, valamint médiabeli romareprezentáció tükrében végzett fehérségkutatás, vagyis a fehér tekintet kritikai elemzésének, láthatóvá tételének empirikus anyaga jelen esetben az a recepció, ami a *Koportos* saját korában fogadta. Abból a sejtésből indulok ki, hogy az *optikai tudattalan* Kovács Éva által Walter Benjamins-tól kölcsönzött (Benjamin által pedig a technikai sokszorosítás leírására Freudtól átvett) fogalma minden médiumra kitégíthető metaforának tűnik, amennyiben rámutat arra az eladdig láthatatlan területre, amit a hegemon „szöveg” (szöveges, képi, hangzó anyag) alkotója nem kívánt vagy nem tudott elmondani önnön kelet-európai (fél)fehér pozíciójáról, a hatalmi jellegű „társadalmi gesztusokról”, vizuális vagy

verbális retorikai manőverekről. Valószínűleg minden, cigány témájú film alkalmas arra, mégpedig sokszorosán, hogy kritikai recepciójának elemzésén keresztül láthatóvá tegyük a fehérséget, pontosabban a fehérség konstrukcióját mint hegemon beszédmódot, jelen esetben a szocialistának nevezett tömb kelet-európai (magyar) fehérség-változatát.

A magyar kritika fehérsége a *Koportos* kritikáinak tükrében

Gyarmathy Livia a Romakép Műhelyben zajlott beszélgetés során, még jóval a Budapesti Iskolából való „kiiratkozása” előtt, tulajdonképpen szinte a beszélgetés legelején felidézte, hogy milyen negatív kritikákat kapott a *Koportos* bemutatása idején. Kapásból mondta az egyik kritika címét is, ilyen formában: „Mutogatjuk szennyeseinket.” Gyarmathy Livia Fábíán Lászlónak a *Film Színház Muzsikában* megjelent cikkét idézte fel, és ha emlékezete pontatlanul működött is, de a cikket, tartalmát tekintve, alapvetően helyesen foglalta össze. Az eredeti cím ugyanis így hangzott: „Mutogatjuk cigányainkat.”¹¹ Mielőtt röviden összefoglalnám, hogy milyen kritikát fogalmazott meg Fábíán, hangsúlyozom, hogy a kritika jellegét illetően egy tendenciáról beszélhetünk. Fábíán ismertetője előtt egy héttel az *Élet és Irodalomban* és szintén előtte két nappal a *Pest Megyei Hírlapban* ugyanezt a hangot ütötték meg kritikusok, és ez a hang újra és újra megjelent a tavasz folyamán, a film terjesztésével párhuzamosan további fővárosi és vidéki lapokban. Két, egymásba kapcsolódó motívumra kell figyelnünk a következőkben: a *Koportos* cigányábrázolására és a nyugatnémet koprodukció témájára. Ez utóbbihoz tudni kell, hogy a *Koportos* a ZDF nyugatnémet televízióval koprodukcióban készült, ami a nyugat-európai forgalmazásra nézve azt jelentette, hogy Magyarországgal ellentétben, ahol a filmet moziban veti-

9 Bogdán Mária: A hiányzó kép. A közszolgálati médium identitáskonstrukciói a romareprezentáció tükrében. In: Bogdán Mária – Feischmidt Margit – Guld Ádám (eds.): „Csak másban.” *Romareprezentáció a magyar médiában*. Budapest – Pécs: Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2013. p. 160.

10 Cervulle, Maxime: Looking into the light: Whiteness, racism and regimes of representation. In: Dyer, Richard: *White: Essays on Race and Culture*. New York: Routledge, 2017.

11 Fábíán László: Mutogatjuk cigányainkat. *Film Színház Muzsika* 24 (1980. február 23.) no. 8. pp. 11–12. Fábíán László két évvel később könyvet írt Gyarmathy Liviáról: Fábíán László: *Gyarmathy Livia*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982.



A fuvaros és a főhős (Szabó Lajos, Rostás Mihály)

tették, az NSZK-ban televízióban tűzték műsorra, ezáltal jóval nagyobb közönséget érve el. A cikk írójának állítása szerint a nyugatnémet „megrendelőnek” (nem a „koproduktív partner” kifejezést használja) elvárásai lehettek a támogatásért cserébe, és „tőlünk (magyaroktól – a szerk.) valami extrémítás várható”. A filmbe „az »elvárásoknak« megfelelően – be kell zsúfolni azt az egész nyomorúságot és neoromantikus folklórt, ami egy számító nyugati producer szerint jellemzi a vidéki magyar cigányságot (és ami részint valóban jellemzi is), mert ez majd tévékészüléke elé gyökereztetni a legínyencebb nyugatnémet nézőt is, hiszen ilyet még nem látott. És csakugyan nem látott, az ő cigányaiuk urbánusabbak, kevesebb vadromantikát mutatnak. (...) Úgy vélem, az extrémítás önmagában nem elégséges a művészethez, legföljebb a divathoz. Ebben az értelemben pedig Gyarmathy Livia kétségtelenül behódolt a divatnak, amely afféle romantizált szociográfiából kísérli meg a drámát kicsiholni, keresvén a büszke humánusmot, ami elvezethet a szabványoptimizmushoz.”¹²

¹² Fábrián: Gyarmathy Livia.

¹³ „Fenyegető keveredéstől való félelem, amelyben a nemzetállamot és a nemzeti értékeket nem lehet egyszerűen behatárolni.” Imre Anikó: A (poszt)szocialista valóságshow, avagy mit tanulhatunk Győzőkétől? *Médiakutató* (2009 őszi) https://mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/09_gyozike_valosagshow (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 02.); Imre: Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe. pp. 86–88.

A szerzőnek nem tetszik a film „álságos mikrorealizmus”, „idegenforgalmi negatív látványosság” jellege és ezáltal „a cigánykérdés megközelítése” sem. A szöveg retorikussága még akkor is a fehér felsőbbrendűséget sugározza, ha ezt érthető módon a film alkotóira terheli: vannak a *mi cigányaink* (a fehér magyaroké) és az *ő cigányaiuk* (a fehér nyugatnémeteké). Amitől a kritika némi pikantériát kap, az a cigány „extrémítás” (egzotikum, nyomorúság, neoromantikus folklór és romantizált szociográfia) mellett megjelenő magyar öngyarmatosító szólam: a megvásárolhatóság („olcsóbbak vagyunk [tessék csak a munkabérrre gondolni]”) és a műveletlen keleti karakter, amit a szerző a patás ördög és a nyereg alatt puhított hús képeivel fejez ki: „A művelt nyugat – úgy tetszik – még nem egészen bizonyos benne, hogy nem vagyunk loboncos farkú, patás ördögfiúk, s hogy már régen nem puhítjuk nyereg (újabbban: gépkocsisülés) alatt a parizert.” Viccesnek szánt utalás ez arra, hogy a magyarok a németek szemében Európán kívüli, ördögi attribútumokkal ellátott nép. Az idézett képek révén veszélyes közelségbe kerül egymáshoz a két „extrémítás”, a magyar és a cigány, holott a szöveg ezt szeretné elkerülni mindenáron. Míg az előbbi ironizálva és némileg öngyarmatosító és sértett módon másoknak tulajdonítja, az utóbbit nem tagadja (legalábbis részben elismeri, hogy a vidéki magyar cigányságot jellemzi a nyomorúság és a folklór), de a mutogatását felrója a filmeseknek és a „számító” producernek.

A *Koportos* körül kialakult kritikai univerzum e darabjában azt látjuk megvalósulni kicsiben, amit Imre Anikó több tanulmányában is a keveredésnek, hibriditásnak, a tiszta nemzetről alkotott kép elszíneződésének nevez.¹³ Úgy tűnik, hogy Imre Anikónak a poszt-szocialista média-univerzumra vonatkozó elemzését meghosszabbíthatjuk az időben, kiterjeszthetjük a szocialista múltira is. Imre Frankenbergre hivatkozva a fehérségről mint egy (történetileg alakuló) folyamatról beszél, továbbá nem mint egységes rasszról, hanem mint *sokféléről*, amely mindig diszkurzív módon jött létre. A magyar fehérség a fent említett kritikában (és kortársaiban) relatív módon, egy

kettős elhatárolással konstruálódik: a kritikus megpróbálja elkerülni az európai (német) demonizáló-orientalizáló tekintetet („nem vagyunk loboncos farkú, patás ördögfiúk”, nem puhítjuk nyereg alatt a húst), ugyanakkor saját tulajdonaként értekezik a magyar cigányokról, így egy birtokos-birtokolt viszonyt létesítve határt húz a magyarok és a cigányok között, mert azt is érzi, hogy a demonizáló és egyben egzotizáló-kizsákmányoló tekintet számára esetleg összerosódik a kettő. Jóllehet szeretne láthatatlan (értsd európai) maradni, de a szemünk láttára jön létre, pontosabban ismétlődik meg a kelet-európai (magyar) szocialista fehérség: szemben egyrészt a cigány feketeséggel (első határhúzás), másrészt a nyugatnémet kapitalista szuperfehérség által képzelte magyar feketeséggel (második határhúzás) – amely képzelet ugye a magyar kritikus általánosító képzeletének és egyben kisebbségi kényszerképzetének szülőtte.

A jelen vizsgálódás szempontjából fontos, hogy a *Koportos* ilyen és hasonló kritikáiban bizonyos értelemben megjelenik az „optikai” tudattalan felfedése iránti analitikus igény. Nevezhetnénk ezt akár vulgármarxista megközelítésnek, amelynek során a kritikus rávilágít a műalkotás anyagi bázisára és azokra a kizsákmányoló érdekekre, amelyek befolyásolják a mű karakterét. „Láthatatlanul mégis jelen vannak a nyugatnémetek ebben a filmben” – írja Simonyi Zoltán az *Élet és Irodalomban*, és a filmet Fábíán Lászlót megelőzve és vele egy véleményen „hazug idegenforgalmi propagandának” nevezi.¹⁴ Az ilyen elemzés számára a cigányfolklor az az optikai felszín, amelynek felstilizáltságában meg kell látnunk az anyagi alapot, ami a nyugatnémet valuta. A szerző személyes gyerekkori emlékeire hivatkozik, így próbálván meg autoritásra szert tenni mint tapasztalati szakértő, és ekként nyilatkozik ironikusan a film cigányábrázolásáról: „Nézem a filmet: színes, hangos családi perpatvar, cigánykodás. Romantikus éjszakai asszonyoztetés, batyúkkal, csónakkal. Lármás cigánylakodalom egy folyó füzes árterületén, egzotikus rituáléval, cigány nyelvű köszöntőkkel és dalokkal hitelesítve. Teljesen belefeledek ezbe a rikító folklorisztikus kavargásba, és azon tűnődöm, hogy vajon hol élnek ezek az emberek, hol forgatták ezt az érdekes, tudományos ismeretterjesztő filmet?” A folytatásban pedig megjelenik az előző kri-

tika elemzésekor elhatárolásnak nevezett folyamat, ami egyben – nem kevésbé hangsúlyosan arisztokratikus – fehérségdefiníció is: „A nyugatnémet mozinéző nem tőpreng. Azonnal tudja, hogy a történet Magyarországon játszódik. S amit lát, az nem a Szamos-partnak egy gondosan kiválasztott része hat-nyolc cigánycsaláddal, hanem Magyarország! Vagyis a bugyuta turista hamis képzelgéseire még ráteszünk egy lapáttal. Ezért nyugatnémet is ez a film? Vagy azért ilyen, mert koprodukciós? Hogyha már beszálltak – nem színésszel, rendezővel, operatőrrel, de gondolom, pénzzel –, akkor már el is tudják adni? Az egzotikummal akarják becsalni a nyugati nézőt? Jó ez nekünk? Megéri? És még ha csak az első nyolc-tíz perc nyugtatná meg a turisták lelkét, amiért Magyarországot rendre összecserélik a nem létező Romanisztánnal! Ám a cselekmény többi színhelyén is csak cigányokat láthatnak. A vonaton, a kompon, a kocsmában, a templomban. Csak a pap nem cigány, valami idegen misszionárius lehet. Talán német.”

Itt is megjelenik az iróniába rejtett sértettség, mintha a németek Magyarországról általában mint egy távoli grammatról gondolkodnának, ahová képzeletben német térítő misszionárius érkezik, és bugyuta turisták a valóságban. Ezzel szoros összefüggésben a szerző tiltakozik az ellen, hogy a német tekintetben Magyarország összerosódik „Romanisztánnal”, vagyis a magyarok a romákkal. Végül a kritikus ironikus (bár minden valószínűség szerint nem szándékolt) módon valóban láthatatlanná próbálja tenni a fehér magyarokat, amennyiben a papot kivéve vakká válik a nem roma szereplőkkel (a fuvarossal, a kecskés bakterrel és másokkal) szemben, így mintegy homogén etnikus (cigány)gettóként nézi a filmet.

Ahogy a fent elemzett két kritikában, úgy természetesen az itt következő harmadikban sem válhat láthatóvá a hegemon (eufemisztikusan „szocialistának” nevezett) hatalom strukturális rasszizmusa. Tehát a kritikus feladata egyrészt az, hogy kiemelje a főszereplő „érdemes” cigány karakterét, amit rögtön kiegészít azzal, hogy a magyarországi cigányságnak ő csak az egyik felét képviseli, azt, „amely már beilleszkedett a társadalomba, rendesen dolgozik, tisztességesen él stb.” Ez a szétválasztás (érdemesek és érdemtelenek) a következő mondatban eltűnik, és általában a cigányság „belső problémáira helyeződik a hangsúly”, ami „az élet-

14 Simonyi Zoltán: Olvassam vagy nézzem? *Élet és Irodalom* (1980. február 16.) p. 13.

formaváltással együtt járó elkerülhetetlen emberi, lelki, szociális, sőt etnikai konfliktusokat is” eredményezi.¹⁵ (Nincs pontosítva, hogy mit értsen az olvasó „etnikai konfliktus” alatt, de mivel „belső problémákról” volt szó, valószínűleg a film végi összecsapásra utal a szerző, ami a „beilleszkedő” Mihály és agresszív, nem beilleszkedő, de szintén cigány vetélytársa között zajlik.) A szövegnek ezen a pontján indul el az az aktuális kritikán túlmutató motívum, ami a film cigány vagy nem cigány (általános emberi) karakterét boncolgatja. „Amikor Mihályban az ember és nem a cigány kap hangsúlyt, a film felszárnyal, költőivé válik. Amikor a cigányfolklor, az egzotikum kerül előtérbe, előjön a déja vu, az „ezt már láttuk” érzése. S ilyenkor nem lehet nem gondolni arra, hogy a *Koportos* magyar–NSZK koprodukcióban készült film, és hogy valószínűleg a nyugati partnernek kellett ezek a képsorok. (...) Ki kellene találni valamit, hogy ne sikeredjenek félre ezek a koprodukciók, mert akár akarjuk, akár nem, a nem hazai közönség előtt épp a *Koportos* aligha segít majd reális képet adni hazai viszonyainkról, a mai magyar társadalom igazi rétegződéséről, egyáltalán Magyarországról. S ez az aggodalom egyáltalán nem túlzott, hiszen a német partner alighanem televízió mutatja majd be a *Koportost*. Ég óvjon bennünket, hogy a *Gyökerek* magyar mását lássák majd benne az NSZK-ban...”¹⁶ A kritikus páni félelme nagyon is indokolt, hiszen ha már az ő képzeletében megszületett a két különböző történeti korszak és társadalmi rendszer közti lehetséges párhuzam a hegemon többség és a rasszizált kisebbség viszonyát illetően, akkor ez a párhuzam bárki képzeletében megszülethet. Jóllehet a *Koportos* explicit módon nem tárgyalja ezt a viszonyt, és nem célja a cigányok rendszerszintű elnyomásának ábrázolása, a cigányok életkörülményeinek naturalista bemutatása egy magyar többségi újságíró képzeletében képes volt létrehozni egy ilyen lehetséges nézőpontot.

A történeti allúziók mellett (*Gyökerek*) szinte kiszámíthatóan megjelent a kortárs rasszizmus, és ha a rabszolgaság az Egyesült Államok stigmája, akkor az apartheid Dél-Afrikáé. Egy másik tanulmányban már tárgyaltam, ott Lionel Rogosin *Jöjj vissza, Afrika!* (*Come Back, Africa!*; 1960) című filmjének magyarországi vonatkozásain és egy összehasonlító filmelemzésen keresztül, hogy mi jelentett a szocialista szoft apartheid.¹⁷ Ennek az apartheidnek feltétlenül része volt a szocialista fehérségnek az a sajátossága, hogy minden erejével tagadta az ország egyetlen számottevő rasszizált kisebbségén gyakorolt rendszerszintű elnyomást, és természetesen elhatárolódott a rabszolga- és apartheid-allúzióktól. A következő arra példa, hogy miképpen beszél el mégis a szerző az igazságot, bár annak ellenkezőjét szeretné sugallni. Retorikai nézőpontból itt kettős (szándékolt és szándékolatlan) iróniának vagyunk a tanúi, amely iróniák egymás ellen fordulnak. Csontos Károly *Koportos*-kritikájában az apartheidtől való elhatárolódás jelenik meg vitriolos és egészében rendkívül infantilis gúnnyal. Mivel „az Odera–Neisse vonaltól nyugatra még nagyobb hiánycikk lehet az »echtvalódi« cigányromantika! Csakugyan! Jön a folklor: lányszöktetés, cigányesküvő, halottöltötztetés, -siratás, mulatás... Bizonyára töredékesen is hitelesek, remélhetőleg nem dobták el a felvett, de fel nem használt anyagot, eltűnőben lévő néprajzi értékekről lehet szó! De térjünk vissza a nyugati vevőkörre, hátha még bővíthető! Hiszen ahogyan ez a Balog Mihály a városi autóforgatagból visszatér a *cigánytelepre, ahogyan ott élnek az emberek, ez tisztára Dél-Afrika! A fejlődésére büszke szocialista ország határain belül egy másik, fejletlen ország!* Statisztikai arányokat nem forgattak a filmbe a magyarok, az egész egy az egyben felhasználható elégedetlenkedők politikai felvilágosítására, vagy legalábbis arra, hogy a »szabadság lovagjai« önhitükben erősödjenek!”¹⁸ (Kiemelés tőlem – M. A.)

15 Takács István: *Koportos*. *Pest Megyei Hírlap* 24 (1980. február 21.) no. 43. p. 4.

16 A *Gyökerek* (*Roots*, 1977) nagy sikerű televíziós sorozat volt az USA-beli rabszolgaságról egy család történetén keresztül. A sorozatot amerikai forgalmazása után két évvel Magyarországon is bemutatták, alig egy évvel a *Koportos* mozikba kerülése előtt, tehát emléke elevenen élt a televízió nézőkben. A filmet Magyarországon elismerték, azonban főként esztétikai szempontú kritikák érték. Lásd Inkei Bence: *Gyökerek: nyolc este alatt legalább száz évvel hozta előre Amerikát a sorozat*. *24.hu* (2023. 03. 24.) <https://24.hu/kultura/2023/03/24/gyokerek-sorozat-alex-haley-rabszolgasag-tartas-kunta-kinte/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 02.)

17 Müllner András: *Rasszizmusváltozatok és dokufikciós kritikáik*. A *Jöjj vissza, Afrika!* és a Cséplő Gyuri összehasonlító elemzése. *Apertúra* 18 (2023) no. 4. <https://www.apertura.hu/2023/nyar/xviii-efolyam-4-szam/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 02.)

18 Csontos Károly: *Konvertibilis restellnivalóink*. *Tolna Megyei Népiújság* 30 (1980. április 9.) no. 82. p. 4.

Az utókorból nézve feltűnően tendenciaszerű a kritikai tiltakozás a folklorisztikus, illetve szociografikus elemek *Koportos*-beli megjelenítése, valamint az e mögött sejtett kapitalizáló erők ellen, továbbá a rasszalapú elnyomás akárcsak halvány gyanúja ellen. Mivel ez utóbbi nem a filmben, hanem a kritikusok fantáziájában születik meg, indokoltnak érzem olyan olvasatként értékelni ezeket a reagálásokat, amely a szocialista kritikai közeg félelmeiről árulkodik jól diagnosztizálható módon. Jóllehet születtek pozitív kritikák, amelyek közül kiemelkedik például Csalog Zsolt írása (aki a Kádár-rendszerben „szabadságlovagként” volt számontartva),¹⁹ de ezek inkább kivételek voltak. Sejthető, hogy a *Koportos* negatív kritikai recepcióját a politikai vezetés szintjén bátoríthatták, netán szervezték. Erre utal Gyarmathy Livia egy interjújában: „A módszer meglehetősen manipulatív volt. A filmet ugyan bemutatták a Puskinban, de aztán hamar áttették egy külterületi kis moziba. Elsüllyesztették. Kár, hogy így alakult, mert úgy érzem a lellem legmélyén, a *Koportos* az egyik legjobb munkám.”²⁰ Csontos Károly megjegyzése az „üres mozinézőterekre” való ráfizetésről a nyugatnémet valutáért cserébe végképp cinikus, ha tekintetbe vesszük, amit Gyarmathy Livia itt mond a film elsüllyesztéséről.

A *Koportos* kapcsán mégis hangot kapott egy-két eldugott különvélemény a rasszista elnyomásról. A pécsváradai származású angol-magyar újságíró, Kutna Mari a Pécsi Filmszemlén nézte meg a *Koportost*, és a Dunántúli Naplónak nyilatkozott. Ezt a rövid cikket, illetve annak pár sorát a cenzúra figyelmét elkerülő, véletlen „hibaként” értékelhetjük a rendszer szempontjából: „Feltétlenül szólnunk kell Gyarmathy Livia munkájáról, a ZDF NSZK-beli televíziótársasággal közösen készített *Koportos*ról is. A rendező, amikor a hátrányos helyzetben lévő, kiszolgáltatott kisemberekről beszél, akkor, úgy érzem, nemcsak azokról szól, akiket a vásznon láthatunk, hanem szerzte a

világon található elnyomottakról, vendégmunkásokról, fajilag megkülönböztetettekről is.”²¹ Ehhez hasonló hibaként lehet értelmezni azt a néhány idézetet, amelyet a *Magyarország* című hetilap a *Koportos* külföldi recepciójából vett át: „Mind a film, mind az irodalmi anyag az előjogokat nem élvező, magyar cigány kisebbség parabolaszere, kilátástalan kitörési kísérletét ábrázolja.” (*Frankfurter Rundschau*) „Nem tipikus cigánysors, amelyet Balázs József és Gyarmathy Livia elénk tár. Ez a problémakör sokkal jellemzőbb azokra a kisebbségi sorsokra, amelyeknek belső vagy külső ismertetőjelei különböznek a többségi társadalmat képviselők jegyeitől.” (*Kölner Stadtanzeiger*)²² Mindebből úgy tűnik, hogy amit a filmmel, illetve annak szociográfiai valóságábrázolásával szimpatizáló magyar újságíró nem mondhatott el a saját hangján, azt rendkívül szűk keretek között és alig elérhető módon megtehetette a külföldi újságírókat idézve.

Következtetések és a kutatás további lehetőségei

A hivatalos szocialista médiának mint a Kádár-rendszer ideológiai államapparátusának szerepe a szocialista fehérség propagálásában és demonstrálásában, illetve a fehér médiamunkások ezirányú aktív és elkötelezett tevékenysége, a kettő közti kapcsolat mibenléte további kutatások tárgya lehet. Úgy vélem, hogy a hetvenes évekbeli hivatalos cigánypolitika bizonytalanságai, a felsőbb vezetés irányításának időnkénti hiánya, ezzel párhuzamosan az induló roma polgárjogi mozgalom, ami többek között az autentikus cigány kultúra és cigány kulturális identitás emancipálódását jelentette (cigány népzene, cigány tánc, cigány népköltészet, cigánymagyar történelem, például a cigány

19 Csalog Zsolt: Nem csak „cigány film”. *Filmvilág* (1980) no. 3. pp. 10–11. Csalog pontosan az ellenkezőjét állítja annak, amit a főszoalám: a filmet piaca kacsintás nélküli hitelesség jellemzi, nem romantizál, és nem patetizál. „Ahogyan elutasítja az olcsó naturalizmus kínáló lehetőségeit, úgy tud nemet mondani a talmi folklorizmus csábításának is; a temetés köré zsúfolódó folklorélemek végig példásan funkcionális szerepben maradnak, akként jelennek meg, amik a jelenkori valóságban: a nyomor támadta létben az emberi tartás már ingatag, groteszk és egyben drámaian megindító kapaszkodói.”

20 Gervai András: „Eltársak, lázadjanak!” Beszélgetés Gyarmathy Liviával. *Kritika* 32 (2003) no. 9. p. 12.

21 Közönségre is kacsingató filmek. A pécsi filmszemle nyugati visszhangja. *Dunántúli Napló* 37 (1980. március 10.) no. 69. p. 6.

22 Részletek a *Koportos* című színes, magyar–NSZK koprodukcióban készült film kritikáiból. *Magyarország* 17 (1980. március 9.) no. 10. p. 22.

holokauszt lassú tudatosulása és nem utolsósorban a szegénységkutatás, illetve a cigány értelmiség első generációja), szóval mindezek közrejátszhattak abban, hogy az újságírók a fehérséggel kapcsolatos performatív tétjeiket mintegy magukra hagyva, egy átalakulóban lévő közegben tették meg. Ezért van néha az az érzése az olvasónak, hogy a kritikusok nem ugyanazt a filmet látták, és ennek köszönhető, hogy a néprajzi betétek kapcsán ennyire eltérőek lehetnek a vélemények – bár ebben a tanulmányban elsősorban az ezzel kapcsolatos negatív kritikákat soroltam. Például a cigány folklór a hivatalos álláspont szerint kihalóban lévő csökevény volt, de ez a hetvenes években már nem volt képes egységes nézetként megjelenni az állami tisztségviselők szintjén sem. A szegénység és a cigányság ábrázolása természetesen a rendszer érzékeny pontja maradt továbbra is, és a médiamunkás nem tudott rossz lóra tenni, ha a kettő közös reprezentációját kritizálta. Főleg akkor nem, ha ezt a kombinációt mint kelet-európai árut helyezték mérlegre, és a relatíve új gazdasági struktúrával, vagyis a koprodukcióval együtt lehetett kritika tárgyává tenni. Úgy értékelhetjük ezt a szocialista öntudattal bíró kapitalizmuskritikát, mint ami a saját szempontjából hozta létre és egyben kritizálta a sztereotip „vászoncigány” paradigmát a kapitalista ország számára szolgáltatott hamis cigánykép értelmében.²³

Ennek a „sztereotípiá”-kritikának az elemzése, mint arra a tanulmányban többször utaltam, rámutathat a film recepciójában létrejövő *öntudatlan fehérségdefiníciókra és -vallomásokra*, így a filmkritika a kritikai fehérségkutatás

legitim tárgya lehet, kiegészítve az olyan fehérségkutatásokat, mint például Richard Dyeréi, amelyek a filmekben létrejövő fehérséget célozzák meg. Úgy vélem tehát, hogy szükséges a kritikai fehérségkutatás kiterjesztése, mégpedig a mindenkori sajtótermékek és médiatartalmak elemzésével. Ennek szellemében a *Koportos* és más „cigányfilmek” a kritikai média- és kultúrakutatás terepévé válhatnak, annak tárgyalásává, hogy mit jelent a fehérek számára a „cigányfilm”, hogyan nézik a fehérek a filmeket mint a Másik ábrázolásának helyét, továbbá hogy miként definiálják Magyarországot és saját magyarságukat a „cigányfilmek” európai befogadói horizontjának elképzelésével.

A tanulmányban bemutatott kutatást az Arcanum digitális adatbázisban végeztem. Változatos műfajú szövegeket olvastam és tekintettem át, úgymint tévé- és moziműsorokat, beszámolókat anekdotokról, riportokat a forgatásról, kritikákat, úgynevezett „filmjegyzeteket” és „filmleveleket”, interjúkat. Nagyon sok cikkre nem tudtam itt kitérni, és nagyon sok olyan téma merült fel a kutatás során, amelyet érdemes lenne kidolgozni. Ezek közül csak hármat említek meg röviden a tanulmány zárlatában.

Sok cikk szól a *Koportos* című regény és a film kapcsolatáról, a konkrét adaptációról, elsősorban a regény és a film különbségeiről, ami sokszor a kritika alapját képezi a regény javára. Bár a filmre valóban jellemző a filozofikuság, meg kell jegyeznünk, hogy ugyanakkor nagyon filmszerű szövegről van szó. Különös jelentőségre tesz szert

23 A fogalom Bori Erzsébettől származik, több cikkében használja. Lásd Bori Erzsébet: *Vászoncigányok*. Romani Kris – Cigánytörvény. *Filmvilág* (1998) no. 10. p. 53., illetve Bori Erzsébet: *Cigányutak*. *Filmvilág* (2005) no. 6. pp. 4–6. Az 1998-as cikk definíciója: „A vászoncigány – szemben az igazival, amely nyelvében és múltjában éppoly sokféle, mint életvitelében és értekeiben – meglehetősen egyforma az egész világon: dalból van a lelke, és aranyból a szíve, festői és fotogén szegénységben él, akár a jég hátán is, féli az istent meg a rendőrt, mivel szenvedélyes temperamentuma és pusztíthatatlan életerejé folytán hajlamos áthágni a tizparancsolat és a Btk. szabta korlátokat. A többségi csoportokkal való kapcsolata ennél fogva konfliktusokkal terhes; a sápadtarcúak amúgy is kiszámíthatatlan népség, miszerint van köztük jó és rossz, rasszista és mintaszerűen toleráns. A roma ábrázolat gyakran emlékeztet óegyiptomi (v. ö. őshaza) reliefre: statikus, nem ismeri a perspektívát, csak egy nézete van, kor- és világtalan.” – *A screen Gypsy* fogalmához lásd a Dina Jordanova által szerkesztett tematikus *Framework*-számot: 44 (2003) no. 2., illetve a számon belül elsősorban Imre Anikó tanulmányát, aki Bori terminusának etimológiáját fejtegeti: „Amikor a magyar »vászoncigányok« kifejezést angolul »screen Gypsies«-nek fordítom, a régi kifejezés Bori Erzsébet általi ügyes újragondolását veszem kölcsön, aki a legújabb magyar játékfilmekben megjelenő cigányábrázolásokról értekezik (Bori 1998, 53). A »vászoncigányok« kissé archaikus kifejezés, amely szó szerint »vásznat viselő«-t jelent, és egy bizonyos osztályhoz tartozó vagy gazdasági státusszal bíró cigányokra utal – azokra, akik etimológiai logikám szerint megengedhették maguknak a vászon viselését. A »vászon« azonban azt is jelenti, hogy »(festő)vászon« vagy »(mozi)vászon«, ami a ruhavászon, illetve a festő- és a mozivászon közötti nyilvánvaló metonimikus kapcsolatra utal.” Imre Anikó: *Screen Gypsies*. *Framework* 44 (2003) no. 2. p. 15.

ez a megfigyelés, ha a Balázs József özvegyével, Balázsné Fodor Katalinnal készült interjút olvassuk: „Jóska mindig filmes akart lenni (...) ő igazán a Színművészeti Főiskola rendező szakára szeretett volna járni. (...) amatőr filmjeihez írt forgatókönyveket. Ő nem írónak készült, hanem – amint említettem – filmesnek.” Balázs József aktívan látogatta az ELTE amatőrfilm-klubját, és filmet is készített: „Az *Egy kis séta* című filmjének forgatásán magam is jelen lehettem. A film egy cigánygyerek délutánját mutatja be. Vitkán vette fel, a nagynénje házánál, ami előtt egy kerek kút állt. A gyerekek erre kellett ráhasalnia. Jól emlékszem, ahogy instruálta a gyereket. Kérdeztem tőle, hogy miért ez a címe. Gondolj Adyra – mondta. Ezzel párhuzamosan már dolgozott a *Koportoson* mint filmen. Emlékszem, mennyire izgatta őt egy időse cigányember sorsa.”²⁴ Az amatőr filmkultúrának a professzionális filmmel való kapcsolatát tudomásom szerint ez idáig kevés helyen tárgyalja a szakirodalom. A fent idézett interjúban erre a kapcsolatra sok utalás történik.²⁵

A másik téma a kor kelet-európai roma tematikájú filmjeivel való kapcsolat. A *Koportos* az Arcanum tanúsága szerint az első Cigány Filmfesztiválon, 1994-ben együtt vetítették a *Találkoztam boldog cigányokkal is* (*Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967) című, jugoszláv filmmel. A két alkotást egy 1980-as kritika is kapcsolatba hozza egymással, mondván, „a megjelenítés egésze kísértetiesen emlékeztet a téma klasszikus alkotására, a jugoszláv Alexander Petrović *Találkoztam boldog cigányokkal is* című filmjére, annak humora s a cigányok legyőzhetetlen életerejének, életkedvének ábrázolása nélkül.”²⁶ Tekintsünk el a kritika vakságától a *Koportos* főszereplőjének életerejére, és nézzük a „kísérteties emlékeztetést”. A *Koportosban* konkrétan megidéződik a *Találkoztam...* (eredetiben *A tollkereskedő*) egyik jelenete, amelyben a férj az otthoni televíziót felesége átkozódása közben elviszi otthonról – a *Koportosban* a „ficsúr cigányként” emlegetett szereplő viszi át felesége varrógépet ahhoz a nőhöz, akit szeretne megkörményezni, és aki nem mellesleg Rostás Mihály felesége. Ez az intertextu-



Jiří Menzel a pap szerepében (Jiří Menzel)

ális viszony rámutat arra, hogy Gyarmathy Livia miként kapcsolódik a *Koportossal* a jugoszláv fekete hullámhoz, illetve annak renegát és egyben paradigmaváltó cigányábrázolásához. Ugyanez mondható el a *Koportos* cseh kapcsolatairól, aminek egyrészt vannak nyilvánvaló jelei, mint például Jiří Menzel vendégitéka a pap szerepében, másrészt vannak nem nyilvánvaló és kevésbé tudatosított jelei. A cseh új hullám egyik korai filmjében hasonló paradigmaváltás történik többek között egy új cigányábrázolással, mint a *Találkoztam...*-ban. Ilyen szempontból Jiří Menzel nyilatkozata (Gyarmathy „olyan típusú filmeket alkot, amilyenek nálunk, Csehszlovákiában egyelőre még nincsenek”)²⁷ inkább udvarias, mint tényszerű. A *Gyöngyök a mélyben* (*Perličky na dně*, r. Věra Chytilová, Jaromil Jires, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, 1965) című, 1965-ös filmantológiában kapott helyet Jaromil Jires *Románc* című kisfilmje, amit a rendező Bohumil Hrabal azonos című elbeszéléseiből forgatott. A film témája egy szerelem, amely egy cigány lány és egy

24 Babosi László: A *Koportostól* a torcellói Krisztusig. Beszélgetés Balázs József író özvegyével, Balázsné Fodor Katalinnal. *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 49 (2014) no. 2. pp. 85–86.

25 *ibid.* pp. 86–87.

26 A. Szabó János: Cigány, cigány, mért vagy cigány? Filmjegyzet a *Koportosról*. *Fejér Megyei Hírlap* 36 (1980. május 5.) no. 103. p. 5.

27 Fenyves György: Jiří Menzel Budapesten. *Film Színház Muzsika* 23 (1979. május 19.) no. 20. p. 14.

nem cigány (a filmben „csehként”, illetve „fütyikémként” emlegetett) fiú között bontakozik ki, mindez a cseh hét-köznapiságba ágyazva, ahogy a fiatalok moziplakátokról és filmekről elmélkednek, dzsesszt hallgatnak, és ahogy a lány végül elviszi a fiút a cigányok közé, akik élik a mindennapi életüket.²⁸ Ahogy a fiatalok élnek ebben a filmben, úgy mutatja be a *Koportos* Mihályt, aki hétköznapi díszletek között menedzseli felesége temetését.

Végül a filmről szóló cikkeket olvasva felmerül a kérdés, hogy a sok kritika, interjú, filmesszé között vajon volt-e olyan hely, ahol a romák hangot adhattak a véleményüknek. Hol és mikor szóltak hozzá a filmhez romák? Erre sok lehetőség adódott, hiszen az akkor még élő és aktív vidéki mozik műsorra tűzték a filmet, amit így az országban sok helyen lehetett látni. A forgalmazásról szóló híradások is sokszor említik a filmet követő szervezett vitákat, ankétokat, beszélgetéseket, amelyeken nem egy esetben a stáb is részt vett. Az általam olvasott tudósítások között egy olyat találtam, amelyben név szerint és konkrétan megemlítenek egy cigány nézőt, akinek a hozzászólását is idézik. Egy anketon Gyarmathy Lívia „szólt »a kedves Lináról«, azaz Rézműves Mihálynéről, a hodászi óvónőről, a film egyik szereplőjéről, akitől mi is megkérdeztük: ők, a cigányok, hogyan fogadták a filmet? – Nagyon tetszett, mert őszintének tartjuk. Arról beszél, ami az igazság.”²⁹

András Müllner

„Heaven help us that they will see in it a Hungarian copy of the *Roots*...”

About Lívia Gyarmathy's film *Koportos*

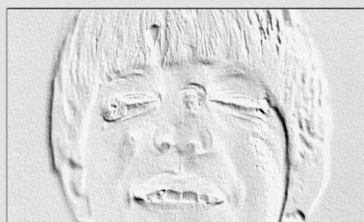
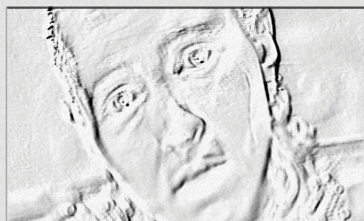
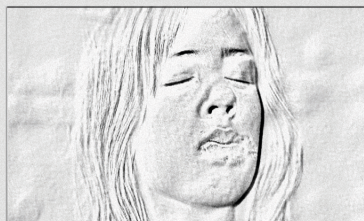
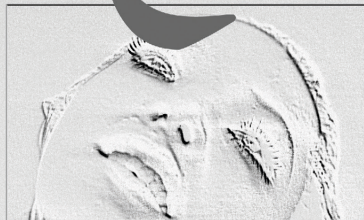
Lívia Gyarmathy's documentary feature film *Koportos* follows the hybridizing genre tradition of Budapest School in that it presents social problems in a fictional framework, but in a real setting, and partly with civilian characters. One could say that it explores and evokes the lives of rural Roma and rural non-Roma in Hungary with a sociological concern, but neither the director nor the film's later analysts consider the film to be sociographic, or at least not primarily so. The sociological research, which was not officially recognised at the time but is still influential today, and which analyses the semi-emancipation of the Roma in particular, did not have the same impact on the film as the literary material it was based on. József Balázs's novel highlights the general human and philosophical aspect of the Roma protagonist's drama, and Gyarmathy is interested in this, as well as in the cinematic representation of the novel's story. However, the medium of the novel makes it more easily distanced from a sociographic reading than film, and the film's raw social history is supplemented by folkloristic inserts (Gypsy wedding, washing the dead, wake, funeral), which make it even more 'deep' and 'Gypsy' in the eyes of the critics (white journalists). According to the director's statement, the ethnographic elements were slightly overrun in the time frame planned and allocated to them, at the request of the West German funding and co-production partner ZDF. This co-production compromise was seen by some of the reception at the time as excessive self-exotism and self-colonisation. This study uses insights from critical race studies, and critical whiteness studies, to make visible the invisibly working whiteness ideology, consciousness of superiority and inferiority complexes of white intellectuals, and analyses the whiteness of the Eastern European socialist system in the light of this kind of critical discourse.

28 Témánk, vagyis a romák mint kelet-európai rasszizált kisebbség reprezentációja kapcsán fontos megemlíteni, hogy a Hrabal-elbeszélés és azt követve a film is egyértelmű kapcsolatot állít fel az észak-amerikai feketék és a kelet-európai romák között: „Te, ez úgy énekel, ahogy én beszélek.” – mondja a lány a dzsesszlemez hallgatva. A film végén egy nagy sugárban pisilő cigány kisfiút látunk, a vágóképen pedig városi cseheket, esernyővel futva az utcán, felülnézetből. A kisfiú játékos isteni pozícióját egy szereplő kommentálja teszi félreérthetelenné: „Lehet, hogy egyszer majd ő lesz az elnök.”

29 Baraksó Erzsébet: *Koportos*. Megjegyzések a film vitájához. *Kelet-Magyarország* 37 (1980. február 16.) no. 39. p. 2.

QUEER

2024.
Június
13-16.



Toshio Matsumoto:
Funeral Parade of Roses

Céline Sciamma:
Water Lilies

Bertrand Mandico:
She is Conann

Gregg Araki:
Mysterious Skin

Andrew Haigh:
All of Us Strangers

Itt állunk az ajtóban.

DA YS



CINEMA
NICHE

AU
RO
ZRA



b BUDAPEST
PRIDE

INSTITUT
FRANÇAIS
Budapest

Milojev-Ferkó Zsanett

A látszatszocializmus felmutatása Gyarmathy Lívia variációi egy témára

Gyarmathy Lívia helyel-közzel ötvenéves pályája során (*A nyomda*, 1962 – *A tér*, 2013) mind a játékfilm, mind a dokumentumfilm műfajában maradandót alkotott. Kiemelendő, hogy ez a két filmkészítési módszer az egész életpályáján átível, sormintászerűen jelenik meg – szinte felváltva készíti őket. Ez azt bizonyítja, hogy számára a forma megválasztása másodlagos, és elsősorban a mondánivaló primátusa szervezi életművét. Ebben a tanulmányban a hatvanas-hetvenes években készült nagyjátékfilmjeiben (*Ismeri a szandi mandit?*, 1969; *Álljon meg a menet!*, 1973; *Minden szerdán*, 1979) és dokumentumfilmjeiben¹ (*Üzenet*, 1967; *Kilencedik emelet*, 1977) megjelenő tematikai variációkra koncentrálok: legfőképp a nemzedéki tematika kérdését vizsgálom, ennek a társadalmi kontextusát rekonstruálom, valamint az alkotások stílusbeli és narratív vonatkozásaival is foglalkozom. Célom az, hogy bemutassam, milyen motivikus összefüggések találhatók az első két évtized munkáiban, és milyen inspirációs források hagytak nyomot munkáin. Mindezt tartalom- és stíluselemzéssel, valamint a filmek szoros olvasásával vizsgálom.

Családi útvesztők és nemzedéki áthagyományozódás

A nemzedéki beszéd és annak filmes reprezentációja először a hatvanas évek magyar filmművészetében válik jelenségszerűvé. A fiatalok színre lépése kettős a konzolidáló Kádár-rendszer hatvanas éveiben: nemcsak a filmvásznon, de a kamera mögött is helyet kér magának egy új generáció. Ennek társadalmi eredője az a tény, miszerint az ötvenes évek közepétől a fiatalság az egész világon középpontba kerül, és saját kultúráját követel, amely me-

rőben más, mint a szülei generációjáé volt. Emellett a filmtörténetírás ekkortól kezdve hivatkozik elsőként egy nemzedékre (a Máriássy-osztályra) úgy, mint egy fiatalokat tömörítő filmrendezői csoportosulásra. Pozíciójuk exponálását lehetővé teszi a szerzői elmélet hazai térnyerése, ennek következtében a személyes hangvételű történetek megjelenése lesz az egyik legfontosabb újítása a magyar új hullámnak. Emellett a kádári kultúrpolitika kiemelten támogatta a fiatalok indulását, és az intézményi feltételek megváltozása (például a Balázs Béla Stúdió megalakulása és a főiskolai képzés megváltozása) is hozzájárult a fiatalok elindulásához. Gyarmathy Lívia Herskó János osztályában végzett 1965-ben, amely a hatvanas évek másik nagy filmtörténeti és -kritikai figyelmet kiérdemlő főiskolai rendezőosztálya volt (többek között Sándor Pállal és Fazekas Lajossal). Gyarmathy első munkáiban szembeütnő a nemzedéki irányultság, amely leginkább a családi konfliktusokban ölt testet (de nem kizárólag), s ezzel a szocialista társadalom aktuális helyzetéről fogalmaz meg néhol elemelt, máskor kemény kritikai állításokat.

Állami gondozásban élő gyermekek helyzetét mutatja be *Üzenet* (1967) című megrázó erejű, máig elevenen ható dokumentumfilmjében. Gyarmathy alkotásában átlényegülnek a terekkel kapcsolatos prekonceptiók: az árvaház az otthon adó, melegséget és biztonságérzetet nyújtó helyszín, míg a szülői ház közege az abúzus, a veszekedés és a szeretetnélküliség színtere lesz. Az árvaházhoz köthető szabotári felvételek a napfényes udvaron a játékosságot, az önfeledtséget és a szabadságot fogalmazzák meg (szembekötősdí, kergetőzés, papírsárkány-eregetés). Az otthoni körülmények a szülőkkel készített interjúkból rekonstruálhatók, amiket egy semleges háttér előtt vettek fel az alkotók, ezzel is ellenpontozva az udvari jelenetekhez köthető szabadság-

¹ Ebben a tanulmányban nem elemzem az *58 másodperc* (1964), a *Tisztelt cím!* (1971) és a *Magányosok klubja* (1976) című rövid dokumentumfilmeket, ezekben ugyanis nem jelenik meg a nemzedéki irányultság.



1. kép



2. kép

érzet légies felvételeit. A dokumentumfilmből az derül ki, hogy a szülők részben az államot hibáztatják azért, mert nem lehetnek a gyerekekkel. Hangsúlyozzák, hogy nem elég a fizetésük arra, hogy eltartsák őket, és lakhatási gondokkal is küszködnek – ezek az érvek a szocialista családpolitika problémáira mutatnak rá. De megrázó erejüknél fogva és a dramaturgiai megoldások következtében ennél is hangsúlyosabbá válnak a családi abúzus, az alkoholfogyasztás mindennapiságáról szóló, legtöbbször ridegen elbeszélte szülői történetek. A legsúlyosabb és leginkább szembeütő az egyéni szülői felelősség hiánya, a közömbösség és a szeretetnélküliség megjelenése a szülőkkel készült interjúkban – valószínűleg emiatt hagyták el gyermekeiket. A rendezőnő a velük való beszélgetés során a gyerekek szavait felhasználva (a szülőknek lejátszva a gyermekekkel készített interjú felvételeit) kéri számon tőlük, hogy miért nem látogatták gyermekeiket, miért nem foglalkoztak velük. Sokszor érezhető az interjút készítő felháborodása a látott közömbösséggel szemben, és nem rejtik véka alá sem a szülői ridegség miatt érzett dühüket, sem azt, hogy szerintük a gyerekek számára a szülői szeretet lenne a legfontosabb dolog – vagyis ebben a dokumentumfilmben Gyarmathyék álláspontja is explicitté válik a témát illetően. Ennek szívbe markoló megfogalmazása az a jelenet, amelyben a gyerekekhez a látogatási napon megérkeznek a szülők; azok, akiknek nem jelennek meg a szülei, krokodilkönnyekkel küszködnek.

Gyarmathy dokumentumfilmjének erejét az ellesett, spontán pillanatok adják, de meghatározóak benne a lírai megközelítésmód elemei, ezért ez a munkája a hatvanas évek lírai dokumentumfilmjeinek sorát² bővíti. A líraiság az alábbi képkompozícióban is megjelenik. Nagytotálban látjuk, amint egy gyerek egyedül mászik fel a dombon. (1. kép) Később újra megjelenik ez a kompozíció, csak ebben az esetben a tanárnő magához veszi a gyermeket, és így gyorsabban jutnak fel az erdő lankáin. (2. kép) Gyarmathy ezzel a lírai képkompozícióval a szülői felelősség fontosságát hangsúlyozza a gyermekek fejlődésében, társadalmi előrelépésében és integrációjában, ami számukra többszörösen „nehézített pályán” megy végbe. A feljebb jutás, a kitörés nehézségének lírai megfogalmazását látjuk itt. Később Gyarmathy ugyanezt a képi megoldást használja a *Koportos* (1979) című alkotásában, ott ez a cigányság társadalmi megbecsüléséhez vezető út nehézségét és e kisebbségi csoport magárahagyottságát egyaránt jelenti.

Gyarmathy Livia első nagyjátékfilmje, az *Isméri a szandi mandit?* (1969) B. Nagy László szerint az *Üzenetben* megkezdett tematikát folytatja, vagyis a rendezőnő „a magány társas formájáról”³ és a „közöny kollektív kórfarmájáról”⁴ beszél mindkét alkotásban. Míg a dokumentumfilmben a gyerekek és a szülők kapcsolatát boncolgatja, addig bemutatkozó nagyjátékfilmes munkájában a szocializmust élő organizmusként mutatja be, és

2 A Balázs Béla Stúdióban készült lírai dokumentumfilmek közé soroljuk Sára Sándor iskolateremtő munkáját, a *Cigányokat* (1962), valamint a *Vizkereszt* (1967) című alkotását, illetve Elek Judit *Meddig él az ember?* (1967) című filmjét.

3 B. Nagy László: *Végre, vigjáték!* *Élet és Irodalom Irodalmi Újság* 13 (1969) no. 34. p. 9.

4 *ibid.*

annak működésképtelenségét ábrázolja groteszk-ironikus stílusban. Az *Ismeri a szandi mandit?* című alkotásában a család megtartó erejének fontosságát és egyben az annak kötelékeiből való kiszabadulás lehetetlenségét veti fel a rendező, vagyis a családi minták újratermelődésére hívja fel a figyelmet. Mindehhez két női sors kontrasztba állítását használja fel. A film felütésében Gyarmathy pontosan behatárolja filmjének két főbb szereplőjét, akik kitűnnek a szocialista tesz-vesz város bemutatásából, és akiken keresztül a szocialista determinizmust illusztrálja. A két karakter színre lépése is sokatmondó: egy buszról leszáll egy tizenhat éves lány, Juli, aki matrózlúszban, fekete szoknyában, rendezetten, ragyogó tekintettel érkezik a gyárba. A busz továbbhalad a ragadós sárban, majd megáll, és mérgeződve, káromkodva esik le róla egy harmincas éveiben járó, sokat megélt nő, Piroska. Magassarkúja elmerül a mocsárszerű sárban. Piroska és Juli egymás szöges ellentétei, ha tetszik, komplementerei. Juli naivan, kíváncsian, várakozással tekint a nyári üzemi gyakorlatra, amelyet édesapja közbenjárása miatt kap meg, vagyis protekcióval kerül a gyárba. (Akárcsak Juli az *Álljon meg a menet!* vagy Pityu a *Minden szerdán* című filmekben, akik szintén (pót)szülői segítséggel kapnak állást az üzemben.) Juli társadalmi integrációja megvalósul, amihez a család és a közösség megtartó ereje is hozzájárul. A családi segítség révén könnyen integrálódik a szocialista társadalomba, azaz a gyárba; nem kérdez, nem kérdőjelezi meg a munka értelmét és célját, csak gondolkodás nélkül elvégzi a rá osztott feladatot. A film végén a nyári gyakorlat befejeztével a lány szeretné, ha felvennék őt státuszba, mégpedig azért, mert közel van, és a Papi is itt dolgozik. Érveléséből már hiányzik a szocialista realista termelési filmekből ismerős nagy szocialista terv beteljesítésének sztahanovista támogatása, helyette hétköznapi érveket hallunk. Juli ezzel elismeri és elfogadja a látszatomunkát, és ennek tudatában integrálódik a szocialista társadalomba. Mindezek miatt fejlődéstörténetet azonosíthatunk az ő történetében, hiszen ez anyagi előrelépést jelent számára.

Piroska léha nő,⁵ ami a szívéen, az a száján típusú, immanens lázadó, aki lábadozó alkoholista, ráadásul egyedül neveli a gyereket, ami a szocializmus ideális családmodelljével szemben devianciáit jelentett. Korábban már dolgozott itt, most második esélyt akar. Mielőtt az interjúra sor kerülne, a hallban fehér körömcipőjét tisztítja meg a sártól. Gyarmathy a már ott dolgozó nők lakkozott, ápolt magassarkúival ellenpontoz: egyértelműen hangsúlyozza Piroska feslettségét, oda nem valóságát, ha tetszik, erkölcsi „piszkosságát”. Felveszik a gyárba, ám gyanúval és bizalmatlansággal fogadják őt: Piroskával szemben a nők ellenérzést tanúsítanak, a férfiak könnyű prédának tekintik, lecsúszott, borvirágos orrú családja pedig csak a pénzét akarja. A felé irányuló folyamatos bizalmatlanság és önnön naivitása végül aláássa önbizalmát, és újra megtörik, visszatér ahhoz a képhez, amelyet a többiek kialakítottak róla, vagyis beteljesíti azt a leépüléstörténetet, amelyet a társadalom eleve rávetített. A vitorlázóverseny napján a víztározó egy eldugott szegletében lefekszik Szabóval, majd arra következtet, hogy a férfi kihasználta őt, és még a házmesterség ügyében sem kardoskodott érte. Bánatában az esti összejövetelen újra a pohár után nyúl. Az estét a művelődési házban a felesek sorozatos felhajtásával fejezi be, miközben korábbi munkahelyeinek felsorolásával kicsapongó életét leltározza a közömbös pultosnak (akit a film forgatókönyvírója, Gyarmathy állandó alkotótársa és férje, Böszörményi Géza alakít). Ezt követően kísétál a kultúrházból, és kóborkutyák közé keveredik. Fehér körömcipőit a kezében tartva, rózsákat püfölvé tántorog el az éjszakába. Piroska leépüléstörténete a determinizmus mintapéldája. Édesanyja kócos, züllött, alkoholista asszony, részeg-kábult édesapja és lóköttő testvéreinek megjelenése a vásznon mintegy magyarázatul szolgál a Piroska alkoholizmusára, és a család megtartó ereje helyett annak pusztító változatát nyújtják. A körkörös, a változatlan jelenik meg, vagyis a rossz minták újratermelődése. Az egyéni akarat, a fejlődésre való készség ideig-óráig elégségesnek bizonyul, azonban véglegesen nem tudja felülmenni a szocialista erkölccsel ellentétes mo-

5 Ahogy a kor egyik elemzője fogalmaz: „A »léhaság« mint jelző jellemző volt a korszak erkölcsi normáit be nem tartók minősítésére. Azok a nők, akik bár dolgoztak, és önerőből fenntartották magukat, de magánéletüket tekintve alkoholizáltak, vagy gyakran váltogatták szexuális partnereiket, a legfinomabban »léha életvitelű nőként« aposztrofáltak.” Lásd: Kovácsné Magyarai Hajnalka: Ideálok – szerepek – trendek. Nőképek változásai a Kádár-korban. In: *Doktorandusz hallgatók IX. konferenciájának tanulmányai*. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Liceum Kiadó, 2020. pp. 147–160. loc. cit. p. 151.



3. kép: Benda Karcsi felveszi nagyapja kalapját (Rajts István)

rált, külsőt és attitűdöt, ezért nem integrálódhat Piroska a gyárba és ezáltal a társadalomba. Nem látjuk viszont a gyárban. Ez az utolsó kép róla. Az erkölcsi lezüllesztés végleges, a látszat megtört, és nem tartható fenn hosszú távon.

Az *Álljon meg a menet!* (1973) című játékfilmben két fiatal, Karcsi és Juli egymásra találása szervezi a szüzsét. A fiú hosszú hajú, lázadó kamasz, aki a gyári munka helyett Julit hajszolja. Karcsinak a szüleivel nincs valódi kapcsolata a filmben, csak nagyapjához, Benda bácsihoz kötődik, aki ötven évig dolgozott az üzemben, és akinek kiténtetéséhez köthető az alkotás másik meghatározó narratív szála.⁶ Az öreg óva inti őt Merkovicstól, és különbnek tartja a fiút annál, mint hogy egy „szar alak”-nak a lányával járjon. A nagyapa életre nevelő tanácsait a fiú gondoskodással hálálja meg, amikor ugyanis az idős bácsit az ékszerészhez viszik, a fiú motorosbandája követi, és védőkíséretet nyújt neki, amit Gyarmathy ironikus köntösben visz színre. A fiatal és az idős generáció egymásra találása itt is megjelenik, és leginkább abban

a mozzanatban érhető tetten, amikor Karcsi a nagyapja sapkáját felteszi a fejére, ezzel szimbolikusan is erősítve a két generáció közötti kapcsolat megtermékenyítő erejét. (3. kép) Julit a tanműhelyből áthelyezik az irodára; ez apja, Merkovics Károly közbenjárására valósul meg, aki vezető tisztséget tölt be az üzemben. A lány így szem előtt lesz, és az apa úgy képzei, hogy ezzel megakadályozhatja a fiatalok szerelmének beteljesülését, amely sajnálatos módon „félszeg amatőrszínészek közjátéka csupán, a magyar filmekben gyakori vértelen szerelmi vonalat képviseli”.⁷ Fábíán László mutat rá Gyarmathy Líviáról szóló monográfiájában arra a tényre, hogy „Gyarmathy az apák nemzedékét objektíve is kritikával illeti”,⁸ nem csupán a fiatalabb és az idősebb generáció képviselői fordulnak a köztes nemzedék felé gyanakvással és bizalmatlansággal. A középgenerációt képviselő férfiak mind ellenszenves figurák. Közülük a legfontosabb a lány apja, Merkovics, aki kisszerű és kéjsóvár, s emiatt száználmas, azonban pozíciójából kifolyólag befolyásos ember. A többi gyári

⁶ Az idős karaktereknek a rendező különös figyelmet szentel rövidfilmjeiben: a *Tisztelt cím!* (1971) elnevezésű dokumentumfilmben a rendező kamerája egy idős postás nyugdíjba vonulását ábrázolja lírai megközelítésben, míg a *Magányosok klubja* (1976) című alkotásában a szépkortúak magányát és társas kapcsolódási lehetőségeit is felvillantja.

⁷ Létay Vera: *Álljon meg a menet!* *Filmvilág* 16 (1973) no. 22. pp. 4–6.

⁸ Fábíán László: *Gyarmathy Lívia*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és Népművelési Iroda, 1982.



4. kép: Urbanovics Laci portréja

vezető és alkalmazott is inkompetens minőségben tűnik fel, ami tágabb értelemben a szocializmus működésképtelenségét exponálja.

A *Kilencedik emelet* (1979) című alkotást a Budapesti Iskola azon munkái közé sorolhatjuk, amelyekben a konkrét, egyedi sorsot a rendező akár kreált jelenetek segítségével is újrateremti a filmvászonon, ennek érdekében az életben megtörtént eseményekhez képest szelektív dramaturgiával dolgozik.⁹ Vagyis valóságos eseményekből kiindulva, az azokat megélt karakterek reakciójából, viselkedésmódjából merítve a rendező megírja a forgatókönyvet, majd újrajátszatja a szereplőkkel saját megkonstruált történetét, ezáltal – Gelencsér Gábor terminológiája szerint¹⁰ – fikciós dokumentumfilmnek nevezhetjük. Gyarmathy Livia újból – az *Üzenet*hez hasonlóan – a konvencionális családmodell felfeslését és a szülői felelősségvállalás fájó hiányának következményeit ábrázolja filmjében, nevezetesen a család szétesésének és az apa lelépésének kézzelfogható következményeit. Itt nem az idealizált és nem a gyermeki fantázia újrajátszása révén

idéződik meg az apa alakja, mint Szabó István *Apja* (1966) című alkotásában; Gyarmathy inkább a hetvenes évek magyar szocialista rögválóságában a szülő nélkül nevelkedő fiatalok elkallódásának lehetséges eredőjeként azonosítja az apátlanságot, a család megtartó erejének hiányát és annak pszichológiai, személyiségbeli és társadalmi hátrányait. Vagyis itt nem a háborúban elesett apák jelennek meg, hanem az elhagyó, szívtelen apák; azok, akik saját döntésük következtében nincsenek a gyerekeikkel – ha úgy tetszik, az *Üzenet*ben felrajzolt sokszereplős nagyotól a családról a *Kilencedik emelet*ben egy konkrét família totálképre cserélődik.

Ezúttal egy városi, panelben élő, munkásosztálybeli család mindennapjaiba kapunk bepillantást. Gyarmathy a film elején minden családtagról közeliket mutat, amelyeket gyors vágásokkal helyez egymás mellé. Ennek a formai megoldásnak köszönhetően ütközteti a megszólalók nézőpontját, ezáltal dinamikusan és sallangmentesen vázolja fel az Urbanovics család történetét. Az édesapa évekként ezelőtt elhagyta a családot, amihez az is hozzájárult, hogy az édesanya éjszakai műszakban kezdett dolgozni. A férfi kilépése a családból a kamaszfiú, Laci sorsát negatívan befolyásolta. Éva, a jó tanuló, sorsát megváltoztatni akaró, kitörni vágyó, okos lány erős kontrasztot képez testvérével szemben. A lumpen, nemtörődöm fiú ragasztózással¹¹ tompítja a családi traumák még fel nem dolgozott hatásait. Míg a lány képes a múlt történéseinek artikulálására, és aktívan próbálja alakítani jövőjét, „jó ember” akar lenni, és integrálódni próbál az iskolai közösségbe, addig a fiú az interjúszituációkban szinte csak tömondatokban beszél arról, hogy apja elhagyta őket; jobbára passzív-agresszív gesztusok közben vagy bódultan látjuk őt, és a közösséghez tartozás is csupán a ragasztózással idejüket töltő függők körét jelenti számára. A lányhoz képest semmiféle jövőképpel nem rendelkezik.

9 Fekete Ibolya: Állapotok dinamikája. In: Zalán Vince (ed.): *A Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. Budapest: MADE, 2005. p. 222.

10 Gelencsér Gábor: Budapesti Iskola. Fikciós dokumentumfilmek a hetvenes évek magyar filmművészetében. *Iskolakultúra* (2001) no. 10. pp. 59–72.

11 Gyarmathy filmjének filmtörténeti jelentőségét az adja, hogy az elsők között mutatja be a Kádár-korszakban az ifjúság körében megjelenő és aktuális droghasználatot, s hívja fel a figyelmet a szer egyént és családot romboló következményeire. Pap Ferenc kamerája kitakarásokkal, a voyeur pozíció tudatosításával hívja fel a figyelmet a drogozás illegális voltára azzal, hogy messziről, arcok bemutatása nélkül ábrázolja a kábult tizenévesek csoportját. Ezt követően majd csak tíz évvel később, Vitézy László forgat filmet *Úgy érezte, szabadon él* (1988) címmel a droghasználat társadalmi hatásairól.

Gyarmathy filmjében az otthon jelentő panel fullasztó, klausztrófó közeg; leggyakrabban a múltbeli családi traumák és a jelenbeli veszekedések tereként jelenik meg. Az iskolai udvaron megtartott órákózi testnevelés a lány számára a felszabadultságot és a vidám pillanatokat hozza el; Gyarmathy ebben a jelenetben a közösség megtartó erejének fontosságát fogalmazza meg. A fiú számára a szabadtér az erdő mélyén való megbúvást és az ideig-óraig tartó látszatszabadságot jelenti a ragasztóbódulat során. A két fiatal eltérő attitűdjében két lehetséges utat vázol fel a traumatizált fiatalok számára Gyarmathy. Bár mindketten továbbtanulnak, csak sejteni lehet az előzmények fényében, hogy melyikük integrációja lesz tartós – a rendező nem mond ítéletet, csupán a családtörténet minél pontosabb megfigyelésére és megragadására, ha tetszik, állapotrajzára törekszik. A továbblépés szükséges eredményeként az egyéni akaraterő fontosságát és a személyiségbeli vonások (kitartás, szorgalom, pozitív attitűd) szerepét hangsúlyozza a párhuzamos portré ütköztetésével. Emellett a családi közeg egyént meghatározó erejére és a közösséghez tartozás ambiguitására hívja fel a figyelmet, valamint újra a szülői felelősség fontosságát exponálja.

Édesanyjuk több szempontból is a *Minden szerdán* anyaképet előlegezi meg, és az akkoriban aktuális társadalmi helyzetre, a munkába álló nők sorsának problematikusságára reflektál. A kádárizmusban ugyanis a tartós fogyasztási cikkek elterjedtek a háztartásokban, így a hűtőszekrény vagy a mosógép az otthoni láthatatlan munkát elvégezte a nő helyett, akik így újra munkába állhattak. Ez azonban kétszeresen is terhet jelentett nekik: „egyszerre kellett megfelelniük a munkahelyükön és a családban is, ahol ekkor még nem alakultak át a hagyományos férfi és női szerepek.”¹² Vagyis a nő számára az új munka terhe mellett a háztartás és a gyerekevelés egyaránt a minden-

napi teendők részét képezte. Ennek a helyzetnek a nehézsége jelenik meg a *Kilencedik emelet*, majd a *Minden szerdán* című alkotásokban is, ahol az édesanya éjszakai műszakot vállal, egyedülként tartja el a családot, emiatt nem tud érdemi időt tölteni és biztos családi háttérrel nyújtani gyermekei számára. (Természetesen ehhez hozzájárul mindkét esetben a kétkeresős családmodell helyett az, hogy csak az anya dolgozik, s ő tartja el az élettársát is.) Mindkét film ennek a társadalmi helyzetnek a szélsőséges változatait mutatja be: az anyai szeretet megtartó erejének hiátusai és az apahiány hol droghasználatba, hol bűnözésbe taszítja a fiatalokat. Ezzel párhuzamosan a lakótelepek építésével nem feltétlenül a kádárizmussal beköszöntött jólét ábrázolódik – a szűkös tér a családi konfliktusok feloldása mellett közvetlen a válások számának korabeli drasztikus emelkedéséhez¹³ is hozzájárulhatott. Mindezek a rendszer önlegitimációját jelentő életszínvonal-emelés kompromisszumainak ellentmondásosságára hívják fel a figyelmet.

A *Minden szerdán* című, vitákat kiváltó,¹⁴ Marosi Gyula *Mélyítés* című regénye alapján készült nagyjátékfilm több tekintetben is követi és továbbviszi az előző munkák motívumait. A rendező korábbi munkáiban (*Kilencedik emelet*, *Minden szerdán*) is azt ábrázolta, hogy az apa elhagyta a gyermekeit, a mostohaapa pedig passzív, közbömbös figura – vagyis az új apa nem hoz jobb irányt a család életébe, hanem újratermeli a nem jól funkcionáló szülő képét, ezáltal Gyarmathy a családi minták változatlanságra hívja fel a figyelmet. Az édesanya fizikailag jelen van ugyan a gyerekek életében, viszont éjszakai munkát vállal, folyton fáradt, és új élettársát gyermekei elé helyezi. Ezt példázza az is, hogy a nő drága motort vásárol nemtörődöm élettársa számára,¹⁵ ami egyszerre válik a szocialista jólét indexévé, a férfi számára a (korlátozott) szabadság és privilegizált helyzetének manifesztumává, ugyanak-

12 Slachta Krisztina: *Társadalmi átalakulás a Kádár-korszakban (1956–1989)*. <http://www.arkadiafolyoirat.hu/index.php/4-magyarorszag-a-20-szazadban/34-tor004-tan-magyarorszag-a-20-szazadban/164-kadar-korszak-tarsadalmi-atalakulas-a-kadar-korszakban-1956-1989> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 26.)

13 Kovácsné: *Ideálok – szerepek – trendek. Nőképek változásai a Kádár-korban*. p. 156.

14 Gyarmathy ezen filmje is éles vitát váltott ki. Jól példázza ezt az, hogy miután Asperján György elmarasztaló és meglehetősen negatív hangú kritikát írt az alkotásról, a Filmkultúra szerkesztősége egy „kiegészítő” kritika közlésével reflektált erre, melynek megírását Ember Marianne-ra bízták, aki a rendező életművén belül, annak részeként értelmezte újra a filmet. Lásd erről: Asperján György: Három nemzedék. *Minden szerdán*. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 4. pp. 25–29. és Ember Marianne: Dokumentumfilmek továbbélt motívumai. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 4. pp. 30–32.

15 Ez a motívum már az *Üzenetben* is megjelenik, amikor Piroska férje egy Pannónia motor vásárlását tüzi ki célként.



5. kép: Pityu véres ujjlenyomatot hagy a bolt kirakatán (Bán János)

kor a család többi tagja számára a konstans veszekedés egyik visszatérő okává. Az anya nem oltalmat ad, és biztonságot teremt, hanem az áldozat, ha tetszik, a mártír szerepében jelenik meg, s a rossz apakép újravásztásával a családi tűzhely melegét közvetetten és közvetlenül is darázsészekké változtatja gyermekei számára.

A szülői minták ismétlődését és azok újraírását más módon is demonstrálja a rendező. Pityu és édesanyja körkörösnek nevezhető beszélgetésében az érdeemi meghallgatás fájó hiánya jelenik meg („Miért nem vagy tekintettel rám?” – kérdezi az anya. „Miért nem vagy tekintettel rám?” – kérdezi a fiú. „Te minden áron tönkre akarsz tenni?” „Te minden áron tönkre akarsz tenni?”). Kettejük kapcsolatát a fiú fejlődése tudja új szintre emelni. Ennek foglalatja a tejjüzemi jelenet. Miután Pityu meglátja, hogy mostohaapja másik nőt furikáz a motoron, amit az anyjától kapott, bemegy a gyárba, hogy beszéljen az anyjával. Ám ahelyett, hogy az otthoni agresszív, szemrehányó mintát tovább folytatná, felnőtt, éretten viselkedik: a hallgatást választja a kiabálás helyett, az implicit, sorok közötti olvasásra való rávezetés eszközt a direkt, nyers számonkérés ismert koreográfiája helyett. Ebben a jelenetben lesz kettejük kommunikációja szeretettel teli, ilyen értelemben a gyár adja meg az otthon biztonságtéremtő funkcióját. A fiú fejlődéstör-



6. kép: Pityu öltönyben, jól szituáltan tér vissza a tett színhelyére a film végén (Bán János)

ténete itt emelkedik új szintre, amikor viselkedésében, habitusában felülírja a családi mintákat.

A film alaptörténete szerint Pityu a családi perpatvarból a javítóintézetbe kerül, miután egy Déli pályaudvarhoz közeli kisboltba betörve tör-zúz, majd pénzt tulajdonít el. Az itt ábrázolt fiatalkori bűnözés ekkor aktuális társadalmi jelenség volt – a hetvenes-nyolcvanas években erőteljesen megnőtt a tizenhét év alattiak bűnözési rátája.¹⁶ Egy idős bácsi meglátja, amint kilép a boltból, feljelenti a fiút, akit így elkap a rendőrség. Pityu később épp az idős bácsi lakásában lesz takarító, innen eredeztethető kettejük barátságának, vagy ha úgy tetszik, mentor és mentorált viszonyának története. Akárcsak a rendező korábbi filmjeiben, itt is a nagyapák és az unokák értik meg egymást, azaz az idősebb és a fiatalabb generáció kommunikációja bizonyul sikeresnek. Minden szerdán találkoznak, és ezeken az alkalmakon a már nyugdíjazott, korábbi gyári élmunkás bizalommal és elfogadással fordul a szeretet nélkül felnőtt, érzelmi bosszúból betörést elkövető fiatalemberen. Kettejük kapcsolati evolúciója, habár központi jelentőségű a filmben, mégis hiteltelennek bizonyul; „ideológiai és társadalmi értelemben legalábbis semmi sem alapozza meg ezt az egymásra találást.”¹⁷

16 Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005. pp. 357–365.

17 Gelencsér Gábor: *Ketten egy (farmer)nadrágban*. A „jeans próza” adaptációi a hetvenes évek magyar filmjében. *Jelenkor* (2013) no. 2. pp. 145–156. loc. cit. p. 153.

A középnemzedékhez tartozik Ibolya, az idős bácsi lánya, akinek gyermektelenségére többször utalnak a filmben. Karakterében az első generációs értelmiségivé válás nehézsége és egyben kudarc is megjelenik; a két világ közötti átjárhatatlanság (munkás vs. értelmiségi) terméketlensége – a szó szoros értelmében is. Nemcsak az elmélet és a gyakorlat egymásnak feszülése rajzolódik ki feldúlt beszélgetéseik során, hanem a ráció és az érzelem, az ideológia és a pragmatizmus összeütközése is megjelenik. Az idős bácsi az ideológiák hangoztatása mellett a fiú felé szeretettel és bizalommal fordul; ezért lesz sikeres a fiú változástörténete. Ibolya erkölcsi leépüléstörténetének legfontosabb kifejeződése az, amikor kelet-európai Mrs. Robinsonként kikezd a fiúval, ám Pityu már éretten viselkedve kikoszorúzza a nőt, ezáltal erkölcsi fejlődéstörténete (magánéleti vonatkozásban) is beteljesedik. A gyári munka elvállalása, az önállóan fenntartott albérlet és a takarékbetétkönyv a fiú szakmai előrelépését és anyagi gyarapodását egyaránt jelentik.

Ezekben az alkotásokban rendszerint három generációt vizsgál a rendező, akik a munkásosztály világához tartoznak. Filmjeiben tabudöntőgető módon aktuális társadalmi devianciákra irányítja a figyelmet. Ezzel ő is kapcsolódott ahhoz a törekvéshez, melynek során „az 1960-as évek elejétől, majd különösen erőteljesen az 1970-es évek közepétől kezdve a társadalmi beilleszkedési zavarok (a továbbiakban tbz) összefoglaló elnevezéssel számon tartott jelenségkör (öngyilkosság, bűnözés, alkoholizmus, mentális zavarok, valamint – mindezek előzményeként – a gyermek- és ifjúkori veszélyeztetettség), heves, hullámzó vitáktól kísérve, mindinkább a társadalmi közfigyelem és közérdeklődés előterébe került.”¹⁸ A választott filmek olvashatók a családon belüli nemzedéki konfliktusok színtereként is, hiszen mikrotörténeteiben a rendező a szocializmus fullasztó perspektívánélküliségét mutatja be; a szülői mintázatok újratermelődését – hacsak ezeket az egyéni akaraterő és a megfelelő támogatás nem írja felül. Alkotásaiban a tervek konvencionális felfogásának újraértelmezését hajtja

vége. Családtörténeteiben a társadalom és a szocializmus makrostrukturáinak erodálódását mutatja be. Más keresztmetszetben vizsgálva azt is mondhatjuk, hogy az alkotások közös nevezője a középgeneráció zsákutcába jutása, kiábrándultsága, valamint az idősebb és a fiatal generáció egymásra találása (ez utóbbi minta rajzolódik ki többek között András Ferenc *A nagy generáció* [1986] című munkájában is) – vagyis az apák nemzedékének kritikája mellett a fiatalok és az idősek összetartozása fogalmazódik meg ezekben a művekben.

Stílusok vonzásában

Gyarmathy Livia játékfilmjei hordozzák a csehszlovák új hullám narratív konvencióit, tematikus megoldásait, és egy-egy esetben konkrét szereplők is felidézik e groteszk iróniára épülő filmes iskola hatását. Emellett Jacques Tati gegei és életképei is éreztetik hatásukat a rendező nő filmjeiben.

Gerencsér Péter *Tyúkok a Skodán* című tanulmányában a csehszlovák új hullám átfogó leírását végzi el. Meglátása szerint a cseh filmiskola narratíváját a klasszikus elbeszélésmódra jellemző nagy akció(k) elmaradása miatt az epizodikus forma jellemzi. Ezekben az alkotásokban látszólag nem történik semmi fontos: leginkább feloldott konfliktusokkal, kitérőkkel, vörös heringekkel, laza szerkezetekkel, nyitott végű befejezésekkel találkozunk, melyek a csehovi dramaturgiában találják meg irodalmi előképeiket.¹⁹ Evidencia, hogy Menzel, Forman, Passer, Papousek alkotásaiban a hétköznapi helyzetek a provincializmus mikrotörténeteinek és hétköznapi-groteszk karakterein keresztül jelennek meg. Általánosságban véve leggyakrabban a groteszk és az irónia stílusjegyeit társítják a filmtörténészek a cseh filmiskolához: ez az a stílusjegy, amellyel – Formanon keresztül – a cseh filmiskola a modernizmus nemzetközi filmtörténeti mozgásaiba is bekapcsolódik.²⁰ Kiemelendő, hogy ezeknek az alkotásoknak a középpontjában a kisember áll, és a filmek közös metszéspontja az,

18 Andorka Rudolf – Buda Béla – Donga Katalin – György István (eds.): *Társadalmi beilleszkedési zavarok*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1986. p. 13.

19 Gerencsér Péter: *Tyúkok a Skodán*. Bevezetés a csehszlovák újhullamba. *Apertúra* (2014) tél. <https://www.apertura.hu/2014/tel/gerencser-tyukok-a-skodan-bevezetes-a-csehszlovak-ujhullamba/> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 21.)

20 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2005. pp. 345–348.

amit Milos Forman úgy fogalmazott meg: „Közelebb az emberi dolgokhoz.”²¹

Az *Ismeri a szandi mandit?* rokonítható az előbb említett narratív konvenciókkal. Ez az alkotás ugyanis epizodikus szerkesztésmóddal dolgozik, ezáltal a nagy akció elmarad, háttérbe húzódik, és helyette életképek bemutatását fűzi egybe a rendező. Ahogyan Ivan Passer *Intim megvilágításban* (*Intimní osvětlení*, 1965) című filmjében sem látjuk a nagy koncertet, Gyarmathy filmjében sem követjük nyomon a vitorlásverseny fináléját, helyette a rendező csak egy kétbalkezes versenyző hajójának félresiklott útját jeleníti meg. A valódi győztes megszületésének pillanatáról, vagyis a nagy összecsapásról egy esti pálinka felett értesülünk a díjat besöpörő kaposvári cukrász és a gyárigazgató odavetett párbeszédéből, mintegy mellékesen. Hasonló példa az a momentum, amikor kiderül, hogy az igazgató felesége azért húzta ki a hajózáshoz szükséges akkumulátorokat a konnektorból, mert friss májat kapott, és nem akarta, hogy megromoljon – vagyis az egyéni cél (friss máj lehűtése) felülírja a kollektív célt (a vitorlásverseny megnyerését), természetesen groteszk-provincialisztikus módon. Mindemellett a gyár antropomorf, egyéni akaratot megjelenítő működésmódja és az egyént megviccelő játékosága Charlie Chaplin klasszikusát, a *Modern idők* (*Modern times*, 1936) is megidézi; míg azonban Chaplin a kapitalizmust veszi célkeresztbe, Gyarmathy a szocializmus modern ipari környezetét karikázza ki.

Emellett a kisszerűség, a hétköznapiság középpontba állítása és a szocializmus működésképtelenségének bemutatása több alkalommal is visszatérő elem lesz a rendező alkotásaiban. Ehhez a legjobb „alapanyagot” az összejövetelek, az ünnepek jelentik Gyarmathy számára, amihez a legfőbb inspirációt szintén a cseh filmiskola és Tati filmjei nyújtják. Ez a motívum kiválóan alkalmas arra, hogy segítségével a társadalom szerkezetéről, dinamikájáról közvetetten fogalmazzon meg állítást a rendező. „Az ünnepség: Gyarmathy Livia képi »rögeszméje«” – írja Galsai Pongrác egyik kritikájában.²² Létay Vera pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a társas összejövetelek

„a groteszk emberi megnyilvánulások ősidők óta hálás vadászterülete”,²³ és kiemeli a cseh filmiskola ilyen irányú hatását is („A híres cseh film groteszkjei is oly gyakran játszódtak stilizáltan vagy naturális hitelességgel megelevenített ünnepségek keretei között.”)²⁴ Mindegyik alkotásban megjelenik az alkohol, mely az akkoriban felerősödő alkoholizmus jelenségére is felhívja a figyelmet. Ez a tudatmódosító szer a szocializmust megélők kettős tudata között igyekezett tompítani a tátongó szakadékot, ezért visszatérő motívuma a Kádár-rendszer filmjeinek. A „vígán megyünk tönkre” mentalitása jelenik meg ezekben a helyzetekben, ami a szocializmus keserű pillanatait konzerválja.

Az *Álljon meg a menet!* című alkotásban az idős Benda Mihály bácsi tiszteletére a Duna mentén egy kerti partit szerveznek. A vezetők már az ünnepség kezdete előtt problémába ütköznek, hiszen az idős úr ajándékaról megfélemedtek. Így Merkovic a titkárnőt kéri meg, hogy töltsön ki egy oklevelet, amit ajándékként átadhatnak majd neki. Ez azonban időközben elkallódik, így újra kitöltenek egyet. Az idős úrnak az ünnepség alkalmával átnyújtják az egyiket, míg a másik az asztalon várja. Benda bácsi nem tudja értelmezni a helyzetet, miért kap két oklevelet, így odaküldik a titkárnőt, hogy somfordáljon el az egyikkel. Miközben az idős úr zavartsága eluralkodik a szituáción, addig az ünnepségen több beszéd is elhangzik, ami az alkalom pátoszát, fennköltségét lenne hivatott jelezni – Gyarmathy viszont groteszk módon a kisszerűsége, az inkompetenciára helyezi a hangsúlyt. A szakértársak nevében kiálló férfi nem tud megszólalni, és helyette a slivovicát és a szobrot egy korábbi munkatársnője adja át az ünnepeltnek. Merkovic az imperializmus fenyegetéséről beszél, vagyis a szocializmus által előírt közhelyeket sorolja fel, és beszédében nem tér ki az ünnep valódi céljára. További párhuzamként hozható fel az a jelenet is, amelyben az idős úr tiszteletére szervezett ünnepségen éppen az ünnepeltet felejtik ott a gyár inkompetens vezetői a szigeten. Hasonló eset történik az idős tűzoltóval is Milos Forman *Tűz van, babám!* (*Hoř, má panenko*, 1967) című alkotásában. Ezek a momentumok a szocialista vezetés hozzá nem értésének elemelt, groteszk metaforáiként azonosíthatók.

21 Forman, Miloš: Közelebb az emberi dolgokhoz. *Filmkultúra* (1966) no. 5. pp. 56–57. loc. cit. p. 56.

22 Galsai Pongrác: Az anekdota pórán. *Élet és Irodalom Irodalmi Újság* (1973. november 24.) p. 13.

23 Létay Vera: Álljon meg a menet! *Filmvilág* 16 (1973) no. 22. pp. 4–6. loc. cit. p. 4.

24 Létay: *Álljon meg a menet!* p. 4.

A *Minden szerdán* című alkotásban János bácsi hetvenhét éves születésnapjára gyűlik össze a család. A kispolgáriság csimborasszójaként megjelenik a rántott hal, a foxtrott, lesz közös danolászás, és még a torta is az asztalra kerül, természetesen miután a jólét látszatát Géza megkonstruálta (lecserélte az étkezészetet, szebb virág került az asztalra stb.). Azonban Pityu kivételével szinte mindenki más céllal tesz eleget a meghívásnak, nem pedig azért, hogy az idős bácsit megünnepelje. Ennek kifejeződése az is, hogy nem az öreg lesz a társasági esemény középpontjában, hanem az államtitkár, a miniszteri alkalmazott, akit maga Jiří Menzel formál meg. János bácsi azzal a céllal hívta meg volt beosztottját, hogy szívességet kérjen tőle: Pityu lakásproblémáját szeretné megoldani, albrételezhet akarja juttatni őt. A nagymama a nyugdíj problémáját említené meg neki, Ibolya férje, Géza pedig a szabadalmi ügyében keresi fel a pártfunkcionáriust, akit a rövidespohár meghódításán túl csak Ibolya érdekel – kettejük vonzódásának és annak elfojtásának rutinszerű koreográfiája vissza-visszatérő eleme az epizódnak. A groteszk pillanatokban bővelkedő jelenet a mama gumikesztyűjének lehúzásától kezdve a néni és az államtitkár közös táncán át a kopott ajtófélfá mellett Gyarmathy korai játékfilmjeinek stílusát idézi. Az alkotás sok tekintetben emlékeztet András Ferenc *Veri az ördög a feleségét* (1977) című művére, ahol szintén a két eltérő társadalmi réteghez tartozó és más generációt képviselő kispolgári emberek konfliktusai fogalmazódnak meg az ebédlőasztal felett groteszk-ironikus stílusban.

A cseh filmiskolával való közvetlen párhuzam a színészválasztásban is megjelenik: Jiří Menzel az egyik filmben minisztériumi alkalmazottat alakít (*Minden szerdán*), egy másikban papként tűnik fel, aki a cigány fiú feleségét megfelelő módon temeti el (*Koportos*). Másfelől a Jacques Tati munkáira jellemző stílusmegoldások Gyarmathy korai filmjeiben is meghatározó elemek lesznek, hiszen a

verbális és hangigégek első és második nagyjátékfilmjében meghatározó szerephez jutnak. A francia rendezőre Gyarmathy is meghatározó inspirációs forrásként utal.²⁵ Tati a filmjeiben a modern világ elidegenedésének és a technológia térnyerésének mutatott görbe tükröt. Alkotásai életképek sorozatai, vagyis „a szó hagyományos értelmében cselekménytelenek: hétköznapi történésekből, banalitásokból állnak össze”²⁶ – a gégek használata és a burleszkből ismert megoldások jellemzik őket. Gondoljunk csak az állatok jelenlétére és a hozzájuk társított, meglepő hangokból fakadó humorra a *Kisvárosi ünnep* (*Jour de fête*, 1949) című filmben, mely Gyarmathy művében is tovább él: a tacsó szerepeltetése vagy a fekete és fehér macskák különös használata az *Isméri a szandi mandit?* című alkotásban egyaránt a francia mestert idézi.

Gyarmathy filmrendezői indulását áthatotta a groteszk-ironikus stílus, amelyet dokumentumfilmjeiben a téma természete miatt (árvaság, kiszolgáltatott gyermekek stb.) nem alkalmazhatott. Érdemes kiemelni, hogy további nagyjátékfilmjeiben kevésbé kamatoztatta ezt a fajta fogalmazásmódot, aminek okát a filmfinanszírozás szűköségében és ennek a megközelítésmódnak a kultúrpolitikai problematikuságában is megjelölhetjük. A kádári kultúrpolitikát meghatározó 3T elve szerinti tiltott kategóriába leggyakrabban a szatíra és a groteszk alkotások kerültek. Ennek okát Varga Balázs így határozta meg: „A tiltások oka inkább az lehetett, hogy míg a politikailag inkriminált mondatok-jelenetek kihúzhatók, lévén jól »szeparálhatóak«, a szatirikus-groteszk szemlélet áthatja a filmek egészét, sebészileg-cenzurálisan tehát nem kioperálható.”²⁷ Stílusváltásának okáról a rendezőny 1979-es interjújában így fogalmazott: „Nincsenek meg a feltételei annak, hogy rangosabb ironikus, nevetető filmet lehessen ma készíteni. Én »hétmilliós« rendező vagyok, ennyit kapok egy filmhez. Amíg hetven-nyolcvan méter hasznos anyagot (körülbelül három percet) kell egy nap

25 „Elsősorban Jacques Tati. Tőle tanultam a legtöbbet. Az a megemelt ironikus ábrázolásmód, ahogyan szituációkat és embereket teremt, hallatlanul rokonszenves számomra. (...) S filmjei közül is leginkább az első, a *Kisvárosi ünnep*, amelyben érzékletesen regisztrálja a kort, a világot” – nyilatkozta a rendezőny Zsugán Istvánnak. Lásd: Zsugán István: A legújabb magyar „új hullám”. *Filmvilág* 12 (1969) no. 6. pp. 4–8. loc. cit. p. 8.

26 Gervai András: *A kelekótya angyal. Jacques Tati filmjeiről*. <http://gervaiandras.hu/kritikak/filmkritikak/270-jacques-tati-filmjeirl.html> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 10.)

27 Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (eds.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila Kör–L'Harmattan, 2005. pp. 116–138. loc. cit. p. 118.



7. kép: *Ismeri a szandi mandit?*

leforgatni – különben a stáb, akinek a gyártási prémiuma ettől függ, görbe szemmel néz rám, ha nem teljesítem –, nem tudok gondosan, pontosan megtervezni, felvenni egy gegekre épülő képsort sem. (...) Ha igazán szükség volna erre a műfajra, filmirányításunk is tenne érte valamit. Nemcsak plusz néhány millióval segítene, hanem például a filmek erkölcsi támogatásában. Megnőtt a társadalmi érzékenység, sértődöttség; nehezebben viseljük el az egészséges kinevetés gyógyító szúrásait.”²⁸ Vagyis Gyarmathy pályáján a groteszk-ironikus stílus megszakadását a nagyjátékfilmekben nemcsak kultúrpolitikai (gondoljunk csak *A tanú* betiltására), hanem gyártásszervezési okok is magyarázhatják.

Gyarmathy filmjeiben több hatáskapcsolat is felfedezhető. Előképeihez hasonlóan a fennkölt helyett a hétköznapi, a formális helyett az informálisra irányítja a figyelmet, amihez leggyakrabban az ünnepek, a társadalmi összejövetelek adnak biztos, jól kamatoztatható alapot. A rendező „narratív figyelemelterelése” a szónoklatokról azok közhelyszerűségét és terjengősségét húzza alá, valamint a szocializmus szlogenjeinek ürességét és életképtelenségét egyaránt kifejezik. A füllel „vezérelt” cigaretta elszívásával, a gyárban tekerő csövek zajának kreatív használatával, a verbalitás játékoságával vagy a sárga léggömb cikázásával az élet apró örömeire hívja fel a figyelmet amellet, hogy mindvégig humánusan és kritikai élel közelít a választott anyaghoz. Gyarmathy Janus-arcú rendező: kiváló megfigyelőképessége és érzékenysége, valamint a kisemberek, a perifériára szorultak iránti lojalitása minden vizsgált alkotá-



8. kép: *Álljon meg a menet!*

sában kitapintható. Dokumentumfilmjeiben hol tárgyyszerűen, hol lírain rögzíti a szocializmus ellentmondásait, játékfilmjeiben pedig Tati vagy a cseh filmiskola inspirációját felhasználva állítja görbe tükröt az emberi esendőségnek, miközben hétköznapi világunk ab ovo groteszk voltára irányítja a figyelmünket. Míg a szocializmusban megfélemeztek mindarról, ami valós és emberi, Gyarmathy kamerája a megalázottak és megszorítottak küzdelmeit és viszontagságait konzerválta máig figyelemre méltó módon.

Zsanett Milojev-Ferkó

The Revealing of Sham Socialism Variations on a theme by Livia Gyarmathy

This paper focuses on the thematic variations in Livia Gyarmathy's feature films from the sixties and seventies (*Do you know Sunday Monday?*, 1969; *Wait a Sec!*, 1973; *Every Wednesday*, 1979) and documentaries (*Message*, 1967; *Ninth Floor*, 1977). In the first half of the study, the author examines the parent-child relationship in the context of generational conflicts and family structures against the backdrop of social and economic changes during socialism. The discussion then shifts to the stylistic features of the works and their international connections. The goal of the article is to reveal the motivic connections present in the filmmaker's works from the sixties and seventies, and to explore how these are linked with trends in film history. The author contends that the director, regardless of whether she was creating documentaries or fiction, consistently portrayed the lives of people on the fringes of society and sought to expose the contradictions of the Kádár regime, employing a lyrical documentary style or a lyrical grotesque style.

Gelencsér Gábor

Párhuzamok és történetek

Gyarmathy Lívia rendszervesztés-trilógiája

Előzetes megjegyzések

Gyarmathy Lívia – és a vele szorosan együttműködő alkotó- és házastárs Böszörményi Géza – sokszínű életművében nehéz összefüggő ciklusokat találni. A dokumentumfilmek végigkísérik pályafutásukat. Mindketten Herskó János osztályában végeznek (Gyarmathy 1965-ben, Böszörményi 1968-ban), a társadalmi folyamatok iránti érzékenységük ebből is fakad, noha mindkettőjüket inkább az emberi sorsok érdeklik, mintsem maguk a folyamatok. Közös rendezett történelmi dokumentumfilmjeikről is elmondható ez, noha azokban az ötvenes évek terrorjának feltárása a tényanyag tekintetében is fontos, tabudöntő téma a Kádár-korszak végnapjaiban. A *Faludy György, költő* (1988), a *Recsk 1950–53 – Egy titkos kényszermunkatábor története* (1988), valamint a „...hol zsarnokság van...” (1989) egymás után készült darabjai így trilógiába szerveződnek. Laza, nem tematikus, jóval inkább a groteszk által meghatározott szemléleti és stiláris kapcsolatba kerül egymással Gyarmathy Lívia művészetének utolsó, öt műből álló rövid-dokumentumfilm korpusza, *A lépcső* (1994), *A mi golyánk* (1998), a *Táncrend* (2003), a *Kishalál... Nagyhalál...* (2008) és *A tér* (2013). A korai, illetve a hetvenes évek dokumentumfilmjeiben hasonló összefüggés kevésbé ismerhető fel.

Még inkább így van ez a játékfilmes életműben. A pályakezdő *Iseri a szandi mandit?* (1969) című groteszk satírának kétségkívül párdarabja a második film, az *Álljon meg a menet!* (1973). Ezt követően viszont hosszabb kihagyás után két, fél éven belül bemutatott, a korábbiaktól és egymástól is igen eltérő játékfilm születik, a *Minden szerdán* (1979) és a *Koportos* (1979). Az előbbi drámaibb hangoltságú, nemzedéki konfliktust előtérbe állító történet, utóbbi a Budapesti Iskola fikciós dokumentarista módszeréhez közel álló alkotás, noha adaptáció, Balázs József azonos című kisregényének megfilmesítése. Adap-

táció a *Minden szerdán* is, amely Marosi Gyula *Mélyütés* című kisregényéből készül, s az író a most tárgyalt három film közül kettő, a *Vakvilágban* (1986) és *A csalás gyönyöre* (1992) forgatókönyvének megírásában is közreműködik. Az újabb játékfilm, az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* (1984) azonban nem a *Koportos* dokumentarista módszerét folytatja – ebben az időszakban keletkeznek az egész estés dokumentumfilmek, előbb az 1980–81-ben forgatott, de csak 1983-ban bemutatott *Együttélés*, majd a „beszélő fejes” történelmi témájú munkák –, hanem, legalábbis a nemzedéki konfliktus tekintetében, a *Minden szerdán*-hoz áll közel. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* ugyanakkor az első satírákhoz hasonló groteszk hangot üt meg, s ez kisebb léptékben folytatódik a *Vakvilágban* (1986) és nagyobb arányban *A csalás gyönyöre* (1992) esetében is. A legutolsó játékfilm, a *Szökés* (1996) újabb stílus-, jobban mondva műfajváltás, tematikusan pedig a történelmi dokumentumfilmekhez kötődik, hiszen egy valóban megtörtént recski szökést mesél el, akciófilmes dramaturgiával.

A *Minden szerdán* nemzedéki konfliktusa nem nélkülözi a társadalmi-politikai szempontrendszert, így inkább a hetvenes évek jellegzetes, a magánéletet a külső körülmények foglyaként (lásd például lakáskérdés) ábrázoló, számos alkotást tartalmazó filmek csoportjába tartozik (az 1979-es év terméséből ilyen Gothár Péter *Ajándék ez a nap*, Kézdi-Kovács Zsolt *A kedves szomszéd*, Elek Judit *Majd holnap...*, Gyöngyössi Imre és Kabay Barna *Töredék az életről*, Rózsa János *Vasárnapi szülők* című műve, valamint a szociografikus környezetrajzot csak közegként használó Jeles András-film, *A kis Valentino*). A *Minden szerdán* zavaros családi háttérű lázadó ifjú hőse nevelőintézetbe kerül, majd új „családja” lesz, amelyben a szülők poszt-68-as, kiábrándult, cinikus értelmiségiek, a fiatalemberrel hangot találó nagypapa viszont 19-es ös-kommunista, továbbá szerepel a történetben egy államtitkár is. A történet az elértéktelenedő, a felnövekedéshez

mintát, támpontot nem nyújtó jelent állítja szembe az értéktelített múlttal, ám annak politikai aspektusa kevésbé a kommunista ideológiát igazolja, jóval inkább az aktuális, „hivatalosan” hasonló beállítottságú politikai rendszer hamisságát, ürességét hangsúlyozza. A film egyértelműen a hosszúra nyúlt pangás korszakának kiábrándult, mégis bizakodó szemléletű krónikája (a humánumot jelképező idős karakter meghal a történet végén, ám ezzel mintegy „megváltja”, felnőtté avatja az ifjú főhőst, akiből talán más ember lesz, mint valódi és „szerzett” szülei).

Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* a nemzedéki ellentétek tekintetében tehát kapcsolódik a *Minden szerdán*hoz, noha tagoltabb a konfliktusszerkezete, a groteszk stílus, a túlzó, karikatúrisztikus fogalmazásmód azonban már nem elveszett és megtalált értékvilágok szembenállásáról tudósít, hanem egy feje tejére álló, sarkaiból kifordult családi kört „négyesösít”, amelyben az ellentétek egyfelől karneváli zűrzavarba torkollnak, másfelől a történettől idegen, így meglehetősen hiteltelen, kétséges szimbolikus feloldást nyernek. A szereplők politikai motiváltságáról átkerül a hangsúly a gazdaságira, illetve a kulturálisra: az anya szállodai menedzserként tartja el a családot (beleértve széplelkű pedagógus férjét), míg a fiatalok ezoterikus művészeti akciókkal és „pusztító” punkzenével láznak. A nemzedéki konfliktus egyéb összetevői pedig inkább helyzet- és jellemkomikumból fakadnak (vö. anyós–vejszónya). A film így már kevésbé a válságról, jóval inkább a szétesésről, a káoszról tudósít.

Ez a szólam folytatódik és radikalizálódik a *Vakvilágban* végletekig fokozott abszurdjában, amely az elsők között sejt meg valamit a hamarosan bekövetkező rendszerváltás társadalmi és politikai földindulásából. A tragédiába forduló történet az értelmiségi krízist ugyancsak abszurdba fordító, ám azt szatíráként feloldó, ugyanabban az évben születő Bacsó Péter-filmhez, a *Banánhéjkeringő*höz, illetve a stilisztikailag alapvetően eltérő, az abszurdot metafizikus távlatokba repítő Jancsó-opushoz, a *Szörnyek évadjához* áll közel. A *Vakvilágban* társadalmi beágyazottsága azonban mindkettőnél direktebb és komplexebb, hiszen a filmben így vagy úgy egy-egy tehetetlen értelmiségi és munkáskarakter bukik el. Nem lehet mindebben nem észrevenni egy összeomló rendszer allegóriáját, amelyet a film tézisszerű cselekményvezetése is felerősít.

A *Csalás gyönyöre* elsők között reflektál a rendszerváltásra, s ez a gyorsaság publicisztikus hevülettel, bizonyos értelemben felszínességgel, vázlatossággal társul (ahogy ezt Szabó István egy évvel korábbi, ugyancsak publicisztikus munkájának, az *Édes Emma, drága Böbénének* alcíme nyíltan vállalja: *Vázlatok, aktok*). Ez a legtestesebb tematikus korpusz, amelybe Gyarmathy filmje besorolható, a groteszk stílus azonban jóval ritkábban kíséri a rendszerváltás következményeit elmesélő történeteket, de azért akadnak ilyenek is, így Szőke András *Európai kempingje* (1990), Vajda Péter *Itt a szabadsága* (1990), Gothár Péter *Melodráma*, Timár Péter *Csapd le csacsija* (1991) és Szomjas György *Roncsfilmje* (1992).

Két trilógia körvonalazódik tehát a Gyarmathy-életmű utolsó játékfilmek szakaszában (miközben a legutolsó mű, a *Szökés* önmagában álló alkotás): a Kádár-korszak válságát, leépülését, felbomlását nyomon követő *Minden szerdán*, *Egy kicsit én... egy kicsit te...* és *Vakvilágban*, illetve a válság detektálásában előremutató, annak következményét is feltáró *Egy kicsit én... egy kicsit te...*, *Vakvilágban* és *A csalás gyönyöre*. Írásomban ez utóbbi érvényessége mellett igyekszem érvelni. Méghozzá nem valamiféle notórius rendszeralkotóként, hanem azt bizonyítandó, hogy Gyarmathy Livia és forgatókönyvíró-társa, Böszörményi Géza mennyire érzékenyen sejt meg valamit a nyolcvanas évek közelebről társadalmi és politikai átalakulásából, s főleg a *Vakvilágban* megfogalmazott tragikus abszurdot miképpen zárja le következetesen *A csalás gyönyöre* komikus abszurdjával. A *Minden szerdán* még az értékválságot rögzíti, s lehetőséget lát az idős és ifjú nemzedék szellemi-erkölcsi összefogásában, ezáltal a fiatalok megváltozásában. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* mintha ezt a történetet folytatná, de a szinte burleszkbe forduló groteszk hang és a konfliktusok feloldásának költői szimbolikája mégis inkább érvényteleníti a korábbi bizakodást: a káosz fokozódik, a konfliktusok megoldása viszont absztrahálódik. A *Vakvilágban* esetében már teljesen egyértelmű a katasztrófába forduló (vak)világ képe, míg *A csalás gyönyöre* a szó szerinti romokon felépülő (a nyitókép egy gyár felrobantását ábrázolja) új világ zavarosságát fogalmazza meg. Egyik film sem a legtokételesebb darabja az életműnek (ezt a szerepet ekkortájt a történelmi dokumentumfilmek töltik be, a játékfilmek terén pedig az első filmé az egyértelmű érdem), de mint összefüggő szemléleti és tematikus



Egy kicsit én... egy kicsit te...
(Esztergályos Cecília, Tóth József, Tóth Ildikó, Őze Lajos)

ív, mindenképpen figyelemre méltó és jellegzetes fejleménye a rendszerváltáshoz vezető, majd arra közvetlenül reagáló filmtörténeti szakasznak. S nem utolsósorban a groteszk stílus is egymáshoz kapcsolja őket (amely viszont a *Minden szerdánra* nem jellemző), így folytatódik a pályakezdő szatírák hangja, bekeretelve ezzel a játékfilmes életművet.

Ha a nyolcvanas években készült filmek miatt a rendszerváltás trilógiájának nem is tekinthető a három alkotás, az első kettőben felvázolt történetmintázatok, karakter- és konfliktustípusok sok mindent előrevetítenek abból, mi felé tart az ország 1989 előtt, míg a harmadik darab azt mutatja be, hova jut 1989 után. Így jogosabb, ha a három filmet a rendszervesztés trilógiájának nevezzük.

Széteső mozaik – Egy kicsit én... egy kicsit te...

A trilógia nyitódarabja nem reflektál közvetlenül társadalmi folyamatokra, szemben a korábbi két filmmel, a *Minden szerdán*nal és természetesen a romantémájú *Koportossal*, továbbá ellentétben a későbbi filmek egyre fokozódó és

direktebb társadalmiságával. Ugyanakkor nem is nélküli teljesen ezt a motívumot, de alárendeli a komikumnak. Mindennek következtében a film kevésbé tekinthető társadalmi szatírának, jóval inkább vígjáték, jobb pillanataiban groteszk helyzetekkel és karakterekkel. A történetet „elemeltsége” megfosztja a komolyan vehető társadalmi jelentéstől, amit a film az emberi kapcsolatok terén igyekszik elmélyíteni. „Gyarmathy ilyen apró, köznapiból alig valamivel mesészerűbb abszurdításokkal tud valami félig reális, félig valóságos, »kevert« atmoszférát teremteni. Ezzel emeli el a történetet mind a banális dokumentumvalóság szintjéről, mind a szájbarágós tanulságról.”²⁹ Ily módon a konfliktusokban felerősödnek a személyes, a karakterek alkatából fakadó, a korhoz kevésbé kötődő motivációk: „Gyarmathy Livia szerintem az előítéletekről forgatott filmet, a türelemhiányról.”³⁰ A történet középponti nemzedéki ellentéte, különösképpen, ha összevetjük a *Minden szerdán* hasonló konfliktustípusával, mindenképpen erről tanúskodik. A középnemzedék, azaz a szülők generációjában jelenik meg a legerőteljesebben a társadalmi szerep, de a karakterek inkább vígjátéki figurák, semmint közéleti magatartást reprezentáló ágensek. Igaz ez a nyolcvanas

²⁹ Almási Miklós: Franzstadti heppening. *Egy kicsit én, egy kicsit te*. *Filmvilág* 28 (1985) no. 9. p. 29.

³⁰ Zöldi László: *Kiskatarzisok*. *Élet és Irodalom* 29 (1985) no. 37. p. 13.

évek átalakulását, „prekapitalista” világát jelző anya alakjára, aki egy előkelő szálloda menedzsere, de akár a lánya párválasztását irányító kemény fellépése, akár a hűtlen férjén bosszút álló női elgyengülése is helyzetkomikumba fordul, így elveszíti esetleges társadalomkritikus-szatirikus élet. Így van ez a liberálisabb szemléletű pedagógus apukával is, aki inkább bizonytalan, pipogya, sőt jellemgyenge alak, semmint a szabadelvűség tudatos szószólója. Az időseket képviselő kiállhatatlan anya-anyós és a szenilis apaapós nélkülöz bármiféle társadalmi relevanciát, s mindkettő vegytisztán komikus karakter. Még kiáltóbb a lázadó fiatalok társadalmi háttérének – meg radikalitásának, hiszen az groteszk lefokozottságban jelenik meg – a hiánya. A házaspár lánya „csak” egy szerelmes kamaszlány, kedvese pedig excentrikus művész, aki hol a lányszoba falát pingálja ki, hol felkőnyörgi magát a művelődési ház színpadára, hogy provokatív színházi akciójával egyfajta „előzenekarként” szórakoztassa a punkzenére szomjas közönséget, mondani sem kell, kevés sikerrel. A fiatalok „lázasát” támogató őrült nagybácsi, a toloszékben közlekedő egykori, vélhetően igencsak ripacs színész ugyancsak szakmai, s nem társadalmi szerepében groteszk figura, igaz, ekként kétségkívül szórakoztató. Az ő megjelenései fokozzák abszurd komédiává a filmet, s ez magában rejthetné a „társadalmi üzenet” téziszét, csakhogy jellemző módon ő csupán mellékszereplő a történetben. Az abszurd majd a *Vakvilágban* című filmben lép elő történetsszervező, így világképpé stilizálódó elvvé.

Ugyancsak epizodikus, noha visszatérő helyszíne a filmnek a lázadó nemzedék „önmegvalósító” szórakozóhelyeként a Fiatal Művészek Klubja. Ismert az intézmény szerepe, underground-alternatív, azaz tiltott-tűrt határpozíciója a Kádár-korszakban, ahogy hasonlóan ismert a nyolcvanas évek zenei szcénájának fellazító-bomlasztó narratívája, különös tekintettel a punkra. Annál feltűnőbb e fontos helyszín és történetsszál alárendelése a helyzet- és jellemkomikumnak: „Ezért marad például idegen és jelentés nélküli a new wave egész világa Gyarmathy Livia *Egy kicsit én... egy kicsit te...* című filmjében, hisz itt az underground mindössze a Hotel Termál jóízű filmgyári otthonosságával szembesülhet dramaturgiai betétként, belső fedezet és élmény nélkül.”³¹

A felforgató abszurd tehát még csupán epizodikusan állítja feje tetejére a világot, az utolsó szó a szimbolikus családegyesítésé. Ez a zárlat – a szerzői szándéktól függetlenül és az esztétikai megoldatlanság ellenére – sokatmondó. A történetet nem a nagyszülők burleszkbe torkolló, az összes szereplőt felvonultató, a korai filmek groteszk karneváli ünnepeit idéző nagyjelenet zárja le, hanem a lázadó fiatalok és a szülők jelképes közös fürdőzése a kertvégi tóban (a fiatalok meztelenül, a szülők ruhában – körülbelül ez emlékeztet arra, hogy nem minden téren történik meg a „családgyógyítás” és kibékülés). A hasonló poétikai megoldásokat addig nélkülöző filmtől idegen ez a megoldás, művészileg és a konfliktusok lezárásaként egyaránt. Nem hiteles, nem megnyugtató, nem drámai, de nem is komikusan feloldó. A befejezés „elkenése” mintha az alkotó öntudatlan gyanúja volna: a közös, jéghideg vízben elmerülés után kijózanító száritkozás következik, s a veszekedős hétköznapiak ugyanúgy folytatódnak. Nincs feloldása a konfliktusnak, sem ideológiai, sem magánéleti szinten. Előbbi nem része a történetnek, utóbbi nem kap drámai mélységet. A nyolcvanas évek elbizonytalanodó, a súlyos krízist még nem jelző, de meglehetősen kilátástalan társadalmi állapotának jellegzetes fogalma így a címben kétszer is előforduló „kicsit” lesz.

A zárlat esztétikai bicsaklásával szemben annál tudatosabb és kifejezőbb a film epizodikus, elbeszélő szerkezete, amely az *Ismeri a szandi mandit?* radikális mellérendelését idézi, méghozzá hasonló szellemben, egy áporodott, mozdulatlan és mozdíthatatlan társadalom képeként. Az 1968 utáni pangást elsőként és felülmúlhatatlan módon fogalmazta meg a *Szandi mandi* – hasonlóan tesz tizenöt évvel később az *Egy kicsit én... egy kicsit te...*, s ez pontosan a 68-cal beálló és megmerevedő korszak jellegét, változatlanóságát, dermedtségét fejezi ki. „Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* alapvetően állapotrajz, három generáció együttélésre való képtelenségének meglehetősen statikus pillanatfelvétel-sorozata”³² – írja a film egyik korabeli kritikusa, egy másik pedig mindehhez a műfajkeveredést is hozzáteszi: „Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza filmjeiben megszokhattuk, hogy keverednek bennük a műfajok, ami a

31 György Péter: A múlandóság építései. A magyar film díszletvilága. *Filmvilág* 29 (1986) no. 5. p. 15.

32 Hegyi Gyula: *Egy kicsit én... egy kicsit te...* *Magyar Hírlap* 18 (1985) no. 214. p. 6.

mozaikszerű szerkesztésmóddhoz, a nem egyenes vonalú cselekményfelépítéshez elvileg illik is.”³³

Az elbeszélő szerkezet történetet felülíró jelentése a követező film, a *Vakvilágban* esetében is meghatározó lesz (A család gyönyöréből viszont sajnos hiányozni fog). Olyasfajta poétikai megoldásról van tehát szó, amely a pályakezdő játék-, majd az életművet lezáró, fiktív-anekdotikus betéteket is tartalmazó dokumentumfilmeknek is fontos alkotóeleme. S e formaszervező elv társadalmi jelentéssel képes telítődni, ami határozott művészi rangot ad Gyarmathy Livia filmjeinek. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* vígjátéki karakterei és történeteimelei viszont túlságosan tolakodóak – avagy műfaji értelemben leegyszerűsítettek – ahhoz, hogy valóban látni, hatni engedjék e sokatmondó epizodikus szerkezetet. Legalább egy kicsit...

„Ebben az életben semmi sem véletlen” – *Vakvilágban*

Ha már az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* felidézi a nyolcvanas évek alternatív zenei kultúráját, a *Vakvilágban* történetsszervező elve kapcsán e fejezet élére illik Menyhárt Jenő *Ujjlenyomatok* című dalának egyik sora. Mindezzel azt is jelezni szeretném, hogy a korábbi film túlságosan is háttérbe szorított, ugyanakkor a társadalmi jelentés kifejezése szempontjából releváns történetsszervező elve az újabb műben egyértelműen előtérbe kerül, s hangsúlyozott tézisként, „mondanivalóként” felülírja az önmagukban gyengébb lábakon álló két, egymástól független, ám a befejezésben véletlenül és ezáltal végzetszerűen összekapcsolódó történetet. A *Vakvilágban* korabeli és későbbi recepciója egyaránt ezt emeli ki, ráadásul korjelenségként, hiszen ugyanabban az évben még két, hasonlóan a véletlen dramaturgiájára épülő film is készül Magyarországon. Vagyis az abszurd kapcsán korábban említett két film (*Banánhéjkeringő*, *Szörnyek évadja*) mellett további két, korabeli munkához is szorosan kötődik Gyarmathy alkotása, miközben a véletlen történetsszervező elvé emelése természetesen ezek esetében is az abszurdot

támogatja. „Elgondolkodtató, hogy idén három olyan magyar film kerül a közönség elé, amelynek cselekményét a véletlen igazgatja. A *Vakvilágban* és a *Hol volt, hol nem volt* mellett Tolmár Tamás első filmje, a *Zuhanás közben* is azt mutatja be, milyen esetlegességek alakítják életünket, hogyan keresztezi egymást vadidegen emberek életútja. Nem terveink, de még csak nem is mások ellenkező szándékai alakítják sorsunkat, hanem a fejünkre hulló téglák vagy egy halálos félreértés képében jelentkező vakvéletlen”³⁴ – írja a Tolmár-filmről szóló elemzésében Schubert Gusztáv. Ugyanezt emeli ki a Gyarmathy-filmről írt kritikájában Zöldi László zárójeles megjegyzése: „Mindkét rendező [Gyarmathy Livia és Tolmár Tamás] ugyanazzal a módszerrel dolgozik: elindít két történetet, az egyik szálnak látszólag nincs köze a másikhoz, mármár arra gyanakodhatnánk, hogy nem is lesz, amikor a szálak véletlenül egymáshoz kapcsolódnak; a nem igazán összeillő mozzanatok utólag értelmet nyernek. Az action gratuite talán indokolatlan, ám végül is érthető az előzményekből.”³⁵ S ezt idézi fel az 1987-es év filmjeire visszatekintő tanulmányában Varga Balázs: „Gyarmathy Livia és Tolmár Tamás filmjét dramaturgiai rokonságuk rendeli egymás mellé. Mindkét filmben vakvéletlen nyomán szabadulnak el az indulatok, mindkét esetben végzetes egybeesések kötik össze a külön-külön szálon futó cselekménysorokat, ráadásul mindkét történet értelmetlen halállal végződik.”³⁶ Majd a következő bekezdésben a *Hol volt, hol nem volt* című Gazdag Gyula-filmrel folytatódik a szerző gondolatmenete. E filmek tehát közvetve, narratív mintázatukkal utalnak világképükre, egy olyan világ képére, amelyet a vakvéletlen irányít. Hogy mindennek közvetlen társadalmi okai is lehetnek, azt Gyarmathy filmje exponálja a legerőteljesebben – továbbá a stílusához illő groteszk elrajzoltságban –, hiszen az egyik cselekményszálon egy munkásbrigádot, a másikon egy értelmiségit látunk.

A brigád története egyszerre tekinthető kritikusnak és ironikusnak: kritikus, amennyiben az újításért kapott pénz főnöki megkurtítására is utal, így az legfeljebb egy esti dorbézolásra elegendő; ugyanakkor ez a motívum

33 Fenyves Katalin: Szeretettel és részvétellel. Gyarmathy Livia: *Egy kicsit én... egy kicsit te...* *Filmkultúra* 21 (1985) no. 9. p. 26.

34 Schubert Gusztáv: Pesti ámokfutók. *Zuhanás közben*. *Filmvilág* 30 (1987) no. 10. p. 38.

35 Zöldi László: Ingyenes cselekvés. *Élet és Irodalom* 31 (1987) no. 9. p. 13.

36 Varga Balázs: Krízis, káosz, katasztrófa. 1987 filmjei. *Beszélő* 4 (1999) nos. 7–8. p. 15.



Vakvilágban
(Kölgyesi György, Dégi János,
Szabó Lajos, Lukáts Andor)

ironikus is, hiszen a felső vezetésnek az ötvenes években, de még talán a hatvanasokban is elképzelhetetlen kritikája a nyolcvanas évekre már nem vehető igazán komolyan. Inkább ironikus a brigádvezető lázadása, ami részeg hőzöngéssé silányul az este folyamán. Ez a cselekményszál mindenesetre a vendéglői mulatságban felidézti valamennyire a korai szatírák karneváliságát, s a munkások egyéni karaktert is kapnak, kevésbé a brigádvezető és felesége, jóval inkább az idősebb, már beteges, de még vagánykodó kolléga és a hozzá kommandált sánta titkárnő személyében. A másik cselekményszálon már sematikusabb és hiteltelenebb történetet látunk az anyja által terrorizált középkori értelmiségiről és gyermekét egyedül nevelő szeretőjéről, téli kirándulásukat pedig kifejezetten vigjátékba illő helyzetek kísérik lerobbant autóval, kínos telefonokkal. Mindenesetre ha társadalmi szereplőkként, a Kádár-rendszer kontextusában értelmezzük a két cselekményszál szereplőit – ami a brigád esetében feltétlenül jogosult, hiszen munkahelyi indítatású a történetük, ezzel szemben az értelmiségi hőst kizárólag magánéleti konfliktusban látjuk, az ő karaktere így csak allegorikusan képviseli társadalmi státusát –, egyértelműen a leépülésükről, szerepvesztésükről, sőt voltaképpen megsemmisülésükről értesülünk, ráadásul

nem tragikus hangon, hanem tragikomikus abszurd-ként. Mondhatni, még csak nem is saját sorsuk, történetük áldozatait, hanem a véletlené. A saját életét irányítani képtelen, azaz a vezető szerepétől megfosztott értelmiségi lázadásának lefokozott léptéke a zsarnok anyával szembeni fellépés. Ám ironikus módon, amikor erre végre elhatározza magát, összetévesztik valakivel, még hozzá egy domináns férfival. A brigádvezető ugyanis az átdorbézolt éjszaka után egy előkelő, számára idegen, megalázó helyzetet teremtő szórakozóhelyen kerül összetűzésbe az ottani vagánnyal. A mosdóban alulmarad, de amikor meglátani véli a fehér sálas alakot a megállóban, nekimegy, s a villamos elé löki – az ugyancsak fehér sálat viselő, a szerelmétől az anyjával szembeni lázadás öntudatával bizakodón búcsúzó értelmiségi karaktert. A munkás és az értelmiségi társadalmi és egyéni megaláztatása tehát többlépcsős és végletes: az egyik meghal, a másik gyilkossá válik, ám mindkettőjük sorsa véletlenül alakul így, nem tragikus hősként következik belőlük. A Kádár-korszak társadalmában közösségi és magánéleti szerepüktől egyaránt megfosztott, kisszerű alakokká degradálódnak. Hogy nem urai életüknek, azt részben saját történetük is kifejezi, ám mindezt „rendszerszintűvé” – avagy allegorikussá – a hangsúlyosan rajtuk kívüli események avatják.

A *Vakvilágban* „véletlen dramaturgiáját” a másik két filmhez képest is radikálissá teszi a késleltetés. A *Hol volt, hol nem voltban* a történetet indítja el a véletlen, a *Zuhanás közben* esetében többször beleszól a többszálú cselekmény bonyolításába. A *Vakvilágban* két cselekményszála viszont teljesen független egymástól, váltogatva látjuk a két azonos időben, de különböző térben zajló eseménysort, amelyeknek viszont a párhuzamos montázs hatásmechanizmusával ellentétben nincs kapcsolatuk egymással, nem befolyásolja egyik a másik végkimenetelét, nem azért szurkolunk, hogy a párhuzamosok végre találkozzanak. Semmi ilyesmire utaló információt nem kapunk, így annál váratlanabb, a lehető legabszurdabb a véletlen találkozás és haláleset a zárlatban. S mindezt tovább fokozza a rendező stílusát jellemző groteszk látásmód. Radikális dramaturgiai megoldással él tehát az alkotó, amihez viszont nem elég erősek e szerkezet pillérjei, így az abszurdá váló világ tézise valóban csak tézis marad.

A párhuzamok találkoznak

A párhuzamos cselekményszálak – alkalmanként ugyan csak véletlenül – találkoznak és egymásba bonyolódnak *A család gyönyörében* is. „A három százból sodort, lineárisan szerkesztett cselekmény tulajdonképpen – elvben – alkalmas volna arra, hogy a korkaleidoszkóp valamely darabját felvillantsa és nézői emlékezetébe rögzítse.”³⁷ Békés Pál kritikájának közbevetése jelzi, hogy a szerkezetet tartani igyekvő matéria ezúttal sem teherbíró. Ám míg a nyolcvanas években készült két filmben egy hosszú periódus társadalomképének lebontásáról, szétszereléséről volt szó, addig a mostaniban egy vadonatúj társadalmi berendezkedés gyors felvázolása a cél. Ami közös, a szétesés, továbbá az alkotói stílusként és a társadalmi átalakulás velejárójaként tovább élő groteszk. De mi és hogyan is épülhetne másként – a romokon?

A párhuzamos szerkezet ezúttal kevésbé radikális, s kevésbé ölti magára az abszurd jelentést. A cselekményszálak valóban találkoznak, egymásba fonódnak. A főhősnőt a rendszerváltás következtében elbocsájtják munkahelyéről. Ráadásul férje megcsalja, így özvegyen maradt, újabb partnerkapcsolatában is boldogtalan, idősebb barátjánéhoz költözik. A véletlen, ám egy kevésbé hangsúlyozott, így szinte észrevétlen véletlen hozza be a harmadik cselekményszálat. A presszóban, ahova a két barátnő beül, éppen felmond a felszolgálólány, így munkanélküli hősnünk gyorsan jelentkezik a helyére. Ennek a filmnek a jelentése azonban nem annyira a dramaturgiai szerkezetben, még csak nem is a nemzedéki vagy házassági konfliktusokban rejlik, mint az egyes cselekményszálak tárgyában, témájában, azaz meglehetősen „leíró”, publicisztikus szinten. A fiatalabb hősnőt elküldik munkahelyéről, mivel az üzem nem egyszerűen bezárt, hanem lebontották, nincs többé. Férje frusztrált alkalmazottként próbál jól teljesíteni az új világban, ezért is bonyolódik szerelmi viszonyba egy önmagát ügyesen menedzselő vállalkozó lányával. A főhősnő idősebb barátnőjének új kapcsolata családos ember, ráadásul parlamenti képviselő. Az új demokrácia fontos embere bohózatba illően szerencsétlen alak, aki még megölni sem képes magát tiszteségesen. A vendéglátóipari egység, ahova hősnőnk beáll dolgozni, kisstílusú maffiaháború színtere. Katalógusát nyújtja tehát a történet a rendszerváltás új társadalmi jelenségeinek és szereplőinek az értelmiségi munkanélküliségtől a politikai elit alkalmatlanságán át a szervezett bűnözésig. A publicisztikus hangot egyvalami képes úgy-ahogy árnyalni: a groteszk stilizáció.

A trilógia záródarabja tehát ugyancsak a korai játékfilmekből meríti erejét, a groteszk stíusból egyfelől, a melérendelő, sehova sem tartó epizodikus elbeszélésmódból másfelől. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* esetében még kiegyenlített a két formaalkotó elv szerepe, a *Vakvilágban* voltaképpen csak párhuzamos cselekményszálai abszurd találkozásába emeli be a tragikus groteszket, míg *A család gyönyörében* történetbonyolítása kevésbé hordoz önmagán túlmutató jelentést, a groteszk pedig csupán villanásszerűen jelenik meg a filmben, s túlsúlyba kerülnek a bohózati (a parlamenti képviselő karaktere) és a parodisztikus elemek (a maffiaháború, különösképpen az ellenfél megbízottja, aki egyszerre idézi a western- és gengszterfilmek fenyegető alakját, továbbá a verőemberek csapata). Erénye a filmnek, hogy amíg a Kádár-korszak jó néhány bűnügyi történetében vagy a rendszerváltás utáni, ugyancsak a bűn világába alámerülő munkákban nem szándékosan válnak önmaguk paródiájává a szereplők és az akciójelenetek, addig Gyarmathy Líviánál kétség sem fér ehhez az alkotói

³⁷ Békés Pál: A pinyt hallgat. *A család gyönyörében*. *Filmvilág* 35 (1992) no. 6. p. 52.

szándékhoz. Legalábbis a maffiaszálon. Két hősnőjével szemben jóval empatikusabb az alkotó, ám ez legfeljebb a történet igen külsődleges feminista olvasatát támogatja (míserint ők volnának az egyedüli normális, magányukban megerősödő hősei életük drámai fordulatának). A család gyönyöre emlékezetes groteszk pillanataiban a rendező legkiválóbb munkáit idézik. Hogy csak az életművön egyfajta szerzői kézjegyként végigvonuló tánc motívumát idézzem: nagyszerű, amikor a szigorú arcú, egykori belügyes, aki verőembereivel inkognitóban érkezik küldetésének színhelyére, az őt felismerő és leleplező főhősnővel fergeteges rock and rollozni kezd. S ugyancsak szerzői kézjegyként kerül a filmbe a maffiaháború karneváli felfordulásba torkoló végkifejlete, ahogy az esethez kikerkező tüzoltók habbal árasztják el a rommá vált helyiséget.

A család gyönyöre kapcsán érdemes Gyarmathy Lívia játékfilmjeinek még egy, ritkábban említett aspektusát kiemelni. A hatvanas-hetvenes évek fordulóján elinduló szerzői szatírák és groteszkek modernista irányzattá avaták a vígjáték ezen alműfaját.³⁸ A hatvanas évek szórványosabbban megjelenő, de önmagukban kitűnő szatírái után (mint például Bán Frigyes *Büdösvíz* vagy Móriássy Félix *Fügefalevel* című munkája 1966-ból), 1969-ben valószínűleg berobbannak az ilyen típusú filmek: abban az évben nem kevesebb mint öt szatíra készül (továbbá több hagyományos vígjáték), ami az éves termés egynegyedét jelent (Fábrí Zoltán: *Isten hozta, őrmagy úr!*, Móriássy Félix: *Imposztorok*, Bacsó Péter: *A tanú*, Kardos Ferenc: *Egy örült éjszaka*, Gyarmathy Lívia: *Ismeri a szandi mandit!*), és a sorozat a hetvenes évek közepéig (nem kis részben Gyarmathy Líviának és Böszörményi Géának köszönhetően) folytatódik. Ezt követően drámaian megcsappan a szatírák és a groteszk stílusú filmek száma (Gyarmathynál 1979-ben történik meg két filmmel is a váltás). Mindennek a háttérben a kultúrpolitikát sejtethetjük, hiszen a társadalomkritikus szatíra veszélyessé is válhat; nem véletlen a betiltott filmek sorában a szatírák, paródiák nagy száma (Kalmár László: *A nagyrozsádási eset*, 1957; Bacsó Péter: *A tanú*; Gazdag Gyula: *Bástyasétány hetvennégy*, 1974; Je-

les András: *Álombrigád*, 1983). A szatírák visszaszorulásának másik tünetértékű jele azok „el- vagy visszavígjátékosodása”, azaz a társadalomkritikus él elvesztése és a sokszor bohózatba illő humor térnyerése; erre példa Bacsó Péter trilógiája, a *Forró vizet a kopaszra* (1972), az *Ereszd el a szakállamat!* (1975) és a *Zongora a levegőben* (1976). Bizonyos fokig – ám nem azonos mértékben – Gyarmathy Lívia itt vizsgált trilógiája is áldozatul esik ennek a folyamatnak (amiképpen ebbe a sorba tartozik Böszörményi Géától az 1981-es *Szívűír*). Mindez a nyolcvanas években már kevésbé a kultúrpolitika szorításának tudható be, jóval inkább a korszak uralkodó irányzatának, az új akadémizmusnak köszönhető, amely előtérbe állítja a hagyományosabb elbeszélésmódú, műfaji filmezést a hetvenes évek egyoldalú szerzői dominanciájával szemben. Gyarmathynál, ha kisebb mértékben is, de nyomot hagy ez a filmtörténeti folyamat. Különösképpen az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* esetében érezhetjük a helyzet- és jellemkomikumnak nagyobb teret adó törekvést, az abszurd, groteszk mozzanatok burleszk bohózatba fordítását. A *Vakvilágban* esetében mindez nem figyelhető meg, hiszen a film nem tekinthető sem vígjátéknak, sem szatírának, s csak az abszurd zárlat vegyít a tragédiába komédiát, de a tévedésből elkövetett gyilkosság jelenetét nem véletlenül követi egy rövid epilógus a rendőrautóban összetörtén magába roskadó tettel, aki tehát maga is áldozat. A család gyönyöre aztán megint visszatér a műfajibb megoldásokhoz – ezért is marad a társadalmi szatíra a jelenségek felszínét kapirgáló publicisztikus szinten –, illetve a rendező további, a populáris film irányába tett lépéséről tanúskodik, hogy Rita Tushingham személyében nemzetközi sztárt nyer meg az egyik női főszerepre, a film zeneszerzője pedig Ennio Morricone lesz.

*

Schubert Gusztáv szerint a Kádár-kor utolsó és a rendszerváltás első évtizedének filmtörténete „káosztól káoszig” tartó folyamatként írható le.³⁹ A szocialista rendszerek lassú eróziója, majd összeomlása nem kérdőjelezi meg e folyamat-elemzés jogosságát. A rendszerváltás pozitív fordulata után már meglepőbb, akár egyoldalúnak, „értelmiségi nyafogás-

38 A szerzői szatírák filmtörténeti szerepéhez lásd: Gelencsér Gábor: A legvidámabb barokk. Az államszocialista korszak komikus formái, különös tekintettel a szerzői szatírákra. In: Gelencsér Gábor: *Középkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből*. Budapest: Gondolat, 2022. pp. 345–370.

39 Schubert Gusztáv: Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei. *Metropolis* 6 (2002) nos. 3–4. p. 13.

nak” tűnhet a magyar filmesek reflexiója az új társadalmi jelenségekre, de értelmezésük alapvetően egybevág a közvéleménykutatók mérésével, miszerint a magyar társadalom többsége negatívan ítéli meg a rendszerváltást.⁴⁰

Az 1989 körüli években keletkező, a káoszt megfogalmazó filmek sorában Jancsó Miklós korabeli munkáit, az említett *Szörnyek évadját*, továbbá a *Jézus Krisztus horoszkópját* (1998), az *Isten hátrafelé megyet* (1990) és a *Kék Duna keringőt* (1991), a fekete széria alkotásait, élükön Tarr Béla filmjeivel (*Kárhozat*, 1987; *Sátántangó*, 1994; *Werckmeister harmóniák*, 2000), az úgynevezett „roncs-filmeket” (Szomjas György szintén már említett címadó filmjét, illetve Grunwalsky Ferenctől az *Egy teljes napot* [1988] és a *Kicsi, de nagyon erőset* [1989]), továbbá egy-egy önmagában álló alkotást szoktak említeni (a korábban felidézettekén túl: Dárday István – Szalai Györgyi: *A dokumentátor*, 1988; Gárdos Péter: *A hecc*, 1988; Erdőss Pál: *A túlélés ára*, 1990; András Ferenc: *Az utolsó nyáron*, 1990; Kézdi-Kovács Zsolt: *És mégis...* 1991; Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: *Száműzöttek*, 1991; Salamon András: *Zsötem*, 1991).

Ebbe a sorba illeszkedik Gyarmathy Livia trilógiája azzal a fontos különbséggel – s ezért illeti a filmhármast a rendszerváltás helyett a rendszervesztés elnevezés –, hogy ő az elsők között sejtí meg a bekövetkező káoszt, s a *Vakvilágban* című filmjével annak formai értelemben is radikális megfogalmazását alkotja meg. Az epizodikus elbeszélésmód, a párhuzamos cselekményszál és a groteszk stílus tekintetében az alkotó rendszervesztés-trilógiája tehát fontos társadalmi gondolatot exponál, ám ezt az első játékfilmjeihez mérhető poétikával nem tudja alátámasztani; a társadalmi gondolat és a formaalkotó elv együttállása csak a korai játékfilmekben valósul meg. Mégis, a nemzedékek káoszba torkoló szétesését, a kiszámíthatatlan végzet társadalmilag reprezentatív szereplőket érintő hatalmát s végül az ugyancsak széteső világ romjain magukra maradt hősök sorsát megrajzoló ív társadalomtörténetileg megalapozott gondolatot tár elénk: e tekintetben is párhuzamot von a véget érő régi és az elinduló új rendszer között. Gyarmathy Livia legjellegzetesebb, legtöbb munkáját átható művészi szemléletmódjának megfelelően groteszk párhuzamot.

Gábor Gelencsér

Parallels and stories

Livia Gyarmathy's trilogy of regime loss

The paper examines the late works of Livia Gyarmathy's oeuvre, which can be considered a trilogy: *A little of me... a little of you...* (*Egy kicsit én... egy kicsit te...*, 1984); *In the Blind* (*Vakvilágban*, 1986); *The Pleasure of Deception* (*A csalás gyönyöre*, 1992). The story patterns, character and conflict types outlined in the first two films foreshadow much of what Hungary as a country was heading towards before 1989, while the third film shows where it gets after 1989. In this way, the three films can be seen not so much as a trilogy of regime change as a trilogy of regime loss. In addition to a detailed analysis of the films' content and form, the author also discusses the film historical context: on the one hand, the films of the 1980s and 1990s that reflect on the socio-political events of the regime change, and on the other hand, the position of the three films in the oeuvre. And although these late feature films do not reach the artistic level of the earlier ones, the arc of events – which depicts the chaotic disintegration of generations, the power of unpredictable fate over socially representative characters, and finally the fate of heroes left to fend for themselves in the ruins of a world that is also falling apart – presents a historically grounded idea, in the grotesque style that is the most characteristic of the artist and which pervades most of her work.

40 Vö. Ferge Zsuzsa: A rendszerváltás megítélése. *Szociológiai Szemle* 6 (1996) no. 1. pp. 51–77.

Kőbányai Szandi mandi

Gyarmathy Lívia filmrendező életéről, pályakezdéséről

(Lejegyezte: Zalán Vince*)

Bányatavak

Kőbányai vagyok. Budapesten, a Baross-klinikán születtem, ami a VIII. kerületben fekszik, de egész gyermekkorom, serdülőkorom Kőbányához köt. Évtizedek múltán sikerült csak beljebb kerülni a fővárosba: egy Üllői úti panellakásba. ez a játékfilmes életműben.

Apám családja Pécs környéki, katolikus, elszegényedett nemesi család volt. Dédapám, Gyarmathy József Püspök-bogárdiban szolgált kántor-tanítóként. A családi legenda szerint apja, tehát az ükapám – ő az, akiről még hallottam a családtól –, Gyarmathy János magas beosztású katolikus pap volt, aki 1810-ben született a Zala megyei Kisgörcbön, s felszentelése után a hitélettel kapcsolatos írásokat jelentetett meg a többnyire maga írta és szerkesztette *Magyar Szion*, később csak *Szion*¹ nevű lapban. IX. Pius pápa nevezte ki pápai kamarássá. Történhetett ez annak ellenére, hogy fiúgyermek született – ő volt a dédapám – a jegyző lányától. Gyarmathy János aztán becsülettel taníttatta is a fiút. A felnőtt Gyarmathy Józsefet bohém lelkű férfinak mondták, talán mert annak rendje és módja szerint elkártyázta romonyai szőlőbirtokait, amelyek – Pécestől kelet felé – közel feküdtek Püspök-bogárdihoz, s amit ma csak Bogárdnak neveznek. Három gyereke született: Sándor, akiből gépészmérnök lett, s ha jól tudom, jelen volt a Ganz-gyár megszületésénél; Amália, aki könyvet írt a sámánizmusról. Nem mellékesen: amikor gimnazista koromban, az ötvenes években ki akartam kérni a könyvtárból, megtagadták, mondván, hogy nem fertőzhetnek meg téves ideológiával

fiatal lányokat. A harmadik gyermek pedig az én nagyapám, Gyarmathy Gyula. Ám amire az ő taníttatása következett volna, már igen sovány volt a családi pénztárca. Így őt fazekasnak adták; az is lett, kiváló fazekasmester. Belpátfalvára került, ahol nemcsak egy gyönyörűséges apátság templom található, hanem akkoriban volt ott egy kis kerámiagyár is, ahol elkezdte munkáséveit. Máig őrzök egy általa égetett, festett tálat, amelyet Belpátfalván készített. Itt ismerkedett meg a Felvidékről ideszármazott Zsemle Magdolnával, akit aztán feleségül vett. A nagyanyámat sajnos nem ismertem. Nászuktól hét gyermek született, három fiú és négy lány. Apám, Gyarmathy Dezső 1899-ben jött a napvilágra, harmadik fiúként. Nála fiatalabb csak az 1900-as születésű Kornélia volt. Valójában tragikusnak mondható, hogy nagyanyám korán elhunyt, s nagyapám egyedül maradt hét gyerekkel. Rettenetes évek következtek a család számára. De nemcsak a saját helyzetük lett egyre kilátástalanabb, hanem az ország is sodródott az első világháború felé, borzalmas tragédiák előszelei fújtak. A kerámiagyár bezárta kapuit. Azóta sem nyitotta ki, ma talán csak nyomokban lehet fellelni az egykoron működő üzemet. Nagyapám ekkor szekerre pakolta gyermekeivel együtt mindenét, és elindult Budapestre munkát keresni. Talán szerencséje volt, hogy a sors a Drasche Henrik által 1838-ban alapított porcelán- és téglagyár felé vezette (teljes nevén: Drasche Kőbányai Téglá, Porcelán és Agyagipari Rt.), ahová felvették, s egy szerény lakást is rendelkezésére bocsátottak. Ide költöztek be mindahányan, s itt éltek. Nagyapám nem nősült meg még egyszer. S hogy

*2021 nyarán beszélgetéseket folytattam Gyarmathy Lívia filmrendezővel azzal a céllal, hogy egy életműinterjút kerekítünk belőle, amely aztán egy művészetét bemutató monográfia gerincét adja majd. Történt azonban, hogy még ez év nyarán otthonában eltörte a lábát. A kórházban többször meglátogattam, de akkor már sejtettük, hogy közös tervünk halasztást követel. Időközben családi körülményei tragikusan megváltoztak. Ekkor letettünk a könyv elkészítéséről. Gyarmathy Lívia 2022. május 25-én elhunyt. Az itt közölt szöveget, amelyből kérdéseimet elhagytam, még olvashatta, és apróbb, kért javításait be is vezethetem. (Z. V.)

¹ *Magyar Szion*: Pest, 1838. jan. 4. – jún. 30.: római katolikus vallás- és egyházérdekű hetilap. Megjelent csütörtökön és vasárnap, összesen 51 szám. Szerk. és kiadó: Gyarmathy János. Később *Szion* címen jelent meg (1838–1840).

egy nagyot ugorjak a történetben: ez a gyár, ez a vidék, a bánya a tavakkal együtt lett aztán az *Isméri a szandi mandí?* című filmem legfőbb helyszíne. De alig-alig örülhettek a szerencsésüknek; amikor kitört az első világháború, apám mindkét bátyját kivezényelték az olasz frontra. Tizennégy-tizenöt éves lehetett ekkor. A baj nem járt egyedül: egy évvel később meghalt az apja, a nagyapám. Ott maradt egyedül a négy leánytestvérével. Talán nem túlzok, ha azt állítom, apám tizenhat éves korában lett családfő. Mindannyian a porcelángyárban dolgoztak, s mint munkások, segítették egymást, ahogyan tudták.

Bizonyos értelemben azért boldogok lehetek, hiszen kaptak munkát. Talán ezek az évek alapozták meg apám hűségét a gyárhoz, amit soha nem hagyott el: innen – üzemvezetőként – ment nyugdíjba. Teszem hozzá, életkörülményeiből érthető, hogy iskolába nem tudott járni. De amikor a gyárban kezdett dolgozni, a munka mellett, ha megengedhette magának, magántanárokhöz járt rajzolni tanulni, meg mindenfélét, ami a szakmájához szükségesnek mutatkozott. Ráadásul erősen vonzódott a művészetekhez: festett, szobrokat formázott, hegedült, sőt verseket is írt. Mindezekből én is örököltém ezt-azt, valamiféle készséget meg a művészetek szeretetét. Apámat nagyon segítette a gyár egyik vezető munkatársa, egy cseh ember, bizonyos Anton Cerny, aki igen értékelte szaktudását és becsületességét, s amikor ő leköszönt, apámat ajánlotta a gyárvezetés figyelmébe, aminek köszönhetően vezető beosztást kapott: a korongozóüzem irányítását bízták rá, majd még sok másik üzemet.

Anyám családja valamikor Franciaországból érkezett a Monarchiába, egy időre megálltak Ausztriában. Az elbeszélések szerint módos emberek voltak. Anyai nagyapámat, akit nem ismertem, katonai szolgálatra Magyarországa vezényelték, és itt ismerkedett meg leendő nagymamával, Samoday Máriával, akit hamarosan feleségül is vett. A nagypapa végül is itt ragadt Magyarországon, de soha nem tanult meg igazán jól magyarul. Volt viszont egy igen komoly állása: a Dreher Sörgyárban dolgozott malátamesterként. Anyai nagyanyám azonban tökéletesen el-sajátította a német nyelvet. Igen erős akarátú asszony volt. Több gyerekük született, de csak ketten maradtak életben. Az idősebbik Emma: ő az én anyám. A kisebbik fiúgyerek volt. Apám tehát, amikor megismerkedett Emmával, egy rangos családból való lánynak udvarolt. Ám maga is

széles látókörű, komoly férfiúnak mutatkozott, aki nem melleleg remekül táncolt. Házasságukból elsőként egy lány született, Éva. Sajnos akkoriban vérhasjárvány dült Magyarországon, s anyám hiába próbált mindent megtenni, mindent sterilen tartani, felforralt vízzel itatni a lányát, a gondos elővigyázatosság ellenére beteg lett, elkapta a járványt, és meghalt. Apám annyira megrendült, hogy elkeseredésében megfenyegette az orvost, hogy megöli. A vérhas elvitte anyai nagyapámat is. Mindez a gazdasági válság idején történt, a húszas és harmincas évek fordulóján. S én ebbe a világba születtem bele 1932. január 8-án. Szüleim örömmel fogadtak, s annak, hogy lánynak születtem, apám különösen örült. Nagy lelkierőről tettek tanúságot.

Miután a porcelángyár közelében laktunk, ahol szinte minden lakó a gyárban dolgozott, természetes volt, hogy első játszótársaim, barátaim is az itt élő gyerekek közül kerültek ki. A szülők a gyárban dolgoztak, mi meg birtokba vettük a környéket. Emlékszem, igen-igen szerettem volna egy biciklit, de apám nem tudott venni nekem, ami azért jelzi, hogy nem éltünk olyan fényesen. Úgyhogy a sajátját adta oda. Versenybicikli volt, ezért lefelé fordította a kormányát, hogy könnyebben tudjam használni. A vázat olajzöldre, a kerékbronzsokat meg sárgára festette, ami elég furcsán nézett ki, de úgy gondolta, lányának ilyen való. Viszonylag szabadon mozoghattunk, be-bemáskáltunk a gyárba is, amelyet hatalmas agyagbányateknők öveztek, mivel innen termelték ki a téglához az anyagot. Ha meggondoljuk, hogy a 20. század elején nagyrészt az itt gyártott téglákból épült fel Budapest, akkor elképzelhető, mekkora bányatavak keletkeztek a környéken, amelyek meghatározták a vidék jellegét. Talán furcsa, de bevallhatom, hogy számomra ez a vidék egy rejtélyes és csodálatos világot jelentett, sokféle titok várt itt ránk, és jól érezte magát a gyermeki képzelet is. Természetesen azt is valószínűsítem, hogy életemnek ez az időszaka a maga valóságában nem volt annyira romantikus, mint ahogyan emlékeim megőrizték. De nekem ez volt a gyermekkorom. Úszni tanulni se irattak be sehová, hanem apám az egyik bányatavon libegő tutajról, a derekamra kötött kötél segítségével belógatott a vízbe, és elmagyarázta az úzás mozdulatait, a kéz- és lábtempókat. Akárhogyan is, ez a környezet, ez az élet erősen megmaradt bennem, befolyásolta (még a mai napig is) az immáron felnőtt látásmódomat. Egy-

egy jellemző, különleges eseményt talán nem is tudnék kiemelni példaként, de abban biztos vagyok, hogy az itt és ekkor szerzett élmények összessége meghatározóan formálta karakteremet.

Szüleim komoly gondot fordítottak a neveltetésemre, képzésemre. A Maglódi Úti Általános Iskolában² kezdtem meg a tanulmányaimat. Mikor nyolcéves lettem, nagy nehézségek árán vettek egy zongorát, s ezt követően tizenegy évig vettem zongoraleckéket. Tízévesen beíratkák a Magyar Királyi Állami Mária Terézia Leánygimnáziumba,³ ahová a magasabb státusú polgárok lányai jártak. Villamossal közlekedtem: igaz, először át kellett mennem egy szép kukoricaföldön, így értem ki a sörgyárhoz a 28-as villamoshoz, ami bevitt a Nagykörúti, onnan körúti villamossal folytattam az utam az Andrássy útig, ami aztán sokat változtatta a nevét. Végül pedig begyalogoltam a 65. szám alá, ahol a gimnázium épülete állt. Teszem hozzá: a gimnázium ablakaiból jó kilátás nyílt a kissé arrébb, szemben elhelyezkedő házra, a nem sokkal később hírhedtté vált Andrássy út 60-ra.⁴ Ezt az utat tettem meg iskolanapokon oda és vissza, ami tizenévesként egy kisebb kirándulásnak is beillett. Ráadásul szervezetem nehezen viselte a villamosozást: hányingerem volt. Éppen ezért alig vártam, hogy hazaérjek, s nagyokat kortyoljak az anyám készíttette paradicsomléből, amitől magamhoz tértem, ráadásul igen finom íze is volt.

Háborús évek

Jelentős változást az életemben – sok millió embertársammal együtt – a második világháború hozott. Be kell vallanom, hogy a háború, kitörésének tényén túl, nem sokat foglalkoztatott. Persze én is hallottam a híreket, Magyarország hadat üzent és a többi, de ezek a belső világomat nem érintették meg. Ez talán megbocsátható egy nyolc-kilenc éves gyereklánynak. Ám hirtelen nagyot változott az éle-

tem, amikor a harcok már Magyarország földjén folytak. 1943-ban még rendesen befejeztük a tanévet. A II. b. osztályba jártam, jó tanuló voltam. Sajnos nem mondhatom el, hogy az első két évben találkoztam volna olyan tanárral, aki hatással lett volna rám. Jeles osztályzataim voltak, csak német és magyar nyelvből kaptam a mai négyesnek megfelelő érdemjegyet. A következő év, 1944 már rettentés lett. Következésképpen sok mindenre emlékszem, sok maradandó benyomás ért. A gyárat, ahol apám dolgozott – így emlékszem –, 1941-ben hadiüzemmé nyilvánították. Aztán jött a Horthy proklamáció,⁵ a gyárban megjelentek a nyilasok. Ruházatukra ma is élénken emlékszem, kivált a zöld ingekre, sötét nadrágokra. S elvitték a gyár zsidó származású felső vezetését. Aztán jöttek a bombázások. Ekkor éreztem – gyermekkoromban – először igazi halálfélelmet. A közelünkben volt a Rákos vasútállomás (ez nem azonos azzal, amit ma Rákosrendezőnek hívunk). Itt állt-várakozott két löszervonat meg az „olajvonat”. S az amerikaiak az egyik szőnyegbombázásuk alkalmával telibe találták ezeket a szerelvényeket. Egy pillanat alatt a pokol közepén éreztem magam – irtózatossá váló robbanások, beazonosíthatatlan dübörgések, csattanások, süvítések hallatszottak mindenhol –, én meg a fal és a szekrény közé bújva remegtem a félelemtől. A gyár dolgozói számára folyosójáratokat fúrtak a bányákba, s amikor megszólalt a sziréna, ide futottak be az emberek. Kitörőhatalmú emlékkép maradt bennem arról, ahogyan anyámmal rohanunk-menekülünk a bányafolyosók felé, s felettünk a repülőgépek zuhanórepülésbe kezdenek, mi meg a földre vágjuk magunkat. Szerencsénkre nem géppuskáztak le senkit, de rettenetesen megijesztettek valamennyiünket. Apámat, aki ekkor már túl volt a hadköteles koron, munkaszolgálatra hívták be, ami, hála az égnek, „csak” annyit jelentett, hogy reggelente jelentkeznie kellett egy fűtetlen épületben, ahol egész nap tétlenkedtek, majd este hazaengedtek mindenkit. Készenlétben tartották őket,

² Az iskola neve a második világháború előtt Maglódi Uti Községi Elemi Iskola volt.

³ Budapesti középiskola 1875 és 1970 között. 1946-tól 1961-ig Varga Katalin Általános Leánygimnázium, majd 1970-ig Varga Katalin Gimnázium néven.

⁴ 1945-től a kommunista vezetésű politikai rendőrség központja, később az ÁVO (a Magyar Államrendőrség Államvédelmi Osztálya), majd az ÁVH (Államvédelmi Hatóság) székháza.

⁵ Horthy kísérlete a háborúból való kiugrásra. A kormányzó az 1944. október 15-én a rádióban beolvasott proklamációjában bejelentette: „Fegyverszünetet kérünk ellenfelinktől, és megszüntetjük az ellenségeskedést velük szemben.” A sikertelen kiugrási kísérlet másnap, október 16-án Horthy lemondásához és a nyilas hatalomátvételhez vezetett.

hátha szükség lehet rájuk. Karácsony táján apám lelépett innen, bujkált mindenfelé, ahol csak lehetett. Néha találkozott anyámmal, aki ennivalót vitt neki. Ez rendszerint a bombázások közötti szünetekben történt, amelyek idejét tapasztalatból jól ki lehetett számítani. 1944 karácsonyát a bunkerban töltöttük. 1945. január 2-án pedig megjelentek az oroszok. A bányavágatokban, amelyekben alig fértünk el, padokon ültünk, mindenki szorongatta a kis cökmőkját az irataival, s minden pillanatban vártuk, hogy a puszta mennyezet beomlik valahol. Levegőt is szinte alig kaptunk. Amikor beléptek, az első utasításuk az volt, hogy a férfiak hagyják el a vágatokat. Kint sorba állították őket, s egy fiatal orosz katona, akinek hanyagul lógott a géppisztoly az oldalán, felületesen megvizsgálta őket. Amikor apámhoz ért, természetes mozdulattal kivette a szivarzsebébe tűzött aranyhegyű író tollát, és zsebre vágta. Azt gondolom, hogy apám baloldalisága ekkor végzetes léket kapott. Talán ő maga sem örült ennek a változásnak, de ehhez tartotta magát az elkövetkezendő években. Aztán esténként megjelentek, hogy nőket vigyenek magukkal. Sokszor hiábavaló volt a védekezés: paplan meg dunyha alá rejtették a fiatalabbakat, és rájuk feküdtek. Engem is féltettek, s magam is féltém, tizenhárom éves gyereklányként. De jöttek katonanők is, az egyiknek például igen megtetszett anyám drapp-barna, pöttyös selyemruhája, aminek nem tudott ellenállni: egész nap abban mutogatta magát, s nem törődött azzal, milyen komikusan visszataszító volt a selyemruhában és (persze) csizmában. Éheztünk. Mindenki éhezett. Semmiféle ételmünk nem volt. Szenvedtünk. A közelünkben rozzant sufnik álltak, amelyekben korábban a tüzelőt tartottuk. Az oroszok azonban leverték a lakatokat, elvitték a tüzelőt, s helyette marharépat tartottak benne. Kifigyeltem, hogy a megrongálódott ajtókon itt-ott található egy-egy rés, körülbelül akkora, amelyekbe befér egy csirke. S miután hihetetlen éhes voltam, elhatároztam, hogy lopok a marharépból. Csakhogy amikor a kezem átdugtam az ajtó résen, meglátott egy orosz katona, aki a géppisztolyával a levegőbe eresztett egy sorozatot. Azt hittem, meghalok a félelemtől, azt hittem, rám fog lőni, de ő csak röhögött rajtam harsányan. Egyszer elájultam az éhségtől. Akkor apám elment Sarkadra az egyik nővéréhez, hogy ennivalót hozzon. Mi meg anyámmal kettesben otthon maradtunk. Egyszer csak hatalmas dörömbölés az ajtón, de anyám nem akar

ta őket beengedni. Azt mondta: nem. Mire verni kezdték az ajtót, ő viszont megismételte: nem. Végül csakánnyal, puskatussal felfeszítették-betörték az ajtót, körülnéztek, s amit akartak, elvittek. De nekem az volt a benyomásom, inkább azt ellenőrizték, nincs-e rajtunk kívül valaki még a lakásban. Ekkor anyám – bár teljesen reménytelennek tetszett – tolmács segítségével panaszt tett a parancsnoknál, aki tanult embernek látszott. El is jött, hogy helyszíni szemlét tartson, s miközben rosszalotta katonatársai eljárását, váratlanul úgy döntött, hogy akkor ő bekvártélyozza magát hozzánk. Mikor megérkezett, hozott magával egy bőrdönyt, választott magának szobát, amelynek az ajtaját állandóan zárva tartotta. Engem persze rettenetesen izgatott, hogy vajon mi is van ebben a titokzatos bőrdönyben. Egy alkalommal nyitva felejtette az ajtaját, besurrantam, és kinyitottam. Injekciós tűk garmadája, gyógyszeres ampullák tömege meg nagyobb üvegcsék látványa tárult eléem. Furcsa módon, amikor tovább mentek az orosz hadak, nálunk hagyta (felejtette?) ezt a bőrdönyt. Aztán visszaérkezett apám Sarkadról. A vonat tetején utazott, hófúvásban. De nagy volt az öröm, hogy végre kukoricaprósztát ehattunk, és árpakávét ihattunk. Anyám rendszerint főzeléket készített, üres főzelék volt a fő étünk. A házunk előtt állt egy ringlófa, s később, nyáron, amikor érni kezdett a ringló, időnként egy-egy leesett. Amikor hallatszott a puffanása a földön, versenyt futottam érte a kutyákkal. Ez volt az én gyerekkorom... Máig örülök, hogy erre a környékre születtem, s nem máshová. Sok élettapasztalatot szereztem, ebben a világban formálódott jellemem, az érzésvilágom. E tapasztalatokra támaszkodhattam, ha szabad így kifejeznem magam: életem során sohasem hagytak cserben.

A háború utáni évek

53

Természetesen a háború után folytattam tanulmányaimat, ismét jártam az Andrassy útra, a Mária Teréziába. Nem volt egyszerű, mert azért lehetett félni az utcán, még egy fiatal lánynak is. Emlékszem, egyik osztálytársam egy karszalagot varrt magának, amire egy szó volt írva: diák. Magyarul és oroszul. A közlekedés pedig alig működött. Kivált Kőbányáról. Afféle szemetes villamosok jártak, amelyek platós kocsikat húztak, rajtuk fertelmes szeméttel. Mukinak hívták őket. Nekem ezekre kellett fölkapaszkodnom, így jutottam

be a Nagykörútig, s onnan aztán gyalog a gimnáziumba. Általában fél tízre értem be, de sokszor feltizenegyre. De nem nagyon zavartattam magam emiatt. Ábrándos természetű, szőke diáklány voltam. Amikor felszólított a tanár, zavartan kérdeztem: tessék?

Hadd tegyek itt egy személyes megjegyzést. Nem vagyok történész, nem foglalkoztam behatóan Magyarország politikatörténetével, de az általam ismert közvélekedéssel szemben azt tapasztaltam, és így is gondolom: az 1945 és 1948 közötti évek nem a felhőtlen demokrácia évei voltak Magyarországon. Ezekben az években, ebben az országban rettenetes és megengedhetetlen dolgok történtek.

De nem csak azért mondom ezt, mert a 7. osztályban kirúgtak a gimnáziumból. Ez az 1948-49-es tanévben történt. A háború után természetesen új igazgatót neveztek ki, méghozzá Otta Istvánné Bíró Terézt, aki egyenesen Moszkvából jött. A férje vezérezredes volt. Belépése után hihetetlen légkör alakult ki az iskolában, és gyakorlatilag a Rajk-perhez hasonló „tisztoगतást” vezényelt le. Tízünknek kellett elhagynia a gimnáziumot. Ez nagyrészt egy baráti társaság volt, amelynek én a „szélén” helyezkedtem el. Valaki közülünk letépett egy feliratot, amit sikerült egy grandiózus vizsgalattá „fejleszteni”. Hangsúlyt helyezett a külsőségekre is: a fizikateremben, ahol az egész „per” zajlott, kiültettek bennünket a vádlottak padjára. Vasárnap esténként már egészen rosszul voltam a tudattól, hogy másnap be kell mennem. Volt, akit kicsaptak az ország összes középiskolájából; másokat, például a padtársamat, Bajor Magdit Budapest összes középiskolájából; de olyan is volt, ezek közé tartoztam én, akinek annyit mondtak, hogy kívül tágasabb. Így kerültem egy osztálytársammal együtt a kőbányai Szent László Gimnáziumba (amelynek épületét Lechner Ödön tervezte). Nagyon megszerettem az új iskolámat. Osztályunk az elsők között volt koedukált. Itt fejeztem be a gimnáziumot; több mint másfél évet töltöttem a Szent László Gimnáziumban, itt érettségiztem, mint mondtam, 1950-ben. S azonnal kaptam egy meghívást Moszkvába. Nehéz volt előle kitérni. Hivatkoztam mindenre, anyám betegeskedésére, arra, hogy nem tudok oroszul satöbbi. Mi a gimnáziumban egyébként latin és német nyelvet tanultunk, aztán a felsőbb osztályban lehetett még egy idegen nyelvet választani. Az angollal

próbálkoztam, de sajnos a háború után egy idegbeteg tanárnő oktatta az angolt nálunk, következésképpen nem történt igazi nyelvtanulás. Az orosz nyelvvel csak később, mikor már egyetemre jártam, ismerkedtem meg, kötelező jelleggel. Az itteni nyelvtanítást nyugodtan nevezhetem bohózatnak. A diplomámhoz vizsgáznom kellett orosz nyelvből. Emlékszem, hétfői napra esett, én meg vasárnap tanultam meg a cirill betűket. A vizsgázató nő, egy igazán aranyos teremtes mindenkit átengedett; jobban szenvedett, mint mi, vizsgázók. De visszatérve a moszkvai meghívásra: valahogy sikerült visszautasítanom. Természetesen a válasz nem késett: ősszel egyetlen egyetemre sem vettem fel. Igaz, kialakulatlan, formátlan volt még az érdeklődésem, több egyetemre, köztük például az orvosira is jelentkeztem, s ha felvesznek, valószínűleg ott ragadok, és orvos lesz belőlem, nem filmrendező. Mindennek következményeként munkát kellett vállalnom. Hová mentem dolgozni? Természetesen a Kőbányai Porcelángyárban helyezkedtem el 1951-ben. Apám még dolgozott a gyárban, de én nem az ő részlegéhez kerültem. Gyakorlatilag fizikai munkát végeztem, de rájöttek, hogy „eszes kislány” vagyok, ezért azt mondták, lehet belőlem akár bérelszámoló is. Micsoda karrier! Sőt, „komolyabbakkal” is kecsegtettek azzal a feltétellel, ha a következő évben nem jelentkezem egyetemre. De mit hoz a sors? Megkerestek az ELTE Természettudományi Karának vegyész szakáról, hogy a népgazdaságnak szüksége van rám, s ha jelentkezem, akkor ősszel felvesznek – máshová történő felvételemben ne is reménykedjek.

Mit igen, és mit nem?

Egy évi fizikai munka után vegyészhallgató lettem. Egyetemi éveim furcsa, ellentmondásos időszak volt az életemnek. Két fontos kivétellel. Az egyik az 1956-os forradalom. Nekem 56 szent. Október 23-án ott voltam mindenütt, ahol lehettem. A Margit hídon, a Bem-szobornál (maig pontosan emlékszem arra, hol álltam a tömegben), a Parlamentnél, majd a Rádió közelében, a Bródy Sándor utca és a kiskörút sarkánál. (Ami ismerős hely volt nekem, hisz sokat ültem az Országos Széchényi Könyvtár olvasótermében⁶ – mivel odahaza rosszul fűtött volt a lakás –, és regényeket

⁶ Az Országos Széchényi Könyvtár 1846-tól a Magyar Nemzeti Múzeum épületében volt, 1985-ben költözött a Budavári Palota F épületébe.

olvastam.) Végül gyalog mentem haza Külső-Kőbányára. Úgy hajnal három s négy között érkeztem meg, szüleim legnagyobb öröme, akiket már teljesen elgyengített az aggodás, az idegkimerülés: mi lehet velem? Később is gyakran jöttem be a városba. Legutoljára már a bukás után, december 4-én, hogy részt vegyek az úgynevezett nőtüntetésen.⁷ A forradalom leverése után, őszintén meg kell mondanom, megfordult a fejemben, hogy elhagyom az országot. De máig szerencsének tartom, hogy nem tettem meg, mert tragédia lett volna számomra. A másik kivétel: Géza, Böszörményi Géza, aki teljesen váratlanul kapcsolódott hozzánk az egyetemen, amikor negyedévesek voltunk. Igen hallgatóg fiú volt, aki alig kommunikált bárkivel is. Ez felkeltette az érdeklődésemet. 1956-ban kötöttünk házasságot.

Visszatérve az induláshoz: kezdem azzal, hogy egyetemre mindenképpen szerettem volna járni, de nem kívántam vegyész lenni. Engem mindig is a humán dolgok érdekelték, főképpen az irodalom és a film vonzott. Mint azt már egy Stöhr Lórántnak adott interjúbán elmondtam,⁸ három-négy éves koromtól sokat jártam moziba, és sokat álmodoztam a filmekről. A mozinak a mi életünkben gyerekkorom óta fontos helye volt. „A család minden héten elment gyalog – ami háromnegyedórás utat jelentett – a kőbányai Alfa vagy Astoria mozikba, ahol megnéztük a heti premiért. Emlékszem, hogy három-négy éves gyerekként fel-alá járkáltam a moziterem két részét elválasztó folyosón, s hol közelről, hol távolról néztem a mozivásznat. A háború után, amikor az emberek behúzódtak az odvaikba, mi még akkor is jártunk moziba. Már középiskolás voltam, amikor szólt nekem a porcelángyár könyvtárosa, Tarján György, hogy hozzam a kis sámlimat, mert a könyvtárban vetítés lesz. Egy Orson Welles-film ment le ott.”⁹

Közvetlenül a háború után az amerikai filmek voltak a slágerek, amelyek a szabadságról beszéltek, az emberek szabadságáról, s arról, hogy azt tehetik, amit jónak látnak, és kiállnak az igazukért. Talán ekkor láttam először néhány Chaplin- és Buster Keaton-filmet, amelyek igen nagy hatással voltak rám. S azután természetesen az olasz

film, mindenekelőtt a neorealista filmek következtek. De meg kell mondanom, hogy talán nem is a leghíresebb jelenetek vésődtek az emlékezetembe. Mario Monicelli filmjét például, a *Hűtlen asszonyokat* (*Infideli*, 1952) ma is fel tudom idézni. De a vegyészetből szinte semmit sem tudok felidézni, talán mert igyekeztem elfelejteni. Egyszerűen nem érdekelt a vegyészet, nem kötötte le a figyelmet, nem szerettem. „Magolós” tárgyak voltak, én meg utáltam ezt a fajta tanulást. Következésképpen nagyon meg kellett küzdenem azért, hogy egyáltalán a felszínen tudjak maradni. Félévről félévre erősödött bennem az elhatározás: ezt nem! Talán szégyellenem illenék, de ma már nem emlékszem pontosan, miről is szólt a vegyészdiplomamunkám; témája mintha a gyantaemulzióval lett volna kapcsolatos. Ugyanakkor volt rajtam egy bizonyos lélektani nyomás: apám arról álmodozott, hogy a lánya majd a porcelángyárban lesz mérnök, kimondatlanul is élete megkoronázása lett volna. Hogy okozhatnék neki csalódást? Milyen erős érveim vannak erre? Az egyetem után aztán a Kőbányai Textilgyárba kerültem, ahol három sihtába, műszakba osztottak be. Nem szerettem itt dolgozni, de sok tapasztalatot gyűjtöttem, ami később igen hasznos volt, amikor játékfilmet rendeztem. Egy nap aztán Géza, a férjem elem rakott egy újságkivágást, ami arról tudósított, hogy felvételt hirdetnek a Színház- és Filmművészeti Főiskola kis- és dokumentumfilm-rendezői osztályába azzal a feltétellel, hogy a jelentkezőnek rendelkeznie kell valamiféle (bármilyen) diplomával. „Itt van – mondta Géza –, ha akarsz, most mehetsz.” S ekkor eldöntöttem, mit igen: a filmrendezést igen, azt nagyon akarom, nagyon szeretném. Tisztában voltam azzal, hogy bármennyire is nem szeretem, az egész vegyészetet nem lesz könnyű sutba dobni, ráadásul viszonylagosan idősnek éreztem magam ahhoz, hogy pályakorrekciót hajtsak végre. De úgy éreztem, nem tehetek mást, sőt ezt kell tennem.

Ekkoriban a főiskolán a filmesek első számú vezetője Herskó János volt. Herskó rendezett játékfilmeket is, de azt gondolom, hogy a főiskola, a tanítás állt munkásságának középpontjában. Éjjel-nappal a hallgatók rendel-

7 A „nőtüntetés” vagy „asszonyok tüntetése” 1956. december 4-én a Hősök terén zajlott. Több ezer asszony és lány emlékezett némán a szovjet hadsereg egy hónappal korábbi bevonulására, amivel kezdetét vette a forradalom vérbe fojtása.

8 Stöhr Lóránt: Kettős plánban. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. <https://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/profiles/gyarmathylivia.hu.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 12. 07.)

9 ibid.

kezésére állt. Szerette volna mindenből kihozni azt, ami benne van, vagy amit ő látni vélt. Teszem hozzá, máig nem tudom megmondani, pedig sokat gondolkodtam rajta, hogy mi volt az, amit Herskó például bennem meglátott. Mindig újítani akart. Az újonnan meghirdetett osztály is ezt a szándékát tükrözte. Ő ugyanis úgy gondolkodott, hogy aki a főiskolára akar járni, annak már rendelkeznie kell élettapasztalatokkal, önálló világlátással. A leendő műveknek konkrét élet- és társadalomismereteken kell alapulnia. Ezt nem a főiskolának kell kialakítania a hallgatóban. S ezért jó, ha már dolgozott egy-két-három évet a „termelésben”. A főiskola dolga, hogy a szakmát tanítsa meg, hogy azt minél tökéletesebben sajátítsa el a filmrendezőjelölt. Talán azt is mondhatnám, hogy „kísérleti” osztály voltunk, mert ez volt a főiskola történetében az egyetlen alkalom, amikor csak diplomával rendelkezők jelentkezhettek. Szokás szerint ugyanis bárki jelentkezhetett, ha volt érettségi bizonyítványa, s ehhez a szakmához támadt kedve. Más kérdés, hogy hány jelentkezőt vett aztán fel a főiskola. Évfolyamonként ha tízet, akkor sokat mondok. Gyanítom, hogy a mi osztályunk azért is lett dokumentum- és kisfilmosztály, mert kockázatosnak tartotta „egy lépésben” megtörni a konvenciókat. Tartott a hivatal (és talán a játékfilmek) reakciójától. Másfelől meg nekünk azt mondta, ne féljete, fogtok ti játékfilmet is rendezni – s többünk esetében igaza lett.

Az 1960-ban meghirdetett pályázatra rengetegen jelentkeztek. Ennek ellenére nem találtak elég megfelelő embert, akit felvehettek volna. Mi, pótfelvételisek is voltunk vagy négyszázan. A felvételi procedúra utolsó fordulóját az akkori Filmfőigazgatóság Báthory utcai épületében tartották. Hárman kerültek ide, egy meteorológus és két vegyész: Simó Sándor és én. Egy bizottsággal ültünk szemben, amelynek párt- és szakemberek voltak a tagjai. Közülük egyedül Herskó Jánost ismertem. Külön-külön hívtak bennünket, mindenfélét kérdezgettek, majd tanácskoztak. Végül megjelent az ajtóban Herskó; odajött hozzám, és a következőket mondta: „Ide figyeljen, Gyarmathy! Maga fölvenné magát a főiskolára?” Miután tudott volt, hogy ő lesz az osztályvezető tanár, így válaszoltam: „Tanár úr! Nem venném föl magam. De mivel rólam van

szó, természetesen, igen.” Kettőnk, engem meg Simó Sanyit vettek fel a pótfelvételein, a meteorológust nem.

A Herskó-osztályban

A nevezetes első (!) Herskó-osztály, amelyet sokan csak népszerű-tudományos film osztálynak hívtak – keresztfelével – 1961 januárjában kezdte meg tanulmányait. Én voltam az egyetlen nő az osztályban. Nem mellesleg: a felvételi vizsga egyáltalán nem volt könnyű, igyekeztem is jól felkészülni rá. Művészettörténetből a legendás Szöllősyné kérdezgetett¹⁰ bizonyos alapvető művészettörténeti fogalmakról, korszakokról. Majd hirtelen felvillantott nekem pár másodpercre egy reprodukciót, de valóban csak néhány másodperc volt, s nekem meg kellett mondanom, hogy mit láttam a képen. Ez váratlan „akció” volt a részéről, bizony nagyon össze kellett szednem magam, hogy legalább azt fel tudjam sorolni, kik is voltak láthatók az általa felvillantott festményreprodukción. Zenetörténeti kérdések is szerepeltek a vizsgán. Emlékszem egyre: „Maga szerint a klasszikus zeneszerzők közül ki volt a legjobb filmzeneszerző?” Amire azonnal rávágtam: Puccini. Irodalomvizsgán egész bizottság ült a pulpituson, ettől kicsit meg is ijedtem, de hamar megnyugodtam: olvasmányaim fölül érdeklődtek. Említettem már, hogy bejáratos voltam a Széchényi Könyvtárba, ahol bújtam a könyveket, meg élveztem a cigarettázós, vitakozós folyosói beszélgetéseket. Irodalomból nem volt könnyű engem megfogni. A szakmai vizsgára fotóetűdöt kellett készíteni, majd írásbeli következett. Az írásbeli feladat – három órát kaptunk rá – két részből állt: egy filmvázlatot kellett készítenünk, amely az eredeti szakmánkban játszódik, abban a világban, amit jól ismertünk, valamint egy híradóélményt. Ez utóbbi nekem könnyen ment, mert épp a vizsgát megelőzően jártam a Lipcsei Nemzetközi Vásáron, ami a hatvanas évek elején igen nagy szó volt, s hatalmas élményt jelentett. A filmvázlatom alapja textilgyári élményen alapult, hiszen ott dolgoztam. Méghozzá kolorista beosztásban, azon a részlegen, ahol a színes anyagokat nyomták. Így aztán részletes vázlatot készítettem arról, hogy a festékmolekulák hogyan találkoznak, miről beszélgetnek. Ez osztatlan sikert aratott. Mint szó esett róla, minket nép-

¹⁰ Szöllősy Andrásné szül. Keményfy Éva (1920–2000), Balázs Béla-díjas művészettörténész, 1949 és 1996 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola művészettörténettanára, Szöllősy András zeneszerző és zenetörténész felesége.

szerű-tudományos osztálynak neveztek, ezért nem lepődtem meg, amikor a filmvázlatomat a Könyves Kálmán úti Népszerű Tudományos Filmstúdió vezetőjének adták ki véleményezésre, aki – állítólag – el volt ragadtatva az írástól. Mindezek alapján fölvettem. Pótfelvétellel, mint mondtam, ketten kerültünk a Színház- és Filmművészeti Főiskolára: Simó Sándor és én.

Mi ketten csatlakoztunk a korábban, az „eredeti” felvételin bejutottakhoz: Fazekas Lajoshoz, Dr. Kárpáti Györgyhez (fogorvosi végzettséggel), Neményi Ferenchez (aki első év után átkerült az operatőri osztályba), Reisenbüchler Sándorhoz (aki, ha jól tudom, bölcsészetet, talán angol szakot végzett), Sándor Pálhoz és Ventilla Istvánhoz (aki korábban a képzőművészetre járt). Volt még egy építészmérnök végzettségű fiú, Kocsis Mihály, aki hamar kimaradt a főiskoláról. És persze – a kor szokásainak megfelelően – külföldi hallgatók is társaink lettek. Két (vagy három?) iraki srác, akik elfogadhatóan beszéltek magyarul, és tehetségesek is voltak. Természetesen rendkívül boldog voltam, hogy felvettek, hogy főiskolás lehetek. A főiskola a varázslatot jelentette a számomra. Még akkor is, ha jól meggondolom, nem voltak ezek nehézség nélküli évek. Gyermekeket vártam, várandósan jártam a főiskolára, miközben kegyetlen tempót diktált Heskó János, és diktáltak a többiek, hisz mindenki szeretett volna versenyben maradni. Herskó Jánosnak igen sokat köszönhetek, irgalmatlan sokat tanultam tőle – később is, amikor az ő filmstúdiójába kerültem. 2011 késő őszén, nem sokkal halála előtt jártam nála, kifejeztem neki hálámat, hogy mindenért köszönettel tartozom neki. Sokat segített engem a pályámon, nélküle talán gyenge vagy erősebb árnyalattal, de mindenképpen más lett volna a filmrendezői életem.

Herskó tanítási (nevelési?) módszere, amelyet a későbbi években vezetett osztályai is készségesen elismernek – még két osztályt indított, 1965-ben és 1969-ben –, végtelenül egyszerű, ugyanakkor szinte megfogalmazhatatlan. Intenzív jelenlétet várt el, (jó értelemben) intenzív vitákat provokált, s főképpen: konkrétumokat követelt, és őszinteséget. Korábban a filmrendező-palántáknak az volt a dolguk, hogy különböző irodalmi anyagokat fedezzenek fel (leginkább a könyvtárakban vagy a kortárs folyóiratokban), s a meglelt irodalmi anyagot, például regényt,

elbeszélést megfilmesítsék, megpróbálják a vászonra vinni. Herskó gyökeresen szakított ezzel a gyakorlattal. Igaz, ő már számíthatott arra – hisz nem véletlenül szabták meg felvételi kritériumként –, hogy tapasztalt hallgatókkal dolgozik együtt, akik korábban valahol már megállták helyüket az életben. Akiknek már voltak sikereik, és voltak kudarcaik. A rendezői órák jórészt beszélgetésekből álltak, mindenkinek beszélnie kellett önmagáról, szinte vallania, mert mindenekelőtt az önismeret útjait járatta velünk. Röviden, ha talán nem is egészen pontosan megfogalmazva, Herskó a könyvtári polcokról az utcára vitte a hallgatók tekintetét. Az első vizsgafilmünket például a munkáról kellett forgatnunk. „Milyen munkáról?” – kérdeztük. „Hát azt mindenkinek magának kell megtalálnia” – hangzott a válasz. „Jó, de melyik gyárba menjünk forgatni?” – kérdeztük tovább. „Azt majd maguk megtalálják” – replikázott Herskó. És így tovább. Ha jól emlékszem, Sándor Pál a gyufagyárba ment, Fazekas Lajos talán a Rico Kötszergyárba, jómagam az Athenaeum Nyomdában dolgozó nőkről készítettem egy etűdöt.¹¹ Természetesen a forgatások komoly nehézségekbe ütköztek, elsősorban azért, mert a főiskola technikai lehetőségei szánalmasnak voltak mondhatók. Akkoriban nem létezett még semmilyen digitális kamera, sem kicsi, sem nagy, sőt még videó sem volt. Mindenki kapott valami minimális mennyiségű nyersanyagot (hiszen az drága jószág volt), abból kellett gazdálkodnia. Emlékszem egy alkalomra, amikor éppen tavaszodott, azt mondta Herskó, hogy mindenki kap harminc méter keskeny (!) nyersanyagot, és nyomás le a Rákóczi útra forgatni! Mindenki kitalálja magának, mit forgat. Kell-e mondanom, hogy ez maga volt a „mély víz”? Gondoljuk csak meg, miközben az osztályteremben Felliniről, Pasoliniről folyik a szó, zajlik a vita, nekem a Rákóczi úton kell filmet készítenem. Egyrészt mindjárt jobban tiszteltük az említett filmrendezőket, másrészt megtanultuk megbecsülni a legegyszerűbb forgatási, filmkészítési fogásokat is. Ráébredtünk tényleges (filmrendezői?) helyzetünkre. Én a járdaszigetet választottam, arról készítettem el a filmemet. Voltak nálam ügyesebbek is. Például Ventilla István, aki bement az Astoria szállodába, felkérdezkedett a legfelső emeletre, és onnan forgatott, az utcai zebrákra irányította a kamerát. Akkoriban úgy tűnt, Ventilla a legtehetségesebb köztünk, hihetetlenül erős,

¹¹ A film címe *A nyomda*, 1962-ben készült.

széles képzőművészeti ismereteken alapuló, artisztikus látásmóddal áldotta meg a sors. Ha szabad ilyet mondani: közülünk ő látott a legszebben. A filmeket előhívták, megnéztük, megvitattuk őket. Mindenki mondott ezt-azt. De egy biztos: ezek után egyikünk sem merete kiejteni a száján a kérdést, hogy: „Miért, ki az a Fellini?” Mindazonáltal talán mindnyájan megéreztek a filmcsinálás fantasztikus ízét, ami semmihez sem hasonlítható. Milyen boldog voltam, hogy hajnalig ülhettem a vágóasztal előtt! Ami azért, ahogyan ma mondják: nem volt semmi. Ugyanis korábban nem létezett vágóasztal a főiskolán. Nekünk, ki tudja honnan, Herskó kerített egy 35-ös vágóasztalt. Nekem olyan érzésem támadt, mintha traktor lenne, de örültem, hogy dolgozhattam rajta. Az előző évjáratok, Rózsa János, Elek Judit irigykedve figyeltek bennünket, mert az ő idejükben nem volt ilyen „traktor” sem, jöllehet a pincében lehetett rajta dolgozni. Visszatérve Fellinire, a főiskolán kiváló filmekből minden szombaton kötelező vetítés volt, amelyekre nagyon szívesen jártam. De a filmeket nem a „hivatalos” órákon beszéltük meg, hanem inkább egymás között. Ebben talán gyenge volt a főiskola, pedig hát egy-egy Fellini-film kincsesbánya volt azok számára, akik a filmrendezői pályát választották. A *8 és 1/2*-et (Federico Fellini, 1963) rengetegszer megnéztem, s ha ma megnézném, bizonyára megint találnék benne valami felfedeznivalót. Az igazság az, hogy a filmtörténeti órák nem igazán hagytak nyomot bennem; de hát végül is mi „csak” egy „kisfilm”-osztály voltunk.

Akkoriban nem készítettünk annyi vizsgafilm, mint manapság, egyszerűen nem volt rá pénz. Az „athenaeumos” film, *A nyomda* nem lett hibátlan, négyes osztályzatot kaptam rá, így továbbmehettem. Aztán írtam egy novellát, amelynek szerényen a *Hajnali részegség* címet adtam. Herskónak nagyon tetszett. Valójában azon alapult, hogy nagyon sokat dolgoztam éjszakai műszakban. S mint tudjuk, a hajnal igen szenzibilis időszaka a napnak, amikor mintegy az álom és a valóság között lebegünk. E furcsa időszak kiváltotta érzések képezték a film alapját. Kende Jánossal, aki akkor az operatőri mesterséget tanulta, el is mentünk abba a gyárba, ahol korábban dolgoztam. Ebből született az *Éjszakai műszak* című vizsgafilmem 1963-ban. De nemcsak dokumentumfilmeket kellett forgatnunk, jöllehet Herskónak ez volt a kedvenc

műfaja, hanem szükségszerűen kisjátékfilmeket is, hiszen titokban játékfilmesnek készültünk. Nem mindenre emlékszem a filmből, amely az *Egy óra magánélet* címet kapta – ez már 1964-ben volt –, s Drahotá Andrea játszotta benne a főszerepet. De arra a nevetségesen szörnyű botrányra igen, amikor felvételkor, amely egy zongorateremben zajlott – ahol nyitott fedelekkal több zongora állt egymás mellett –, eldőlt egy tízezres lámpa, a lámpák leghatalmasabbika, és szörnyű pusztítást végzett. Az operatőr, Neményi Feri és segédje, Zsóka Zoli majdnem elájultak. Tehát mindhárom vizsgafilmemet a *Hajnali részegség* című írásom alapján forgattam, de önálló *Hajnali részegség* című filmem nincs. Úgy is fogalmazhatnék, hogy az első három vizsgafilmem egyetlen (háromrészes) film.

A főiskolai éveket az *58 másodperc* (1964) című diplomafilmem zárta le. Mindnyájunké dokumentumfilm volt. Miként is jutott eszembe, hogy egy úszóról forgassak filmet? Azt gondolom, egy film létrejöttének stációi majdnem megfoghatatlanok. Egyszer megpróbáltam leírni.

*A téma az ötlet születésétől
az irodalmi könyv megvalósításáig¹²*

Minden író és rendező teljesen egyéni utat jár be az életanyagtól az irodalmi forgatókönyvig. Ami engem illet, egy-egy alapgondolat mindig erőteljes élménynek, rácsodálkozásnak, megrendülésnek köszönheti létét. Tehát látok valamit, találkozom valakivel, ami megragad. A témának, az ötletnek nálam mindig érzelmi alapja van.

Elkezdek csökönyös érdeklődést érezni a téma iránt. Megpróbálom megérteni, értelmezni a látottakat. Nagyon erős motivációt jelent, hogy ezt az élményt megmutassam másoknak, hogy ők is rácsodálkozzanak. Az első benyomás lehet rövid időtartamú, például találkozás egy különös emberrel vagy egy másoktól hallott történet, egy televíziós hír, egy katasztrófa... De az első benyomás lehet hosszabb időtartamú. Például egy embernek vagy egy közösség életének a megfigyelése, vagy például hogy hogyan fordul emberségbe a brutalitás, a gyűlölet szerelembe, vagy fordítva: hogyan hullik szét egy közösség?

Tehát látok valamit, vagy találkozom valakivel, ami megragad. Csírázni kezd valami, ami még nem ötlet. Inkább valami szokatlan vágy, amiről vagy akiről többet

szeretnék tudni. Ez valószínűleg a film témája. Mániákusan érdekel.

Ezzel elkezdődik az alkotás belső élete (de még nem ötlet). Ez a megfigyelés, ez a formátlan vágy lassan átítatódik a saját tapasztalataimmal, nézeteimmel. Megfoghatatlan folyamat. Alig tetten érhető. Rejtélyes. Tántorgok körülötte. Nincs róla eleinte értelmes és megfogalmazható gondolatom... De egyre közelebb kerül hozzám. Ez a megfoghatatlan valami néha nagyon sokára mutatja meg az arcát. Lassan érlelődik, és nem akar formát öltetni. Szinte tudat alatt kezdenek kirajzolódni a figurák. Az eredeti élmény prototípusai a majdan létrejövő film karakterivé válnak lépésről lépésre. Ez a lappangó készülődés időszaka.

Fokozatosan elszakadok az ősmintától, s az új figurák önálló autonómiára tesznek szert. Az idő múlásával lassan eltűnik a prototípus. Az új szereplők életre kelnek. Jellemesek vagy jellemtelenek, és aszerint cselekszenek. Már nem tehetnek meg bármit, csak azt, ami lelkükből következik. Már nem csak az író és a rendező írja a történetet. A történet is írja önmagát. A karakterek élnek, szeretnek, elbuknak... Az írónak egyre kevesebb a hatalma fölöttük. Ezek a karakterek néha realisabbak, mint eredeti prototípusuk volt. Egy idő után már magam sem tudom, hogy melyik prototípusból született meg az új karakter. Aztán vannak olyan figurák, akiknek nincs helyük a kibontakozó történetben. Kihullanak a szemétkosárba.

Aztán a valóságos, ősmintát adó szereplők mellett már teljesen kitalált alakok is helyet kapnak. Az ő megjelenésük kényszer, mely már az élő figurák fejlődési logikájából fakad. (Ugyanis a történetben kialakult ősmintaszereplőnek kell például találni egy férjet, egy szeretőt vagy egy londinert stb.) Ezek az ősminta nélkül létrejött figurák egy idő után legalább annyira valóságossá válnak, mint az eredeti ősmintaszereplők. Nagyon fontos szerepet is kaphatnak a történetben. Ők a költött figurák.

Az embert először megérinti valami (lát valamit, hall valamit), vagy hirtelen valami olyannak lesz a részese, amire belső indítástól köze van. Amit nem felejt el, ami ettől kezdve „bombázza” az embert. El akarom hessegetni, de nem tudom elhessegetni. Megmondom őszintén, nem emlékszem már arra az „érintésre”, amiből az *58 másodperc*

született. Leggyakrabban a figurából, a karakterből indulok ki. Mert a figura „csinálja” a történetet. Talán az bennem volt, hogy a küzdelemről forgassak filmet, mert a küzdelemről érdemes filmet készíteni. Megkockáztatom: minden (jó) film mélyén a küzdelmet találjuk meg. Ez időben gyakran jártunk a margitszigeti versenyuszodába. S itt láttam meg a filmben szereplő fiút, aki soha nem volt igazán elsőosztályú úszó (mert ezt a filmet nem lehetett volna megcsinálni egy olyan karakterről), és aki egyszer rettenetesen kiborult egy úszóversenyen – aminek egyébként semmi tétje nem volt –, hogy nem győzött. S hirtelen megfogalmazódott bennem, hogy ez az a figura, akit keresek. A könnyű győzelmeket soha nem becsültem, csak azokat, amelyekért komolyan kellett dolgozni. Ez mindig bennem volt.

Megismerkedtem tehát ezzel a fiúval, akit Tibornak hívtak.¹³ Elmondtam a tervemet neki, és ő késznek mutatkozott az együttműködésre. A nevesebb úszónők (Gyenge Valéria és mások) persze mosolyogtak rajtam, hogy egy ilyen „gyengécske” fiúval „szórakozom”, velem filmezek, s nem a sztárokkal. Egyszerűen nem tudták hová tenni, hogy megjelenünk az óriási kamerával, és csak ezt a fiút fotografáljuk. Fontosnak tatom megjegyezni, hogy ebben a filmben nincs dialóg. (Teszem hozzá, ugyanúgy, mint később – szerintem egyik legjobb filmben – *A mi gólyánkban* sincs.) Mintha már akkor is tudtam volna, hogy az igazi filmben – szándékosan mondom így – nem dumálnak vég nélkül, összevissza, mert hiszen a vásznon ott van az emberi arc, a testmozgás, az erőfeszítés, a kudarc, a győzelem. Ezek mindent elárulnak az emberről és a környezetéről is. Ugyanakkor nem akartam divatos sem lenni a szó közvetlen értelmében. Világéletemben utáltam követni a divatot. Nemcsak a filmművészet tekintetében, mindenben, egészen a nőicipő-divatokig. A diplomafilmem, az *58 másodperc* vágása, szerkezete talán ezért állja meg ma is a helyét. Sokan kérdezték: miért *58 másodperc* a filmem címe? Az igazság az, hogy eredetileg *56 másodperc* volt, mert akkoriban az egyik úszásnembem ez volt a szintidő. Ám a főcímkészítő jóindulatú aggodalommal lebeszélte róla: ez erős áthallás volt 1956-ra. Hallgattam rá, mert nem ez volt az eredeti célom, hanem az, hogy az ember küzdelméről beszéljek, s megrajzoljam egy küzdő ember portréját.

13 A film főszereplője Frúhauf Tibor.

A főiskola után a filmgyárban

Tehát 1964-ben megkaptam a diplomámat. (Ketten, Ventilla István és én kaptunk dicséretet.) Nagy szerencsénk volt, mert ebben az időben alakult meg a filmgyárban az úgynevezett III. számú Játékfilmstúdió,¹⁴ amelynek vezetője Herskó János lett, s ő az egész osztályt bevitte ebbe a (játékfilm)stúdióba. Vagy majdnem az egész osztályt, mert például Reisenbüchler Sándor a rajzfilmstúdióba ment, a külföldi diákokkal pedig nem tudom, mi lett. Ezt természetesen nem úgy kell elképzelni, hogy a diplománk átvétele után mi már mind filmrendezők lettünk, és a gyárban azonnal filmrendezői munkát kaptunk. Ha jól tudom – bármennyire is hihetetlennek hangzik –, a Pártközpont határozta meg, döntötte el, ki (lehet) filmrendező – ez a jog később az Elnöki Tanácsra szállt –, tehát nem lehetett olyan egyszerűen filmrendezői státuszhoz jutni. A mi időnkben, emlékeim szerint, az volt a rend, hogy három (!) játékfilm megrendezése után juthatott valaki filmrendezői kinevezéshez. A III. számú Játékfilmstúdióban természetesen nemcsak mi voltunk, hanem mások is, idősebb kollégák. Persze volt is zúgolódás, hogy mi azonnal asszisztensi beosztást kaptunk. Élénk, olykor durva viták is lettek ebből. Révész György egyszer ki is jelentette, hogy elhagyja a stúdiót, ha neki folyvást Ventilla ezotérikus dumáját kell hallgatnia. Ráadásul Ventilla Pista nem akart asszisztenskedni, ő járni próbálta a maga útját. Nem is ment. Kétségtelen tény, hogy ő rendkívüli tehetség volt. Csak hát a helyzet egyáltalán nem kedvezett a rendkívüli tehetségeknek. S ami nem hajlik, az törik. Nem tudom, melyik évben, el is ment Nyugatra.

Asszisztensi munka jutott nekem is. Kettő-háromra emlékszem ezek közül. Van, amelyikre kevesebb örömmel, de olyan is van, amelyikre igen szívesen. Úgy gondoltam, jót tesz nekem, ha asszisztensi munkát is végzek, mert annak révén megismerhetem a gyártást, a filmgyárt, az embereket, meg filmközéleben lehetek. S talán az a szerencse is ér, hogy egyet s mást elleshetek, esetleg el is csenhetek a filmek rendezőitől. Nem úgy kezdődött, ahogyan szerettem volna.

Révész György *Igen* (1964) című filmjéhez kerültem, amely a III. stúdióban készült, Darvas Iván és Béres Ilona főszereplésével. Nemcsak furcsaságok leptek meg, például az, hogy az álomszerűséget úgy akarták – többek közt – elérni, hogy a falak vászonból voltak, hanem a nekem kiadott munka is. A film első asszisztense nevezetes szakember, Bánk László volt, akit általában csak kapitánynak neveztek. Egyszer rámutatott egy pattogatott kukoricával telt edényre, s azt mondta: számold meg, hány van benne, hogy holnap a felvételnél, a csatlakozásánál minden rendben legyen. Őszintén szólva kicsit elgondolkodtam azon, hogy a diplomásokat nem ilyesmire kellene használni, de természetesen megszámláltam a kukoricaszemeket, munkát soha nem utasítottam vissza. Én tehát mindent megtettem, hogy a filmben minden rendben legyen. Sajnos maga a film nem volt rendben.

Dolgoztam még Kardos Ferenc játékfilmjében, az *Ünnepnapokban* (1967) is. Sőt, talán első asszisztens voltam.¹⁵ Korábban rendezett ő már játékfilmet, Rózsa Jánossal a *Gyerekbetegségeket* (1965). Az *Ünnepnapok* az első önálló rendezése volt. De erre a munkámra nem szívesen emlékszem, mert betegség miatt nem tudtam olyan színvonalon teljesíteni, ahogyan lelkiismeretem szerint szerettem volna. Nehéz úgy jó munkát végezni, hogy az ember közben rétegfelvételek készítésével a tudógyógyásznál tölti az idejét. Annál is inkább sajnáltam ezt, mert Kardos Ferencsel szolidáris voltam, tehetséges filmrendezőnek tartottam. Nehezen bírta azt a nyomást, ami a filmrendezéssel együtt jár, főképpen azt a nyomást, amely abból fakad, hogy a felvett jeleneten már nem lehet változtatni, az „kész”. Legfeljebb újból felvenni. De egyrészt arra kevés a garancia, hogy az jobb lesz az előzőnél, másrészt meg pénzbe kerül, mert idő meg nyersanyag. Nagy lelki-erő kell ennek a nyomásnak az elviseléséhez, s mérhetetlen erőfeszítés ahhoz, hogy újból és újból nekilendüljön. Mert nem az a cél, hogy minél előbb túljusson a rendező a nehézségeken, hanem hogy a film jó legyen. Az a forgatás, ahol viszont rendkívül sokat tanultam, Fábri Zoltán *Húsz óra* (1965) című filmje volt. Ide magam jelentkez-

14 1964. január 1-jén a Hunnia Filmstúdió és a Budapest Filmstúdió összevonásával létrejött a magyar filmgyártás egészét felölelő filmgyár *Magyar Filmgyártó Vállalat* néven, rövidítve Mafilm. Ezen belül négy, római számokkal jelölt játékfilmstúdiót hoztak létre, a III. számúnak lett a vezetője Herskó János.

15 A magyar filmográfia Gyarmathyt „a rendező munkatársa” titulussal jelöli a filmben. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#Ünnepnapok/////0//80000671> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 14.)

tem. Fábri Zoltánt nagyon tiszteltem, a film operatőrét, Illés Gyuri bácsit igen kedveltem, az első asszisztens Novák Marci volt, akit a *Kedd* (1963) című filmje alapján szintén nagyon becsültem. Igazán nem volt könnyű, mert akkoriban kisgyerekem volt, s a forgatáshoz leköltöztünk egy Ostoros nevű faluba, Hevesbe, Eger közelébe. Ez a helyzet fokozott együttműködést kívánt a családtól. Persze Fábri is meglepett, amikor átadta nekem a forgatókönyvet, s arra kért, hogy nézzem át, van-e benne helyesírási hiba. Rendkívül precíz ember volt, nem tűrt semmiféle felületességet, pontatlanságot. Nála mindennek tökéletesnek kellett lennie, a helyesírásnak is. És persze a filmnek. A falunak, Ostorosnak hatalmas téveszudvara volt, ahol pezsgett az élet, traktorok, szekerek jöttek-mentek, emberek futkostak. Fábri megkért, készítsek egy vázlatot, hogy milyen típusú traktorok milyen évben tudnának kanyarodni, elmenni egymás mellett anélkül, hogy összeütköznének. Éjszaka lerajzoltam méretarányosan az udvart, s egy gyufás skatulya segítségével lejártszottam az egész jelenetet. De ezt sem akárhogy, mert figyelembe kellett vennem, hogy Fábri úgy képzelte, ebben a jelenetben megidézi csodás filmje, a *Körhinta* (1955) jellegzetes kerengő képeit, azok mozgását, zsúfoltságát és ritmusát. Ma is azt gondolom: szép feladatot kaptam. S megtanultam, mi mindenre kell gondolnia egy rendezőnek a tervezésnél-előkészítésnél, olyanokra is, amelyekre „automatikusan” nem gondol az ember. Emlékezetes élményeim közé tartozik, hogy a jelenet felvételekor – amelyben igen sok helybéli, ostorosi statisza is szerepelt, akiket én válogattam a filmhez – felülhettem a fahrtkocsira, és onnan mozgásban éltem át a felvételt. Ez komoly megtiszteltetés volt. Ezen a forgatáson rengeteget tanultam; a főiskolán is, de ott gyakorlati tudást keveset lehetett szerezni. Fábri azonban igazi mesterrendező volt. Megkülönleges karakter. Mert többek között azt is megtanultam a *Húsz óra* asszisztenseként, hogy a rendező hogyan nem viselkedhet egy forgatáson. Aztán arra is rájöttem, hogy előbb-utóbb az egész másfél órás filmnek a rendező fejében meg kell lennie. Az egész filmnek. Tudnia kell, hogy a harmadik képsor milyen viszonyban van a későbbiekkel, mondjuk a 78. képsorral és így tovább. Ez ad biztonságot a rögtönzéshez is, ahhoz a legegyszerűbb, de igen gyakori helyzethez, hogy ilyen vagy olyan okból, de változtatnia kell az eredeti elképzelésen.

Felkészülés az első játékfilmre

Nekem az asszisztensi munka nagyon fontos volt, mert újabb és újabb lépést jelentett ahhoz, hogy játékfilmet készítsék. Hiszen Herskó azt ültette el bennünk, hogy játékfilmrendezők lehetünk, s mindent megmozgatott, hogy ez valóság legyen. Ha jól számolok, akkor az osztályunkból negyedikként rendezhettem játékfilmet. A pionírszerep Kárpáti Györgynek jutott 1965-66-ban a *Nem szoktam hazudni* című filmjével. A következő évben rendezett Fazekas Lajos (*Lássátok feleim!*, 1967) és Sándor Pál (*Bohóc a falon*, 1967). Persze elég sokat dolgoztam azon, hogy létrehozzak egy megfelelő forgatókönyvet. Az igazság az, hogy a főiskolán a forgatókönyvírás-tanulásra nemigen jutott idő. Herskó rendezői órái remekek voltak, de azokon nem foglalkoztunk konkrétan a forgatókönyvírás technikájával, módszertanával, ha egyáltalán van ilyen. Ez talán inkább Gyárfás Miklósrá maradt, aki a dramaturgiát oktatta. A „klasszikus” irodalomszemléletű, irodalommal-színházzal foglalkozó tanár típusa, aki számára az irodalom „szent” volt, a film meg csak amolyan „fordítás”. Nehezen találtuk meg a közös hangot. (Talán már akkor bennem volt, hogy én a hagyományos dramaturgiától eltérő, attól különböző filmeket fogok forgatni.) Egyszer azonban valamilyen irodalmi „alapanyag” felkutatására buzdított bennünket, s nekem otthon egy Pap Károly¹⁶ novella akadt a kezembe, ezt választottam ki és vittem el Gyárfáshoz. Ez igen feltűnt neki. Mintha csak azt kérdezte volna: Livia, maga ismeri Pap Károlyt? Csodálkozásán egy csöppet meg is sértődhettem volna, de nem tettem, s ettől kezdve kiegyensúlyozott lett a tanár–diák kapcsolatunk. Való igaz, amikor a filmgyárba kerültünk, s elkezdtük a filmkészítést, az nem kevésbé ahhoz hasonlított, mintha – ahogyan mondani szokás – bedobtak volna bennünket a mély vízbe. Hozzá tartozik a dologhoz, hogy mi mint rendezők a főiskolán szinte minimális technikai képzést kaptunk, az operatőri munka lehetőségeit csak felszínesen ismertük. Ez nem volt szerencsés dolog, mert például jobb lett volna, ha már az elején többet tudunk a különböző optikák lehetőségeiről. Mindenesetre ezt aztán igyekeztem fokozatosan pótolni. A kamerába mindig belenéztem, hogyan is néz ki a kép, a kivágat, de a technika sohasem vált az érdeklődésem

16 Pap Károly író (Sopron, 1897 – bergen-belseni koncentrációs tábor, 1945).

meghatározó részévé. Az asszisztenskedés ezen a téren is sokat jelentett, számos technikai vagy annak mondható tapasztalatot szereztem.

Mielőbb szerettem volna persze én is játékfilmet rendezni. Am időközben ráleltem egy konfliktushelyzetre, amely nem hagyott nyugodni, s úgy gondoltuk közösen a stúdióval, hogy ha egy sikeres dokumentumfilmet tudok készíteni, az növeli a játékfilmrendezői esélyeimet is. Ez lett az *Üzenet* (1967) című filmem. Ennek a filmnek a forrásvidékére emlékezve megemlíteném találkozásomat egy asszonnyal, akitől valamilyen családi összeütközés következtében elvették a kisgyermekét, s ettől teljesen kiborult, és a kétségbeesés gyötörte. (Tudat alatt talán az is érzékenyített, hogy lányom akkor volt kisgyerek, három-négy éves.) A rendezői énemben is akkortájt alakult ki az a meggyőződés, hogy konfliktus nélkül nem lehet filmet forgatni. Sem drámát, sem vígjátékot. Teszem hozzá: ehhez talán az is kell, hogy én magam elég jól bírom a konfliktusos helyzeteket, sőt ha szabad mondanom, „hosszú távon” is jól bírom. A film tárgyyszerűen az állami gondozásba vett kisgyerekek életének mindennapjait rajzolja meg, amely „felrajzolást” igen komoly előkészítő munka előzte meg, nem úgy, hogy kimegyünk a „terepre”, s hátha elkapunk valamit. Abban a léthelyzetben, amelyben a gyerekek vannak, sok csalódást kell megélniük. Nemcsak azt, hogy szüleik elhagyták őket, hogy csak ritkán láthatják őket, hanem azt is, hogy az a kép, amit szüleikről kialakítottak, s amely többnyire ábrándokon, vágyakon alapul, nem bizonyul igaznak, nem bizonyul valóságosnak. Hiszen életük „megváltói” a szülők lennének. Ez hihetetlen dráma számukra. De talán még drámaiabban mutatkozik meg a helyzet konfliktusossága azokban a beszélgetésekben, interjúkban, amelyekben a szülőket szembesítettük azzal a helyzettel, azzal a cselekedetükkel, hogy gyermekeiket állami gondozásba adták. Néha rendkívül fájdalmas volt számukra ez a szembesítés. Mert ugyan sokszor hivatkoztak a mindennapi körülményekre, a kevés pénzre, a kis lakásra, de a szülői felelősségérzet elől nincs menekvés. S persze akadtak olyan szituációk is, amelyekben mindenkinek igaza volt, mint egy „igazi” drámában. Reményeim szerint a néző pontosan el tudja dönteni, ki közülük a felelőtlen, és ki a rettenetesen szerencsétlen. Természetesen a rendezés tartózkodik mindenféle ítéletmondástól, senkit sem akartunk kioktatni.

A jó előkészítő munka gyümölcszeként sok mindent megtudtam a gyerekekről, s főképpen a szülőkről, egymáshoz való viszonyukról. S megsejtettem bizonyos dolgokat, hogy a titkok mikor fognak napfényre kerülni, s hogy a szülők közötti melyik konfliktusban közeledik a „végkifejlet” és így tovább. Csak türelmesen kellett várnom, amíg bekövetkezik, amit sejtettem, amit az ösztöneim megszűntek nekem. Talán ezért is gondoltam, hogy nem minden interjú nekem kell elkészítenem, mint ahogy általában megszoktam, kivált későbbi filmjeimben. Dániel Ferencet kértem fel egy kis segítségre. A nővére egyetemtársam volt, sőt később egy munkahelyen, a textilgyárban is egy időben dolgoztunk. Fontos volt, hogy bizonyos esetekben a háttérben tudjak maradni. Meg az is, hogy meg tudjam őrizni a megfelelő, normális viszonyt a filmemben szereplőkkel. Az *Üzenet*ben szereplő gyerekipár egyik tagja, aki, ha jól tudom, némettanár lett, és valahol a Dunakanyarban él, még ma is többször megkeres telefonon.

A forgatáskor tökéletesen szabad kezet kaptam. Operatőrnek Kende Jánost választottam, akit mintha mélyen, belül megérintett volna a film témája, legalábbis ezt sejtettem, s aki remek partnerem lett, mindvégig harmonikusan dolgoztunk. Később is, valahányszor találkoztunk, úgy éreztem, szívesen emlékszik vissza közös munkánkra. A „szabadkéz” nemcsak azt jelentette, hogy az akkori körülményekhez képest jó technikai-szervezeti feltételek között dolgozhattam, hanem azt is, hogy teljesen átadhattam magam a filmnek, másképpen fogalmazva: személyiségem megjelenhetett a filmben, belső érzéseimtől vezérelve formálhattam meg. S itt megint Kendét kell említenem. Abban, hogy ki tudtam alakítani egy sajátos stílust, amely reményeim szerint élesen különbözött a korabeli magyar dokumentumfilmek stílusától, neki is nagy szerepe volt. S ebben talán nem is a különbözőség vágya volt a legfontosabb, hanem az, hogy megtaláljam a témámhoz szervesen simuló stílust, ami ugyanakkor csak az enyém. A harmonikus, mondjuk úgy, plasztikus stílus kialakítása volt az eredeti célom, mert úgy véltem, ez illik legjobban a témámhoz, ez adja vissza a legjobban azokat a megrendítő emberi-gyermeki érzelmeket, amelyeknek tanúi lehettünk a kamerával.

Igyekeztem a filmnek pontos, jól tagolt szerkezetet adni. Komoly forgatókönyvet készítettem. Segített ebben, hogy – ez akkoriban még lehetséges volt – a stáb lekö-



Gyarmathy Livia
a *Minden szerdán* című film
rendezése közben

tözött a helyszínrre. Így például pontosan tudtuk, mikor vannak a szülői látogatások, s hogy ezek mindig erős, valóságosan felzaklató élményt jelentenek a résztvevőknek, leginkább azoknak a gyerekeknek, akik hiába készülnek fel és várják egyik, netán mindkét szülőjüket, de nem jön el hozzájuk senki. Tudtuk, hogy ez lesz a film talán legdrámaibb képsora, s ezért kapott helyet a film szerkezetében. Szerintem az *58 másodperc* vágástechnikája is egészen jól sikerült, de egy film struktúrájának, világos és pontos felépítésének fortélyait az *Üzenet* rendezésekor tanultam meg. Talán nem is olyan rosszul, hiszen az *Üzenet* a kategória (hosszú dokumentumfilmek) győztese lett az 1968-as miskolci rövidfilmfesztiválon.

Zeneszerzőnek Szöllösy Andrászt kértem fel, aki hihetetlen intelligens és nagy tudású ember volt, a modern zene egyik mesterre. A későbbiekben ugyan nem dolgoztunk együtt – Gaál Istvánnal voltak ők remek alkotói barátságban –, de úgy gondoltam, hogy az ő – ha szabad így mondanom – elvontabb zenéje jól fog társulni a filmhez, mert nemcsak önmagában kitűnő, de jellegénél fogva ellenpontozza is az érzelemdús képsorokat anélkül, hogy azok erejét tompítaná. Persze azért próbáltam rávenni, hogy a kezdet, a „nyitány” olyan jellegű legyen, mint ami a *Jules és Jim* (*Jules et Jim*, 1962), François Truffaut film-

jének bevezető képsoraiban hangzik fel. Ami jelzi, hogy bár tudatosan és jól választottam őt alkotótársamul, a magam zenei ízlése fokozódóan távolodott a modern zenétől. Ahogy említettem: néha azt mondom, nem is igazán tréfásan, hogy a világ legjobb filmzeneszerzője Puccini. Egyre inkább azok a filmrendezők kerülnek közel hozzám, akik olyan zenéket vagy zeneszerzőtársakat választottak, amelyek és akik munkája a konkrét filmet szolgálták. Ez talán egy kicsit durván hangzik, de miközben készséggel elismerem, hogy a modern zenének újszerű megoldásokat kell keresnie, nem tartom érvényesnek ezt a filmzenére. Federico Fellini, a legnagyobbak egyike nem véletlenül ragaszkodott Nino Rotához, s szerintem remekül válogat filmjeihez zenét Jiří Menzel is.

Politikai metafora?

Mielőtt átvettem volna az *Üzenet*ért járó díjamat a miskolci rövidfilmfesztiválon, történt egy igen fontos dolog: 1967-ben elfogadták az *Ismeri a szandi mandit?* forgatókönyvét, s ezzel megnyílt számomra is az út, hogy játékfilmet forgassak. Ezt a forgatókönyvet hosszas és alapos munkával készítettük el Böszörményi Gézával. Talán soha nem jött volna létre, ha Géza nincs benne. Szükség volt

az eszére, tapasztalatára, világlátására és jellemére, amiket szerencsésen sikerült egyesíteni az én tapasztalatommal, az én világgommal. Az én kőbányai világgommal. Nem akarom a filmtörténészek dolgaiba ártani magam, de nagyon kevesen vagy talán senki sem vette észre, hogy én nem tartozom a magyar filmrendezők két nagy vonulatának egyikéhez sem. A magyar filmet megújító, friss generáció filmrendezőinek egyik fele a vidéki, egyikük-másikuk a tanyasi világból jött (Gaál István, Sára Sándor, Kósa Ferenc és mások), a másik fele pedig polgári, elsősorban budapesti környezetből érkezett a filmhez (Szabó István, Rózsa János és mások), és természetesen mindegyikük azt a látvány- és érzésvilágot jelenítette meg (első) filmjeiben, amelyben felnőtt, amit belülről ismert. Kőbányai lány lévén nem tartoztam egyik filmes „vonulathoz” sem, a külvárosi környezet, a gyári munkásvilág volt az én jól ismert otthonom. Az itt szerzett élményeim erősen benne vannak az első filmem forgatókönyvében. A forgatás 1968 kora nyarán kezdődött.

Feltétlenül szükségesnek érzem, hogy röviden kitérjek arra a társadalmi folyamatra, amely megelőzte és jórészt befolyásolta is a forgatókönyv szellemiségét, jöllehet tudjuk, hogy ezek a folyamatok mindig áttételesen fejtik ki hatásukat. Hozzáteszem, amikor bennünk voltunk, amikor körülvettek bennünket, nem voltak olyan világosak és áttetszők a számunkra, mint amikor már lezárultak, és nem sokkal később mindenféle jellemzőikkel együtt világosak lettek számunkra, és tudatosultak bennünk. Azt kell mondanom, hogy a forgatókönyv írásakor már nagyon sokat tudtunk arról, milyen is az élet Közép-Kelet-Európában, miként telnek itt az emberek mindennapjai. A *Szandi mandí*, amely egy angol nyelvű sláger – *Sunday, Monday* – „magyarosított” változatáról kapta a nevét,¹⁷ nem egy szociografikus film, ugyanakkor megpróbálja – különböző karakterek által – hitelesen ábrázolni a mindennapi élet egyszerűségét, egyszersmind összetettségét. A jobb megértés céljából egy pillantást kell vetnünk a múltra, jöllehet nem akarok történelmi közhelyeket fölemlíteni. 1945 és 1956 között szörnyű világ volt Magyarországon, még ha 1945 és 1947 között kevésbé látványos is volt ez. 1947 után minden helyet bolsevikok, szinte „félistenek” tartott kegyetlenkedők foglaltak el. Az egész társada-

lomra rányomta a bélyegét, hogy Magyarországot (is) egy szovjet típusú politikai rendszer uralta. 1956 – állítom – mindenki számára megrendülés volt. A kommunisták számára is, mert elképzelhetetlennek tartották, hogy ellenük ennyi és ekkora gyűlölet és elkeseredés lakjon az emberekben. A többiek megrendülését, gondolom, nem kell bővebben magyaráznom. 1956 után szelídebbnek, engedékenyebbnek tetsző politikai rendszer jött, a Kádáré, de azért az – enyhén szólva – igen ravasz rendszer volt. Egy nagyon fontos, alapvető dolog történt, ami meghatározó volt a film alap gondolata szempontjából. Az történt ugyanis, hogy 1956 és a hatvanas évek eleje között a hatalom tulajdonképpen egyezséget ajánlott fel az embereknek, a népnek. Ennek lényege, hogy a hatalom vállalja a teljes felelősséget, és nem hajt végre világbotrányt jelentő cselekedeteket, amelyeket aztán a kisemberekre hárít. Vállalja a felelősséget mindazért, ami történni fog, ami a társadalomban lezajlik, de a nép ebbe ne avatkozzon bele. Legyen csendben. S ha így lesz, akkor élni hagyják az embereket. Ez az a kompromisszum, ami nem sokkal 1956 után megkötött. Nagyjából mindenki elfogadta ezt az egyezséget, s ezzel azt is, hogy e kompromisszum szabta határok között éli az életét. 1961-ben, amikor a mi főiskolai osztályunkat elindították, már érezhető volt ennek a kompromisszumnak az alapvető jellege. Ekkor már fokozatosan lehetőség nyílt arra, hogy az emberek megpróbálják a saját útjukat járni, hogy megtalálják az életben azt a valamit, azt a tevékenységet, amelyben kiélhetik magukat. Igaz, „a nagy dolgokba” nem volt szabad belepiskálniuk. Az embereket kiskorúként kezelték, a többség statisztaszerepet játszott. Ez volt az az időszak, amikor az emberek saját világuk felé fordultak. Soha Magyarországon annyi beatzenekar, annyi énekar, annyi színjátszó kör, annyi modellező kör nem alakult és nem létezett, mint ezekben az években. Az állampolgárok ugyanis – képletesen szólva – ezen a csövön keresztül puffogtatták el az energiájukat. Keresték a szabadságot ott, ahol lehetett, és úgy, ahogyan lehetett. Ahogyan a körülmények engedték. S gondoljuk meg jól: az alkotói vágy kiélése, az alkotói tevékenység valójában nem a legnagyobb szabadság? Nem véletlenül próbálták az embereket (olykor szelíden, olykor meg erőszakosan) lebeszélni

17 A *Sunday, Monday or Always* (J. Burke – J. Van Heusen) című dal a *Dixie* (A. Edward Sutherland, 1943) című filmben Bing Crosby előadásában hangzott el, később a Frank Sinatra által felénekelte változat is népszerű volt. Talán erről a dalról lehet szó. [– A szerk.]

az alkotó munkáról. Igyekeztek leszoktatni őket szellemi energiájuk használatáról, az önállóságról. Mert az embert az alkotómunka erőssé teszi, szellemileg függetlenné. Igyekeztek az embereket leszoktatni arról, hogy beleszóljanak a dolgokba. Hozzáteszem, lettek volna jó szándékú, reális, netán lojális vélemények is. De nem. Minderre a hatalom nem adott lehetőséget. Sőt, néha kimondatlanul is fenyegetően lépett fel.

S vajon megvalósulhat-e az alkotómunka egy gyárban – mondjuk egy olyanban, amilyen a *Szandi mandiban* látható –, ahol keresztül-kasul vezetnek mindenféle csövezetékek, miközben a dolgozók nagy része nem is tudja, mi folyik a csövekben? Nyilvánvalóan nem tudják, ezért valahol máshol keresik a „kitörési pontokat”. Csak a gyárvezetés tudja, mi folyik a csövekben. A többségnek fogalma sincs róla, az ő szerepük legfeljebb annyi, hogy befestik, lemázolják ezeket a nem tudni honnan jövő és merre tartó csöveket. Valójában munka sem folyik, leginkább csak munkának látszó valamiféle álcázott tevékenység. A mérnök asztalán például hajómodelleket lehet látni. Kissé leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy (a szó teljes értelmében vett) munkát nem vagy éppen hogy csak végző embereket látunk. A munka világának azt a fajtáját, amiből épp a munka hiányzik. Ez ugye nonszensz. Érthető hát, hogy az ilyen típusú helyzet a groteszk irányába mutat, fel-felillantva olykor a szocializmus valóságának szürrealizmusát is. Aki türelmesen és érzékenyen figyeli a filmünket, az észreveheti, hogy nemcsak csövek láthatók mindenfelé, hanem kamerák is, amelyek segítségével sok minden, főképpen a dolgozók ellenőrizhetők. Az elnyomás technikája is változott: többé-kevésbé eltűntek a személyes utcai követések – ahogyan azt a detektívfilmekben szoktuk látni –, s helyükbe a kamerák léptek. A mi üzemenkben is vannak kamerák. Ez egy bekamerázott világ, turkálás más emberek életében. Az igazgató mindenkit megfigyelhet munka közben, ha akarja; mindenkinek a mozgása követhető. (Legfeljebb, mint a filmben megtörténik, az objektívre ráraznak egy zakót.) De talán őt is megfigyelik. Ez a fajta megfigyelés már nem nagyon zavar senkit, megszokják-megszokták az emberek. (S a film nem foglalkozik azzal, hogy van-e ennek következménye, vagy nincs.) Ha például az én ablakomra helyeznének egy kamerát, az nagyon zavarna. De ha a ház egész homlokzatát veszik kamerás megfigyelés alá, akkor valószínűleg nem

irritálna annyira. Évekkel később, talán 1980-81-ben, Finnországban, a Tamperei Filmfesztiválon, ahová zsűritagnak hívtak meg, szerepelt Krzysztof Kieslowskinak egy filmje, a *Pályaudvar* (*Dworzec*, 1980). A szokásos pályaudvari életet mutatta be („mindenki keres valamit” – mondta a rendező), ám a film befejező részében előtűntek a magasan felfüggesztett kamerák, amint szorgalmasan pásztázzák az utazóközönséget. Ez egy rangos megerősítése volt annak, hogy a *Szandi mandiban* hitelesen és helyesen jártunk el. A *Szandi mandi* forrásvidéke tehát valójában a (korábban emlegetett) kompromisszum kialakulásának és megerősödésének hatvanas évek eleji időszaka; a gyökerek idáig nyúlnak vissza. Nagyon furcsa, hogy ennek a kompromisszumnak a súlyát éreztük ugyan a forgatókönyvírás idején is, de ma sokkal jobban és sokkal súlyosabbnak érzem, mint a film forgatásakor.

Mert mi is történik a *Szandi mandiban*? Két nő érkezik egy időben a filmben szereplő vegyi üzembe. A fiatal Juli, aki – talán nem véletlenül – vegyész, s aki municiót gyűjt a saját életéhez, meg az ételesebb, vörös hajú nő, aki már többször megbukott az életben, de most idejön a gyárba, hogy megpróbáljon talpra állni, megpróbálja rendbe tenni az életét. Ez a kiinduló helyzet. Ám ezt természetesen egy konkrét társadalmi és politikai helyzet veszi körül, abban létezik, s millió szállal kötődik hozzá. Ez utóbbinak, mint szó volt róla, s ezt mindenki tudta, fő jellemzője az alku, a kompromisszum. Ez az az időszak, amikor panelházak sora épül fel, amikor a vasárnapi asztal mindenkori ékessége a rántott hús, és rendszeressé válik a spórolás egy Trabantra. A gyárakban egymást érték a különböző táncversenyek és más rendezvénysorozatok; tudom, hiszen Kőbányán éltem akkoriban. A rendszer vezetői átgondolták, és pontosan tudták, hogy ha mindezt nyújtják az embereknek, és nem nagyon piszkálnak bele a dolgaikba, akkor nem lesz sok bajuk velük. „Okosabban” akarták csinálni, mint ahogy Rákosiék tették. Igaz, a háttérben kegyetlen dolgok történtek, amikről akkoriban nem tudtunk, csak most ismerhetjük meg az elnyomás konkrét történeteit. Ilyen értelemben a *Szandi mandi* egy politikai metafora. Politikai metafora, sok érzellemmel vegyítve. Előreugorva az időben: évekkel később a magyar film aranykora címszó alatt egy vetítéssorozatot rendeztek a lengyelországi Wroclawban. A műsorban szerepelt a *Szandi mandi* is. A vetítést követő beszélgetés során



Gyarmathy Livia *A család gyönyöre* című film rendezése idején

kiderült, hogy a nézők nagy többsége megértette a film-ben rejlő metaforát, s ami talán ugyanennyire fontos, hitelesnek is tartotta.

Ezt a metaforát egy gépgyárban, mint amilyent például az *Álljon meg a menet!*-ben (1973) láthatunk, nem lehetett volna megcsinálni. Ehhez ez a csövekkel keresztül-kasul „átszótt” vegyi üzem kellett. Mert itt működött a metafora, ami – véleményem szerint – igaz is volt. S alkalmat adott arra is, hogy az egyes ember saját magát más nézőpontból is lássa. Ebben az időben sok jó szándékú és tehetséges magyar film készült, amelyek főhősei nyakkendős reformerek voltak. Az én filmemben meg kicsit kótyagosan, kicsit szédülten botorkálnak az emberek a csövek között, várva a következő hajómodellversenyre. Magam is éltem ebben a világban, ezt ismertem a legjobban, nyilván ezért (is) választottam. Egy olyan világot, amelyben az emberek – a gazdasági válság, a rettenetes háború, az 1945 és 1956 közötti kegyetlen évek, 1957 tragédiája után – hajlamosak

voltak arra, hogy kompromisszumot kössenek a hatalommal, talán csak azért, hogy végre szusszanhassanak egy kicsit. Nem mellesleg a forgatást 1968 júliusában kezdtük, s nem sokkal Csehszlovákia (magyar katonák részvételével történt) megszállása előtt fejeztük be. (Csak néhány pótfelvétel maradt későbbre.)

Ihlet és előképek

A forgatókönyv megírásához persze szükség volt millió és millió személyes élményre és tapasztalatra. Például Gézának, aki korábban a Hungária Vegyiműveknél dolgozott, volt egy „modellje” az életből a Soós Edit játszottá figura, Piroska megformálásához. A kolónián élő Juli figurája, viselkedése meg inkább az én élményeim-sejtéseim alapján született meg. Ez a két figura biztos támasztékot jelentett a forgatókönyv megírásához. Géza is megpróbálta a vegyi üzemben szerzett élményeit beépíteni a forgatókönyvbe, persze „megemelten”. Magam a textilgyári ismereteimet, személyes élményeimet igyekeztem átformálni, ezekkel tenni egyénivé és gazdagabbá a forgatókönyvet. Például a Kispesti Textilgyárban a textíliák mosásához egy századfordulón gyártott gépet használtak. S éppen amikor ott dolgoztam vegyész-mérnök-ként, vásároltak egy új olasz gépet. A gép beállítását, üzembe helyezését egy fiatal, olasz szakember végezte, a munkája majd fél évig tartott. Amikor üzembe állították a gépet, kiderült, hogy azokra a munkáskezekre, amelyek a régi gép kiszolgálását végezték, nincs többé szükség, mert az olasz gép minden munkát elvégzett. S ezt a jelenséget talán tekinthetjük akár a mi megkésett ipari forradalmunk példájának is. Ezt a változást szintén szeretnénk volna érzékeltetni a *Szandi mandiban*, jóllehet nem ez volt a fő cél. A technika szerepeltetése egyébként, pontosabban az emberi „fölé” nőtt technika filmes ábrázolása a burleszkfilm réges-régi jellemzője. S ennek felelevenítése, úgy gondoltuk, filmünk javát szolgálhatja.

A *Szandi mandi* forgatókönyvét sokan támogatták, az élen Herskó Jánossal, de legalább annyian voltak a gáncsoskodók is. Mindenekelőtt a film mozaikos szerkesztését támadták. Ha méltányos akarok lenni, akkor azt mondhatnám, féltettek attól, hogy letérjek a magyar filmvígjáték jól kitaposott útjáról, amelynek köveit már a két világháború közötti filmművészetünkben kezdték lerakni,

és folytatták – a szereplőket, gyárosokat, földbirtokosokat párttitkárokra cserélve stb. – az ötvenes, hatvanas években is. Azt a forgatókönyv egy-egy utalásából érzékelték, hogy ez vidám film lesz, de ez nem nyugtatta meg őket. Nem tudták megfogalmazni, de erősen érezték, hogy ez a forgatókönyv szembemegy mindazzal, ami megszokott, ami hagyományos, s amelyet újabban szocialistának neveztek. Sőt, bizonyos szempontból érezni vélem e (tegyük fel) jóakarató vélemények igazságát: a magyar filmvígjátékok között nincs elődje a *Szandi mandiban* megtalálható laza, mozaikos szerkezetnek.

Itt talán érdemes kitérni arra a magyar filmkritikában széles körben elterjedt vélekedésre, szinte rögzült állapotrara, mely szerint a *Szandi mandi* (és későbbi filmjeim meg Géza filmjei is) úgynevezett „csehes” filmek volnának, magyarul: a mi filmkészítési módszerünket, s következtésképpen filmjeinket jelentősen befolyásolták a cseh új hullám alkotásai. Hát nem!

Ismétlem: nem! Szeretném kijelenteni, hogy néhány cseh új hullámhoz tartozó filmet nagyon szeretek és becsülök, továbbá később jó ismeretségbe keveredtem néhány cseh filmrendezővel, elsősorban Vera Chytilovával és Jiří Menzellel, aki játszik is egy-két filmemben. Ezek a filmek, ezek a rendezők persze hatottak ránk, mint ahogyan sok minden hat egy-egy filmrendezőre, aki nyitott szemmel és füllel jár a világban, de alkotói munkánkban egyáltalán nem befolyásoltak bennünket. De hogy ne tűnjek túlságosan önhittnek, szeretném a figyelmet ráirányítani egy olyan, hatvanas évek elején kezdődő s majd tíz évig tartó filmművészeti törekvésre, amelynek rendezői nem csoportba verődve fejtették ki tevékenységüket, még ha lazán kötődtek is más filmrendezőkhöz. Általában magányos úton jártak, más művészi törekvéseik összecsengtek, s igen karakteres művészi tendenciát jelentettek majd’ egy évtizedig. Hogy kikre gondolok? Például Ermanno Olmira, akinek csodás (még a cseh új hullám előtt született) első alkotásai, *Az állás* (*Il posto*, 1961) vagy a *Jegyések* (*I fidanzati*, 1963) különös hangvételükkel, a dokumentumfilmekhez közelítő stílusukkal hívták fel magukra a figyelmet. *Az állás* fiatal gyerekember hőseit mintha a *Szigorúan ellenőrzött vonatokban* (*Ostre sledováné vlaky*, Jiří Menzel, 1966) látnánk viszont. Meg Otar Jozseliani korai alkotásaira, a *Lombhullásra* (*Giorgobistve*, 1966), az *Élt egyszer egy énekes rigóra* (*Iko shashvi mgalobeli*, 1970),

amelyek a mindennapok esetleges történéseibe igazi költészetet csentek. Akkoriban találkoztam vele egyszer Moszkvában, nem is hallott a cseh új hullámról. (Sejthető, hogy ez nem egészen az ő hibája volt.) A későbbi évekből említeném a francia-svájci Claude Goretta *Meghívás egy szombat délutánra* (*L’invitation*, 1973) című filmjét, amely egy kerti ünnepség keserű szatírája: az epizodikus történések során szinte minden szereplőből kitör az „igazi” természete, ám hétfőn a munkahelyén már ugyanaz a jól nevelt svájci polgár, akit a közhelyszótárból ismerünk. Vagy a skót Bill Forsyth *Gregory barátnője* (*Gregory’s Girl*, 1980) című alkotását. Ezek a filmek valamiképpen kiestek, legalábbis háttérbe szorultak a magyar filmes köztudatban. Talán, mert nem jelentettek olyan markáns kihívást, mint például a francia új hullám darabjai (amelyeket aztán Európa-szerte utánoztak).

Befejezve ezt a kis kitérőt, ma is úgy gondolom, hogy a *Szandi mandi* annak a politikai helyzetnek a groteszk stilizációja, amelyben éltünk. S a mából visszatekintve sem érzem tévedésnek az akkori alkotói szándékunkat. Ma is úgy vélem, hogy a *Szandi mandi* igen fájdalmas dolgokról szól a humor, de főképpen a groteszk nyelven. Tettük ezt úgy, hogy a kor divatjával ellentétben a szereplők nem „szóltak ki” a filmből, nem tettek a közönség körében esetleg népszerűvé váló, politikai ízű megjegyzéseket. A hitelességet fontosabbnak tartottuk a népszerűség reményénél. Azon az állásponton voltunk, hogy az abszurdítás néha hitelesebb és lényegre mutatóbb tud lenni, mint bármilyen nyílt kritikai gesztus. Sőt, talán emlékezetesebb, mert a közlés mindenekelőtt vizuális közlés, nem pedig verbális.

Szereplők és karakterek

Talán érdemes megemlíteni a *Szandi mandi* – forgatókönyvének szokatlanságán kívül – egy másik jellemzőjét is, nevezetesen: a szereplőgárda szokatlan összetételét. A magyar filmben ez időben fel-feltűnt egy-egy amatőr például Bacsó Péter filmjeiben, de olyan mértékű „tarkaság”, amely a *Szandi mandiban* játszó személyek összetételét illeti, bizony ritkaságzámba ment. (Jóval az úgynevezett dokumentum-játékfilmek magyar hulláma előtt vagyunk!) Vagyis az amatőrök és félamatőrök, kezdő színészek és színészióriások egyaránt szerepelnek a film-

ben. (Az amatőrök szerepeltetése igazán meghatározó az úgynevezett Budapesti Iskola filmjeiben lett, a hetvenes évek első felében.) Játékuk összehangolása rendkívüli erőfeszítést igényelt, de véleményem szerint megérte a fáradságot, mert fantasztikusan megnövelte a film hitelességének erejét, ugyanakkor sokszínűvé és karakteresebbé is tette, mert a megszokottnál több teret engedett a sajátos, egyéni mozgásoknak, gesztusoknak és fiziognómiai sajátosságoknak. S reményeim szerint mégis „egységes” benyomást keltenek, a profik és az amatőrök szereplése nem válik el egymástól a filmben, hanem harmonizálnak, olykor éppen ellentétességük által. Szívesen gondolok például Szabó Árpád operátorra, aki Juli apját játssza a filmben. A figurát saját édesapámról mintáztam, aki tevékeny, igen mozgékony ember volt, sok mindennel foglalkozott, többek között szobrokat is készített. A főiskola után, az 58 másodperc elkészítését követően, de még az *Üzenet* forgatása előtt kaptam egy felkérést asszisztensi munkára az úgynevezett kettős telepről, ahol a dokumentumfilmek készültek. Azért vállaltam el, mert a film férfi és női börtönökben készült, ami hallatlanul felkeltette érdeklődésemet. Rendezője Timár István, címe: *Bűn*. Ez egy hosszú, értsd 90 perces dokumentumfilmnek készült, ami ritkaságnak számított 1964-65-ben. Nos, ennek a filmnek az operátora Szabó Árpád volt, aki az 1965-ös miskolci rövidfilmfesztiválon meg is kapta ezért a munkájáért a legjobb operátornak járó kitüntetést. Máig előttem van egy jelenet a filmből, amikor is egy végtelen hosszú, több termen átnyúló asztal állt a tér, az egybenyíló szobák közepén, mellette rabok ültek két oldalon, és szereltek valamit. Dolgoztak. Áрпи megkért, hogy szabadítsam fel az asztal közepét az ott lévő tárgytól. Ezt meg is tettem. Ekkor ő, mint egy gumilabda, felpatant az asztalra, és kézben tartva a kamerát, végigmasírozott rajta, megöröktve a rabok kezét, ahogyan dolgoznak. Áрпи mozgása felidézte bennem apám jellegzetes mozgását. És amikor a *Szandi mandí* előkészítésekor Juli apjának megformálóját kerestük, nekem bizonyára nem véletlenül beugrott Szabó Áрпи izgatott, gyors mozgása, viselkedése. Rábíztram a szerepet, s nem kellett csalódnom benne. De történtek más – nem találok a jó szót – furcsaságok is. Az első elképzelés szerint Soós Edit, a vörös hajú nő kissé részeges anyjának szerepét Kiss Manyi játszotta volna, míg a diáklányokat (ki)oktató asszonyt, a

Sáfrányt, a portásnőt Dajka Margit. Ám egyszer váratlanul, teljes meglepetésemre felhívott telefonon Margitka, akit én halálosan tiszteltem és szerettem. Nem túlzok: a világ egyik legjobb színésznőjének tartottam, számomra ő volt a magyar Bette Davis. Találkoztunk, s azt mondta, hogy most olyat fog tenni, amit soha életében nem csinált. Arra kér, hogy a vörös hajú nő részeges mamájának szerepét rá osszam ki, s ő vállalja, hogy Kis Manyikával (akit szintén nagyon tiszteltem) elintézi a dolgot. Megígéri, hogy Manyika nem fog ellenkezni. Mit mondhatok? Ez a „csere” fantasztikusan sikerült, mindketten csodálatos, számomra felejthetetlen alakítást produkáltak. De a többiekkel is szerettem együtt dolgozni. Például Sztankay Istvánnal, akinek „modellalakja” az az olasz fiatalember volt, aki nálunk a gyárban üzembe helyezte az új olasz gépsort. Akit persze körülöngtök a lányok, hiszen egy olasz pasas adott esetben a menekülés útját jelenthette számukra. Kitörési lehetőséget a mi zárt világukból. Még hozzá két értelemben is: egyrészt magából az országból, másrészt a gyárból, amely az országon belül is zárt üzemegeység volt. Három műszakban dolgozott, az éjszakai műszaknál mindent bezártak, egyetlen lélek se ki, se be. A gyár körül alig létezett közlekedés. Akkoriban senkinek sem volt autója. Géza nem egyszer motorkerékpárral jött értem a műszak végén, s vitt haza. Furcsa talán, de sok helyen a mi életünk legapróbb részletei is beépültek a filmbe. Annak ellenére, hogy úgy véltem, Sztankay az előző filmjében, a *Szentjános fejevétele*ben (Novák Márk, 1965) nem tudott igazán jó lenni, kiválasztása rendezői tévedés volt, mégis bíztam benne, s bíztam abban, hogy ha természetét, mozgását sikerül egyfajta flegmatikus abszurd felé irányítanom, akkor emlékezetesen tudja megformálni Olajos (talán nem véletlen ez a név) figuráját. Szeretném még elmondani, hogy a *Szentjános fejevétele* rendezőjét, Novák Márkot igen kedveltem, és komoly tehetségnek tartottam, aminek kibontásában szerencsétlen öngyilkossága akadályozta meg. A *Kedd* című, felejthetetlen filmjének két főszerepét alakító színész, Hável László és Simor Béla játszik a *Szandi mandí*ban is. S a férfi színészek közül még megemlíteném Szabó Lászlót, aki akkoriban Franciaországban élt, de korábban már játszott magyar filmekben. Ha jól emlékszem, Mészáros Márta hívta először, hogy játsszon magyar filmben, nevezetesen az *Örökbefogadás*ban (1975). Ő is remekül illeszkedett

az együttesbe a maga lezser, ugyanakkor rámenős stílusával. „Bájjúnárt akarsz csinálni belőlem?” – kérdezte, miután elolvasta a forgatókönyvet. „Igen” – válaszoltam. Talán a film mozaikos szerkezete engedte meg, tette lehetővé, hogy többféle színészkarakterrel dolgozzam.

A legnehezebb feladatot persze a két női főszerepet játszó színész kiválasztása jelentette. Mindkettő nehézségekbe ütközött. A vörös hajú nő, Piroska megtalálásában nagy szerencsém volt. Több próbafelvételt készítettünk (például Moór Mariannával), de amikor megjelent Soós Edit, és *ahogyan* rágyújtott a cigarettájára, *azonnal* tudtam, ő az, akit keresek, nála nem lesz, nincs jobb. Vele az volt a „baj”, hogy 1956-ban, a forradalom idején szorgos látogatója volt annak a csoportnak, amely abban a körházban gyűlt össze, ahol a később igen ismertté lett Tóth Ilona¹⁸ is dolgozott, s ahol Obersovszkyék¹⁹ is tevékenykedtek. Később nyilvános tárgyaláson is kihallgatták, s Aczél György is megmondta neki, hogy számára fű nem terem a továbbiakban sem színházban, sem filmen. Nem is kapott szerepeket. Talán a színházban jobban, például a *Dulszka asszony erkölcsében*²⁰ játszott fantasztikusan Dajka Margittal. S kapott néhány, mellékszereplő is kisebb szerepet vígjátékokban. Erősen ragaszkodtam a játékaéhoz, s az eredmény igazolta kivételes tehetségét. Akik évek múltán felemlgették játékát, legtöbbször a *Szandi mandiban* nyújtott alakítását idézték fel. Magam is visszahallottam, hogy a Jóisten áldásának tartotta a kiválasztását, s hogy ez volt számára az igazi „rehabilitáció”.

A másik főszereplő, Juli kiválasztása más okok miatt, de talán még nehezebben ment. Az általam kiszemelt színésznővel, Schütz Ilával stúdióvezetőm, Herskó János nagyon elégedetlen volt. Nem volna helyes idéznem, milyen szörnyűségeket mondott. Állandóan további keresésre buzdított, újabb próbafelvételekre. Talán azt gondolta, belefáradok, s akkor elállok a döntésemről. Iszonyatos felelősséget éreztem a vállamon. Ne feledjük: ez az első filmem volt, ráadásul az akkori viszonyokhoz képest szépen kaptam támogatást, tizenkét millió forintot. Nem

ronthatok el mindent egy rossz színésznőválasztással! Jó, sorra készítettük a próbafelvételeket, még – Herskó ötletére – a popénekesnő Mary Zsuzsival is. Közben persze igyekeztük Ilát is „formába hozni”. Mindenféle frizurát kitaláltunk neki, s az egyik új frizuravariáns után azt mondta Herskó: jó, legyen. Együttműködésünk Ilával szerintem meghozta a kívánt eredményt. Önbizalmat nyert belőle. Ettől kezdve hitte el talán maga is, hogy remek színésznő. A későbbiekben sokan azt várták, sőt kérték tőle, hogy olyan legyen, mint amilyen a *Szandi mandiban* volt.

A hivatal nem kedvelte

A *Szandi mandi* forgatókönyvét a minisztérium a szokásos macerákkal együtt viszonylag hamar elfogadta, nem emelt kifogást. Érdekesnek találtam, hogy a benne rejlő társadalomkritikai mozzanatok, nem is annyira titkolt utalások nemigen érdekelték a hatósági embereket. Valamiképpen ők is az új, szokatlanul groteszk, ironikus hangvételtől próbáltak lebeszélni. A film nagy részét Százhalombattán forgattuk. A mérnöki kalickákat itt, a helyszínen építettük fel. A hajómodellversenyt pedig a kőbányai bányatavaknál, ahol gyermekkoromban megtanultam úszni. Operatőrnek Somló Tamást kértem fel. Megbízható munkatárs kellett nekünk, aki járatos színes felvételekben. S ő ilyen ember volt. Ráadásul remekül értett a gépmozgásokhoz is. Társunk lett a film látványvilágának megkomponálásában. A képsorokat – ma talán így mondanánk – szeretjük volna strukturáltan felépíteni, a különböző rétegeket jól és érdekesen egymáshoz illeszteni. Külön gondot fordítottunk a hangeffektusokra, mert azt szerettük volna, hogy ezek karakteresen térjenek el a szokásos alkalmazásuktól.

Magyarországon a *Szandi mandit* 1969. augusztus 14-én mutatták be a mozik. A nagyközönség szívesen nézte a filmet, és érdeklődtek a különböző fesztiválok is. Igaz, az októberi pécsi filmszemle szerényen díjazta: a legjobb női epizódalakítás díját Soós Edit kapta, míg a legjobb férfi

18 Tóth Ilona Gizella (1932–1957) 1956-ban végzős orvostanhallgató, egészségügyisként részt vesz a forradalmi eseményekben, majd az illegális ellenállásban. A forradalom utáni megtorlások szimbolikus alakja, halálra ítélik, és 1957-ben kivégzik.

19 Obersovszky Gyula (1927–2001) költő, író, újságíró. Az 1956-os események aktív résztvevője és szervezője, 1956 októberében Igazság, majd Élünk címmel alapít és szerkeszt illegális lapot.

20 *Dulszka asszony erkölce* (*Pani Dulska przed sądem*, 1908), a darab szerzője: Gabriela Zapolska (1857–1921). Soós Edit első színházi sikerét még a forradalom előtt, 1955-ben főiskolásként aratta ebben a darabban, Dajka Margit oldalán, a Madách Színházban.

epizódalakítás kitüntetését Kállai Ferenc. (Mindketten megosztva.) A „hivatal” érezhetően nem kedvelte a filmet, nem ismerte el érdemeit. Akkoriban működött (igaz, nem nyilvánosan) egy bizottság, amely osztályozta a magyar filmeket. Mi, ha jól emlékszem, II. A vagy II. B beosztást kaptunk, ami körülbelül közepes osztályzatnak felelt meg. A szakmán belül ezzel a fajta besorolással adta tudtunkra a hatalom, hogy mire tartja a rendezőt, mi a véleménye róla. A politikai kifogások akkor már minden esetben esztétikai köntösben jelentek meg. Tettünk egy erőltetett kísérletet: kértük, indokolják meg a besorolást. Nem voltak illúzióink, hiszen tudtuk, olyan besorolásokat, mint például Keleti Márton filmjei, soha, de soha nem kaphattunk. Ám válasza sem méltattak. Ilyesmi egyébként más rendezőkollégákkal is megtörtént.

A kritikai visszhang kedvező volt, leszámítva egy-két „vezető” kritikus véleményét, akik főképpen a film mozaikos szerkezetét bírálták. Hatásuk alól nehezen tudtam kivonni magam. Amit nem felejték el, az a B. Nagy Lászlóval²¹ történt beszélgetés egy kiskocsmában, ahol személyesen gratulált a filmhez, és átadott nekem emléke egy pénzérmét, egy 1848-as Kossuth ötfórintost, amit azóta is jó szívvel őrzök.

Egy deformált rendszer anatómiája

Mindent összevetve úgy tetszett nekem, hogy debütálásom sikeres volt, s hogy hamarosan elkészíthetem második játékfilmemet. Nem így történt, három-négy évet kellett várnom.

Lehetőségeim, terveim szempontjából óriási változást jelentett Herskó János távozása a III. stúdió éléről – meg az országból, 1970-ben. Cselekedete a kollégákból (és a szakmából) sokféle indulatot és ítélkezést váltott ki. Tény: a III. stúdió a legfontosabb emberét, vezetőjét veszítette el. Felocsúdva a megdöbbenésből, mindenkin (kisebbség nagyobb mértékű) zavarodottság lett úrrá, legfőképpen pedig az „üzemmeneten”. Jó ideig senki sem tudta, mi lesz,

hogyan fog folytatódni a munka. Szinte minden leállt. Következésképpen még megbízást sem kaphattam, hogy kezdjek neki egy forgatókönyv megírásának. Még szerencse, hogy nekem megvolt már az *Álljon meg a menet!* című forgatókönyvem, pontosabban volt egy variáns belőle, amin még dolgoztunk.

Komolyan megváltoztatta a körülményeket, hogy a kulturális vezetés némiképp váratlanul úgy döntött, megszünteti (az egyébként jól működő) négy filmstúdiót, és helyettük két stúdióvállalatot hoz létre. (Ez a döntés nem sokkal az úgynevezett új gazdasági mechanizmus bevezetése után jól hangozhatott.) Egyik vezetőjének Nemeskürty Istvánt, a másiknak Soproni Jánost nevezték ki. Azok a tervek, amelyek a III. számú Játékfilmstúdióban születtek meg, automatikusan Soproni Jánoséhoz kerültek, s ott meglehetősen nagy hányattatásnak voltak kitéve. (Milyen munkák lehetnek azok, amelyek egy olyan stúdióban készültek el, amelynek a vezetője disszidál?) A mi könyvünkkel is baj volt, az új stúdióvállalat dramaturgiai komoly kifogásokat emeltek, sőt elhangzottak egészen méltatlan vádak is. Próbáltam javítani rajta, jobbat tenni, de az új variánsok sem nyerték el a vezetés tetszését. Váratlanul azonban kaptam egy megkeresést a magyar filmgyártás egyik legnagyobb alakjától, Karall Lucától,²² aki a másik, a Nemeskürty-féle stúdióvállalatnál²³ dolgozott. Nemeskürty tanította nekünk a filmtörténetet a főiskolán, tehát ismert engem, de ezúttal a kezdeményezés nem tőle indult ki. Így aztán a könyv átkerült Nemeskürtyékhez. Ma is úgy gondolom, hogy ekkor a szerencse mellém állt, s megcsinálhattam második játékfilmemet. Ezekre a szerencsére szüksége van egy filmrendezőnek, mert különben rettenetesen sokat kell szenvednie, ha meg akarja őrizni önmagát. Természetesen az új helyen is voltak viták a forgatókönyvről, de ezeket a vitákat jól álltam, vagy pontosabb talán, ha így fogalmazok: jól tudtam állni. Ugyanis az a világ, az a fajta közösségi élet, ami az *Álljon meg a menet!*-ben megjelenik, teljesen az enyém. A legapróbb részletekig ismerem, s a legapróbb részletei-

21 B. Nagy László újságíró, filmkritikus, dramaturg, műfordító (1927–1973). Az 1950-es évek második felétől haláláig a magyar filmkritika meghatározó alakja, filmkritikáit a *Kortárs*, a *Magyar Nemzet* és az *Élet és Irodalom* közölte. Gyűjteményes kötete: *A látvány logikája*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1974. a könyv címe.

22 Karall Luca dramaturg, forgatókönyvíró (1932–). Többek között a *Csillagosok, katonák* (Jancsó Miklós, 1967) és a *Tűzoltó utca 25.* (Szabó István, 1973) írója.

23 Az 1964-ben egyesített Mafilmnél Nemeskürty István volt a IV. számú Játékfilmstúdió vezetője.

hez is személyes élmények fűznek. Ennek az élményanyag-nak a viták során, ha tetszik, megbízhatóan neki tudtam vetni a hátam. Ráadásul ezt a világot, mai szóhasználattal, felvállaltam, a magaménak éreztem. Ez hatalmas erőt jelentett. Nem érdekelt, ha valaki nem találta elég „mélynek” avagy „kritikusnak”. Én tudtam és éreztem, miként zajlik a gyárban vagy a kolóniában a mindennapi élet. Nem elsuhanó, fekete autókából figyeltem az eseményeket. Ezért vélem úgy, hogy az *Álljon meg a menet!* néhány problematikus részlet ellenére is hitelesen viseli magán annak a kornak a jegyeit, amelyben megszületett.

A hatalomhoz való igazodás megmutatása a film lényege, annak minden vonatkozásában. Akkor is erről szólt, amikor elkészült, és ma is erről szól. Igaz történeten alapszik. Valakit ki akarnak tüntetni, de közben a támogatói valahogyan elveszítik. Eredetileg építőipari történet. Valaki elmesélte nekem, akivel riportot készítettem.

Mint említettem, az *Álljon meg a menet!* a hatalomhoz való igazodás története. Természetesen variánsokkal és fokozatokkal, ezekből épül fel a film struktúrája. A hatalomhoz történő igazodás persze eltorzítja a viszonyokat. Eltorzítja az emberi kapcsolatokat, eltorzítja az eszmét, eltorzítja a kultúrát. (Ez utóbbit egyébként saját bőrömön is tapasztaltam.) Persze lehetséges, sőt valószínű, hogy része az általános emberi magatartásnak is. Amiért is oly fontosá válnak a fokozatok. A mérték! Hiszen vannak emberek, akik csak úgy tudnak létezni, hogy követnek valamit, létszükségletük egy ilyenfajta alkalmazkodás. De nem mindenki ilyen. Ebben az értelemben az *Álljon meg a menet!* egy deformált rendszer anatómiája. A Hivatal nem is szerette ezt a filmemet, sőt nagyon nem szerette. (A *Szandi mandit* „elnézték” nekem, a kezdőnek.) De hát ezért az ő lelkiismeretük felel.

Művészileg, a rendezés nézőpontjából természetesen vannak benne kisebb-nagyobb hibák. Számomra az egyik legfájóbb, hogy az egyik főszerepet, Julit alakító amatőr színész nem lett jó a filmben. Tudjuk, kitűnő amatőr színészek vannak. Ez egy rossz választás volt a részemről, az én hibám. Hiszen én választottam Rajcs Pistát is (a Vörösmarty Gimnáziumban találtam rá), aki szintén amatőr volt – s remekül játszott. Pontosan érezte a figurát, a szexuális robbanás előtt álló, az igazsághoz minden körülmények között ragaszkodó, azt megfogalmazó és

gondolkodás nélkül kimondó fiatalember karakterét, aki magatartásával követi nagyapja példáját. Ráadásul – szemben a lánnyal – minden különösebb instrukció nélkül megérezte, „hozta” a film kívánta játéktílust. Szerettem vele dolgozni. Sajnos élete aztán tragikusra fordult. Autóversenyző szeretett volna lenni, s mint halottam – autóbalesetben, „magánedzésen” – igen fiatalon meghalt. De nem akarok panaszkodni, végül is csodálatos szereplőgárda állt össze a filmhez, a legkülönfélébb emberek pazar együttműködése jött létre. A lány, akit kiválasztottam, felkértem, csak a tragikus árnyalatot játszotta, érzéketlen volt a dolgok kettősége, kétértelműsége iránt. Ő ilyen volt, ez nem az ő hibája. Az *Álljon meg a menet!* műfaja kényes: egyensúlyoz a tragikum és a komikum között. Talán még (!) nem volt annyira erős egyéniség, mint a többiek. Mert az egyéniség bizony kellett filmjeim hőseinek hiteles megteremtéséhez. Milyen hitelességre gondolok? A Merkovicst, a lány apjának szerepét játszó Horváth Sándor (persze ő színész) igazi meglepetést okozott azzal, amilyen odaadással jelenítette meg a röhejes hivatali buzgalmat, az állandó megfelelni akarást és a már akkor is bornírtnak tartott igyekezetet, amivel a lányára vigyázni próbált. Hasonlóképpen remekelt Szilágyi Tibor is, aki mindig is a kedvenceim közé tartozott, később is dolgoztunk együtt a *Minden szerdában* (1979). Igazi találatnak éreztem Eva Ras szereplését. Vele kapcsolatban el kell mondanom, hogy őt valójában Géza „találta meg”. Akkoriban készítette elő saját önálló filmjét, az *Autót*, amelyet a következő évben, 1974-ben fejezett be. Herskő is nagyon szerette volna, hogy Géza végre játékfilmhez jusson. (Első filmjét, a *Madárkákat* 1971-ben forgatta.) Őt talán jobban is becsülte és szerette, mint engem. Nos, a keresés zajlott egy jugoszláviai filmbemutatón is, ahová Géza meghívást kapott. Itt szemelte ki magának Eva Rast. Ő egyébként nem volt akárcsi, korábban játszott Dusan Makavejev első filmjeiben,²⁴ de nálunk Makavejev rendezői sikere háttérbe szorította őt. Ám az *Álljon meg a menet!* forgatására készülődve Géza átengedte a saját filmjéhez kiválasztott színésznőt. Pestiesen szólva: Géza nem volt egy pitiáner pasi. Evát nagyon megszerettem, talán azért is, mert pontosan ráérezett a filmre, a film stílusára. Különös egyéniség volt. Csodálatosan alakítja azt a figurát, akinél nem lehet tudni pontosan, mikor van bent az életben,

24 Az ember nem madár (Covek nije tica, 1965)

az eseményekben, és mikor van kívül, magára, belülré figyelve, de az is lehet, hogy egyszerűen csak bolondos természetű. Ő maga volt az a kibillent világ, amiről a film beszélt. Ugyanakkor meg furcsa állandóság is. A férfiak közeledését egyforma blázirtsággal fogadta, bárki fordult hozzá, egyformán reagált. Talányos egyensúlyából sem az erőszak, sem a szép szó nem billentette ki.

Sunday-Monday from Kőbánya

On the life and early career of film director Livia Gyarmathy

(Transcribed by Vince Zalán)

In the summer of 2021, Vince Zalán had conversations with film director Livia Gyarmathy, with the aim of producing an extensive interview that would serve as the basis for a monograph on the director's art. The interviews were interrupted by Gyarmathy's illness, and her death in May 2022 prevented the continuation of the project. The text published here is the completed interview, edited into a monologue with the questions omitted.

The text details Gyarmathy's family background, the events of her youth and school years, and the war period. She talks about her admission to the Academy of Theatre and Film Arts, her years at the Academy, and the making of short films at the time. She then recalls her work at the Hungarian Film Factory after graduating and the making of her first documentary, *The Message* (*Üzenet*, 1967). Finally, she discusses in detail her first two feature films, *Do you know Sunday-Monday?* (*Ismeri a szandi mandit?*, 1969) and *Wait a Sec!* (*Álljon meg a menet!*, 1973).

Gyarmathy Livia filmjei

Nagyjátékfilmek*

ISMERI A SZANDI MANDIT? (1969)

Forgatókönyv: Böszörményi Géza, dramaturg: Bíró Zsuzsa, kép: Somló Tamás, vágó: Kármentő Éva, zene: Tamássy Zdenkó, Kovács György, hang: Pintér György, díszlet: Duba László

Szereplők: Soós Edit (Piroska), Schütz Ila (Juli), Kállai Ferenc (főmérnök), Schubert Éva (főmérnök felesége), Kiss Manyi (Sáfrányné, portásnő), Dajka Margit (Piroska anyja), Agárdi Gábor (cukrász), Sztankay István (Olajos), Gyenge Árpád (balesetvédelmis), Fonyó József (művezető), Szabó Árpád (Juli apja), Szabó László (Szabó)

Gyártó: MAFILM 3. Játékfilmstúdió, 2380 m/széles vásznú, 88 perc, színes, 1969

1969 – Pécs, Magyar Játékfilmszemle: legjobb női mellékszereplő: Soós Edit, legjobb férfi mellékszereplő: Kállai Ferenc

ÁLLJON MEG A MENET! (1973)

Forgatókönyv: Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, dramaturg: Pethó György, operatőr: Koltai Lajos, vágó: Kármentő Éva, zeneszerző: Szörényi Levente, Presser Gábor, hangmérnök: Kovács György, díszlet: Banovich Tamás

Szereplők: Markovich Miklós (Benda Mihály), Bulla Elma (Babjárné), Gyurcsánszky Ági (Juli), Rajts István (Benda Karcsi), Horváth Sándor (Merkovics), Ras Eva (Irénke, a titkárnő), Madaras József (Czidlina művezető), Szirtes Ádám (párttitkár), Szilágyi Tibor (Luncz), Dózsa László (Kántor), Mentés József (gyárigazgató)

Gyártó: Budapest Filmstúdió Vállalat, 2209 m, 82 perc, színes, 1973

1974 – Budapest, Magyar Filmkritikusok Díja: legjobb epizódalakítás díja: Ras Eva

KOPORTOS (1979)

Író: Balázs József, forgatókönyvíró: Balázs József, Gyarmathy Livia, operatőr: Pap Ferenc, vágó: Losonczy Teri, hangmérnök: Prohászka Béla, díszlettervező: Banovich Tamás, konzultáns: Böszörményi Géza

Szereplők: Rostás Mihály (Balog Mihály), Bogdán Ferenc (Bogdán), Bencze Ferenc (bakter) Kovács János (erdőőr), Demeter Lászlóné (Czirok Rozália), Jiří Menzel – Koltai Róbert (pap), Szabó Lajos (fuvaros), Bán János (brigádvezető az útépitésnél), Radics Ágnes (Ági)

Gyártó: Hunnia Stúdió – ZDF, 2134 m, 79 perc, színes, 1980

MINDEN SZERDÁN (1979)

Író: Marosi Gyula, forgatókönyvíró: Gyarmathy Livia, Marosi Gyula, Kardos G. György, dramaturg: Balázs József, operatőr: Pap Ferenc, vágó: Kármentő Éva, hangmérnök: Kovács György, díszlettervező: Banovich Tamás

Szereplők: Bán János (Csűrös István), Markovich Miklós (Draskóczy József), Meszléry Judit (Draskóczy József lánya, Ibolya), Szilágyi Tibor (Ibolya férje), Ras Eva (István anyja), Papp Zoltán (Feri, István anyjának élettársa), Jiří Menzel – Koltai Róbert (János, államtitkár) Muszte Anna (János felesége), Pásztor Erzi (takarítónő), Gáspár Sándor (István intézeti barátja)

Gyártó: Dialóg Stúdió, 2734 m, 101 perc, színes, 1979
1980 – Karlovy Vary, Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivál: CIDALC-díj; 1982 – Salerno, Nemzetközi Filmfesztivál: Ezüst Trófea

EGY KICSIT ÉN... EGY KICSIT TE... (1983)

(FORGATÁS ALATTI CÍM: MÉG NEM VOLT ESKÜVŐ)

Forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, Kardos Csaba, dramaturg: Fábry Sándor, operatőr: Pap Ferenc, vágó: Kármentő Éva, zeneszerző: Selmeczi György, hangmérnök: Réti János, díszlettervező: Banovich Tamás

* A filmográfiát Milojev-Ferkó Zsanett állította össze.

A filmek címe mellett zárójelben a gyártási év, a gyártási adatok közt a bemutatás éve szerepel.

Szereplők: Esztergályos Cecília (Éva), Lukáts Andor (Éva férje), Tóth Ildikó (Juli, a lányuk), Őze Lajos (Béla bácsi), Tóth József (Pali), Jurásková Jikína – Pásztor Erzsi (nagymama), Sir Kati (Anna), Dörner György (Gyuri, a pincér), Cserna Antal (Károly), Tanay Bella (Feri anyja)

Gyártó: Dialóg Játékfilmstúdió, 2487 m, 92 perc, színes, 1985

1985 – Budapest, Magyar Játékfilmszemle: a zsűri díja; 1986 – Créteil, Nemzetközi Filmfesztivál: női újságírók díja

VAKVILÁGBAN (1986)

Író: Marosi Gyula, forgatókönyvíró: Marosi Gyula, Gyarmathy Lívia, dramaturg: Kóródy Ildikó, Belohorszky Pál, operatőr: Pap Ferenc, vágó: Palotai Éva, Kármentő Éva, zeneszerző: Ludwig van Beethoven, Fényes Szabolcs, Sándor Jenő, Balázs Ferenc, Dobsa Sándor, hangmérnök: Schelb Gyula, díszlettervező: Balló Gábor

Szereplők: Lukáts Andor (Sándor), Meszléry Judit (Klári), Szabó Lajos (Gusztó), Esztergályos Cecília (Cilike), Dörner György (Károly), Sir Kati (Éva), Dégi János (Pisti), Temessy Hédi (Károly anyja), Derzsi János (művezető), Reviczky Gábor (autós férfi), Vajdai Vilmos (vezérigazgató)

Gyártó: Dialóg Filmstúdió – Magyar Televízió Tévéfilm Főosztály Drámai Osztálya, 2379 m (35 mm), 86 perc, színes, 1987

1986 – Karlovy Vary, Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivál: különdíj

A CSALÁS GYÖNYÖRE (1992)

Író: Gyarmathy Lívia, forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, Gyarmathy Lívia, dramaturg: Gere Mara, operatőr: Balogh Gábor, vágó: Nagy Mária, zeneszerző: Ennio Morricone, Karácsony János, zene: Wolf István, díszlettervező: Csengery Zsolt, Stork Csaba, ötlet: Gyarmathy Lívia

Szereplők: Für Anikó (Jutka), Rita Tushingham – Kiss Erika (Dóra), Dörner György (Joe), Andorai Péter (Feri, Jutka férje), Reviczky Gábor (Ádám, Dóra

szeretője) Derzsi János (kalapos férfi) Meszléry Judit (Erzsi), Temessy Hédi (énekesnő)

Gyártó: Cinema Filmrendező Alapítvány – Dialóg Filmstúdió – Magyar Mozgóképek Alapítvány, 2635 m, 98 perc, színes, 1992

SZÖKÉS (1996)

Író: Böszörményi Géza, forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, operatőr: Balogh Gábor, vágó: Koncz Gabriella, zeneszerző: Darvas Ferenc, hangmérnök: Kardos Péter, díszlettervező: Juhász-Buday Zsolt

Szereplők: Artur Žmijewski – Rátóti Zoltán (Molnár Gyula, a SZEB francia nyelvű tolmácsa), Krzysztof Kolberger – Epres Attila (Őri, fogolytárs), Dariusz Kurzelewski – Stohl András (Mózes, fogolytárs), László Zsolt (Haraszi, fogolytárs), Daniel Olbrychski – Rajhona Ádám (Nagy, főhadnagy), Pogány Judit (Micike, a főhadnagy gépírónöje), Bodrogi Gyula (táborparancsnok), Hegyi Barbara (Jacqueline), Lukáts Andor (erdész), Marozsán Erika (Kati, Őri felesége), Balikó Tamás (Jacqueline férje), Bezerédi Zoltán (Dóczi ezredes)

Gyártó: BGB Film – MTM Cineteve – Studio Filmowe OKO, 2592 m, 96 perc, színes, 1997

1997 – Budapest, Magyar Filmszemle: alkotói díj; Böszörményi Géza, Marosi Gyula; 1998 – Isztambul, History Meeting Nemzetközi Filmfesztivál: alkotói díj; Gyarmathy Lívia

Dokumentumfilmek

58 MÁSODPERC (1964)

Forgatókönyv: Gyarmathy Lívia, dramaturg: Révész Magda, operatőr: Neményi Ferenc, vágó: Kovács Ferencné, Gyarmathy Lívia, zeneszerző: Böszörményi Géza, hangmérnök: Toldi Zoltán, producer: Berek Oszkár

Szereplők: Frúhauf Tibor

Gyártó: MAFILM Riport- és Dokumentumfilm Stúdió, 450 m, 15 perc, fekete-fehér, 1965

1965 – Kranj: oklevél; 1965 – Bilbao: bronzérem

ÜZENET (1967)

Operatőr: Kende János, zene: Szöllösy András, vágó: Kármentő Andrásné, hang: Csonka Ferenc, gyártásvezető: Óvári Lajos
 Gyártó: MAFILM Riport és Dokumentumfilm Stúdió, 58 perc, fekete-fehér, 1968
 1967 – Miskolc, IV. Miskolci Rövidfilmfesztivál: a legjobb hosszú film díja

TISZTELT CÍM! (1971)

Forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, operatőr: Koltai Lajos, vágó: Kovács Ilona, gyártásvezető: Paulus Lajos
 Gyártó: MAFILMRDS, 417 m, fekete-fehér, 14 perc, 1972
 1972 – Krakkó, Krakkói Filmfesztivál, Ezüst Sárkánydíj; Miskolc, Miskolci Filmfesztivál: a dokumentum- és riportfilm-kategória fődíja; 1974 – Auckland: a legjobb dokumentumfilm díja

MAGÁNYOSOK KLUBJA (1976)

Forgatókönyvíró: Gyarmathy Livia, operatőr: Pap Ferenc, zeneösszeállító: Kerényi Zoltánné, vágó: Hranitzky Ágnes, hang: Kovács György, gyártásvezető: Odze György
 Gyártó: MAFILM HDS, 514 m, 17 perc, fekete-fehér, 1977
 1977 – Miskolc, Miskolci Rövidfilmfesztivál – dokumentumfilm kategória díja; Thessaloniki Filmfesztivál – nagydíj

KILENCEDIK EMELET (1979)**FORGATÁS ALATTI CÍM: PÁLYAVÁLASZTÁS**

Forgatókönyvíró: Gyarmathy Livia, operatőr: Pap Ferenc, zene: Szigeti Ferenc, vágó: Szekrényesi Anna, hang: Kovács György, Sipos István, gyártásvezető: Jankovits Márta
 Gyártó: MAFILM, 1030 m, 39 perc, fekete-fehér, 1979
 1978 – Oberhauseni Filmfesztivál: nagydíj, ifjúsági filmek zsűridíja; 1979 – Miskolci Filmfesztivál: Szakszervezetek Országos Tanácsának fődíja

EGYÜTTÉLÉS (1982)

Forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, dramaturg: Gere Mara, operatőr: Pap Ferenc, vágó: Nagy Mária, hangmérnök: Prohászka Béla, Czencz József
 Gyártó: Infafilm GmbH – Objektív Filmstúdió, 2220 m, 80 perc, színes, 1983
 1983 – XV. Magyar Filmszemle: társadalmi zsűri díja Pap Ferencnek az operatőri munkáért; 1984 – Magyar Filmkritikusok Díja

RECSK 1950–1953. EGY TITKOS KÉNYSZERMUNKATÁBOR TÖRTÉNETE (1–3.) (1988)

Rendező: Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, forgatókönyvíró: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, dramaturg: Gere Mara, operatőr: Pap Ferenc, vágó: Nagy Mária, zeneszerző: Selmeczi György, hangmérnök: Oláh Ottó
 Gyártó: Mozgóképek Innovációs Társulás, 6185 m, 212 perc, színes, n. a.
 1989 – Budapest, XXI. Magyar Filmszemle: dokumentumfilm kategória fődíja, a Színház és Filmművészeti Egyetem hallgatóinak díja, Bajcsy-Zsilinszky-díj; 1991 – Budapest, MÚOSZ Film- és Tévécritikusok Szakosztálya: legjobb dokumentumfilm díja; 1989 – Párizs, Európa-film díj, Félix-díj, az év legjobb dokumentumfilmje; 1989 – Nyon: Arany Sestertius-díj, Ifjúsági Zsűri díja; 1989 – Amsterdam: közönségsdíj; 1990 – Berlin: Nagy Imre-díj

FALUDY GYÖRGY, KÖLTŐ (1988)

Rendező: Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia
 Gyártó: Mozgóképek Innovációs Társulás és Alapítvány, 80 perc

...HOL ZSARNOKSÁG VAN... (EGY BÍRÓ VISSZAEMLEKEZÉSEI) (1989)

Rendező: Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia
 Szereplő: Dr. Sárközy Endre
 Gyártó: Mozgóképek Innovációs Társulás és Alapítvány – TV2, 75 perc

A lépcső (1994)

Operatőr: Bognár Endre, Varjasi Tibor, zeneszerző: Darvas Ferenc
 Gyártó: Dunatáj Alapítvány – Magyar Televízió Dokumentum Műsorok Stúdiója, 67 perc, színes
 1995 – Lipcsei Filmfesztivál: legjobb publicisztikai műnek járó díj (Egon Erwin Kisch-díj); 1995 – 16. Magyar Filmszemle: legjobb rendezés díja dokumentumfilm kategóriában

A mi gólyánk (1999)

Operatőr: Bognár Endre, Péter Klára, vágó: Koncz Gabriella, zene: Muzsikás Együttes, Nikodém, Bedřich, Benkó Dixieland Band, Ilhan Mehmet Group, hangmérnök: Sipos István
 Gyártó: BGB Film – Duna Televízió Rt – Környezetvédelmi és Területfejlesztési Minisztérium – Magyar Televízió Rt., 22 perc, színes, n.a.
 2000 – San Francisco, San Francisco Nemzetközi Filmfesztivál: Golden Spire; 1999 – XXX. Magyar Filmszemle – zsűri különdíja; 2000 – Párizs, Európai Film díj: European Short Film 2000 Prix UIP; 2007 – Minszk, EKOMIR: legjobb rendező; 1999 – Marseille: Vue sur les Docs, Planet-díj

TÁNCREND (2003)

Író: Gyarmathy Livia
 Gyártó: BGB Film, 46 perc, színes
 2003 – Wiesbaden: legjobb dokumentumfilm díj; Krakkói Filmfesztivál: diákszűri díja, Arany Sárkánydíj; Montreal Új Mozi és Új Média Nemzetközi Filmfesztivál: elismerő oklevél

Kishalak... nagyhalak... (2008)

Író: Gyarmathy Livia, Kai Salminen, operatőr: Reitmeyer Árpád, Vékás Péter, zeneszerző: Darvas Ferenc, producer: Böszörményi Zsuzsa, gyártásvezető: Thuróczy Csilla, vágó: Eszlári Beáta
 Gyártó: BGB Film, 29 perc, digitális, színes

A tér (2013)

Forgatókönyvíró: Böszörményi Zsuzsa, Kai Salminen, operatőr: Gyarmathy Livia, Vékás Péter, producer: Böszörményi Zsuzsa, zeneszerző: Darvas Ferenc
 Gyártó: BGB Film, 52 perc, digitális, színes

Rövidfilmek**A NYOMDA (1962)**

Rendező: Gyarmathy Livia, forgatókönyv: Gyarmathy Livia (Hajnali részegség c. saját írása alapján)
 Gyártó: SZFE

ÉJSZAKAI MŰSZAK (1963)

Rendező: Gyarmathy Livia, forgatókönyv: Gyarmathy Livia (Hajnali részegség c. saját írása alapján), operatőr: Kende János
 Gyártó: SZFE, 120 m (16 mm), fekete-fehér

EGY ÓRA MAGÁNÉLET (1964)

Rendező: Gyarmathy Livia, forgatókönyv: Gyarmathy Livia (Hajnali részegség c. saját írása alapján), operatőr: Neményi Ferenc, segédoperatőr: Zsóka Zoltán
 Szereplő: Drahota Andrea
 Gyártó: SZFE

Tévés munkák**ENYÉM A VILÁG! (1974) – ZENÉS TÉVÉSZÍNHÁZ**

Rendező: Gyarmathy Livia, zeneszerző: Tamássy Zdenkó, író: Alekszej Arbuzov, Brand István, dramaturg: Siklós Olga
 Szereplők: Bessenyei Ferenc

MILYEN ZENÉT SZERETEK? (1978) — TELEVÍZIÓRA KÉSZÜLT DOKUMENTUMFILM

Rendező: Gyarmathy Livia, operatőr: Molnár Miklós, szerkesztő: Benczédi Ágnes, a rendező munkatársa: Muharay Csaba

A TRANZITUTAS (1983) — TÉVÉFILM

Író: Vészi Endre, forgatókönyv: Szántó Erika, operatőr: Sík Igor, Nagy József, vágó: Erdélyi Zsóka, Kende Júlia

Szereplők: Reviczky Gábor (Sors Rezső), Pogány Judit (Gizella), Tábori Nóra (id. Sorsné), Garas Dezső (Avar Imre)

Gyarmathy Livia közreműködésével készült munkák**Nagyjátékfilmek**IGEN (1964)

Rendező: Révész György, forgatókönyvíró: Boldizsár Iván, dramaturg: Bánk László, operatőr: Szécsényi Ferenc, rendező munkatársa: Bánk László, **rendezőasszisztens 2: Gyarmathy Livia**, vágó: Kerényi Zoltán, zene: Mihály András, hangmérnök: Arató János, díszlettervező: Romvári József

Szereplők: Darvas Iván (Kiss János), Béres Ilona (Teréz), Dajbukát Ilona (a mama), Ascher Oszkár (Czakó), Horváth József (Géza)

Gyártó: MAFILM 3. Játékfilmstúdió, 2160 m, 80 perc, fekete-fehér, 1964

HÚSZ ÓRA (1965)

Rendező: Fábri Zoltán, író: Sántha Ferenc, forgatókönyv: Köllő Miklós, dramaturg: Bíró Yvette, operatőr: Illés György, **rendezőasszisztens: Novák Márk, Gyarmathy Livia**, vágó: Szécsényi Ferencné, hang: Lehmann Mihály

Szereplők: Páger Antal (elnök Jóska), Görbe János (Balogh Anti), Keres Emil (a riporter), Szirtes Ádám

(Kocsis Béni), György László (Varga Sándor), Bihari József (Czuha András), Őze Lajos (Kiskovács), Maklár János (Venczel György), Kovács Károly (a gróf), Bodrogi Gyula (az orvos), Mészáros Ági (Terus), Molnár Tibor (Máthé), Horváth Teri (Ilonka)
Gyártó: MAFILM 1. Játékfilmstúdió, 3230 m, 120 perc, fekete-fehér, 1965

Díjak: 1965 – Pécs, Magyar Játékfilmszemle: nagydíj; legjobb rendezés díja: Fábri Zoltán, legjobb operatőr díja: Illés György; 1965 – Velence, Velencei Nemzetközi Filmfesztivál (Venice Film Festival): UNICRIT-díj, Cinema-díj; 1965 – Moszkva, Moszkva Nemzetközi Filmfesztivál (Moscow International Film Festival since 1959): nagydíj, FIPRESCI-díj; 1965 – Róma, Római Filmfesztivál: Nagydíj; 1966 – Budapest, Magyar Filmkritikusok Díja: nagydíj, legjobb férfi alakítás díja: Görbe János

ÜNNEPNAPOK (1967)

Rendező: Kardos Ferenc, forgatókönyv: Kardos Ferenc, dramaturg: Szabó István, operatőr: Sára Sándor, **a rendező munkatársa: Gyarmathy Livia**, vágó: Rózsa János, zene: Szöllősy András, díszlettervező: Romvári József

Szereplők: Görbe János (Kovács Mihály), Horváth Teri (Annus), Koncz Gábor (Misi), Avar István (Gyula), Őze Lajos (Józsi), Kállai Ferenc (Feri), Bánki Zsuzsa (Gyula felesége), Balogh Zsuzsa (Józsi felesége), Gurnik Ilona (Feri felesége), Tahy Tóth László (Laci), Kovács Kati (Takács Katalin), Szirtes Ádám (nyomozó)

Gyártó: MAFILM 3. Játékfilmstúdió, 2142 m (35 mm), 76 perc, fekete-fehér, 1967

Díjak: 1968 – Pécs, Magyar Játékfilmszemle: legjobb férfi alakítás: Görbe János, legjobb női alakítás: Kovács Kati; 1968 – Mannheim, Mannheimeri Nemzetközi Filmfesztivál (IFFMH, 1952-): legjobb első film: Kardos Ferenc

MADÁRKÁK (1971)

Rendező: Böszörményi Géza, **forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia**, dramaturg: Bíró Zsuzsa, operatőr: Ragályi Elemér, rendező munkatársa: Erdöss Pál, Gyarmathy Livia, vágó: Kármentő Éva,

zeneszerző: Presser Gábor, díszlettervező: Duba László, **rendezőasszisztens: Gyarmathy Livia**, Erdöss Pál

Szereplők: Bánsági Ildikó (Ida), Schütz Ila (Rozi), Cserhalmi György (Ambrus Dani), Lukács Sándor (Halas Feri), Óze Lajos (Fülöp), Szilágyi Tibor (Gyula), Orosz Lujza (Feri anyja), Soós Edit (Fülöp felesége), Haumann Péter (Pista, vasutas)

Gyártó: MAFILM 2. Játékfilmstúdió, 2052 m (35 mm), 72 perc, színes, 1971

Díjak: 1972 – Budapest, Magyar Filmkritikusok Díja: legjobb első filmes rendezés, Böszörményi Géza

AUTÓ (1974)

Rendező: Böszörményi Géza, **forgatókönyvíró:** Böszörményi Géza, **Gyarmathy Livia**, dramaturg: Bíró Zsuzsa, operatőr: Koltai Lajos, rendező munkatársa: Jeles András, Tóth László, vágó: Kármentő Éva, zeneszerző: Presser Gábor, Tamássy Zdenkó, díszlettervező: Banovich Tamás

Szereplők: Ras Éva (Fazekas Lili), Juhász Jácint (S. Kovács Gábor, a Mester); Gilles Legris – Szatmári István (Forgó papa), Pásztor Erzs (Forgóné), Temessy Hédi (Lili anyja), Nagy Anna (Batáné), Garas Dezső (Bata), Kovács Károly (Karcsi bácsi), Szilágyi István (vámtiszt)

Gyártó: Hunnia Játékfilmstúdió Vállalat, 2159 m (35 mm), 74 perc, színes, 1975

SZÍVZŰR (1981)

Rendező: Böszörményi Géza, **ötlet: Gyarmathy Livia**, Balázs József, Böszörményi Géza, forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, Balázs József, Gulyás Péter Pál, dramaturg: Szántó Erika, operatőr: Jankura Péter, vágó: Kármentő Éva, zene: Tamássy Zdenkó, Kovács György, díszlettervező: Banovich Tamás

Szereplők: Máté Gábor (Balla doktor), Udvaros Dorottya (Balla felesége, Anna), Jiri Menzel – Szacsvey László (Demeter), Básti Juli (Éva), Pogány Judit (Emma), Margitai Ági (Erzsi), Szabó Lajos (Soltész), Ichak Finci (Gáti doktor), Meszléry Judit (Margó, Gáti felesége); Derzsi János (Kosztics Ferenc), Újlaky Dénes (Somorjay), Kránitz Lajos (Vári), Kakassy Ági (Váriné), Koltai Róbert (Robi, állatorvos)

Gyártó: Objektív Filmstúdió, 2343 m (35 mm), 83 perc, színes, 1982

Díjak: 1982 – Pécs, Magyar Játékfilmszemle: alkotói díj: Básti Juli, Böszörményi Géza, különdíj; 1983 – Budapest, Magyar Filmkritikusok Díja: alkotói díj: Böszörményi Géza, színészi díj: Básti Juli, Pogány Judit

LAURA (1986)

Rendező: Böszörményi Géza, forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, operatőr: Pap Ferenc, jelmeztervező: Benedek Mari, zene: Balázs Fecó, vágó: Kármentő Éva, látványtervező: Romvári József, **konzultáns: Gyarmathy Livia**

Szereplők: Básti Juli (Laura), Zsiráf (Dörner György), Zbigniew Zapasiewicz (Varga főorvos), Temessy Hédi (Berta), Puskás Tamás (Metyhuz), Balázssovits Lajos (igazgató), Reviczky Gábor (Boldog Béla)

Gyártó: Objektív Stúdió, 2698 m, 98 perc, színes, 1987
Díjak: 1988 – Magyar Filmkritikusok Díja a legjobb női alakításért Básti Julinak

VÖRÖS COLIBRI (1994)

Rendező: Böszörményi Zsuzsa, író: Pasquale Squitieri, forgatókönyvíró: Böszörményi Zsuzsa, Böszörményi Géza, Szilágyi Andor, Pasquale Squitieri, operatőr: Alfio Contini, Giuseppe Venditti, vágó: Kornis Anna, Fiorenza Muller, **producer: Pasquale Squitieri, Gyarmathy Livia**, zeneszerző: Presser Gábor

Szereplők: Barbara De Rossi – Kiss Erika (Anna), Remo Girone – Schwartz Sándor (Abadze), Branislav Tesanovic – Gricza Ernő (Andrej), Karl Zinny (Dimitrij), Kulcsár Gabriella (Juli), Lukács Andor (Feri), Fülöp Viktor (koreográfus), Böszörményi Géza (apa)

Gyártó: Cinema Filmrendező Alapítvány – VIDI s.r.l., 2600 m (35 mm), 99 perc, színes, 1995

Díjak: 1996 – Calcutta, Nemzetközi Filmfesztivál: legjobb első film; 1996 – Ourense, Nemzetközi Filmfesztivál: legjobb európai film; 1996 – Salerno, Nemzetközi Filmfesztivál: színészi díj: Barbara De Rossi

MÉLYEN ÓRZÓTT TITKOK (2004)

Rendező: Böszörményi Zsuzsa, forgatókönyvíró: Böszörményi Géza, Böszörményi Zsuzsa, operatőr: Miklauzic Márton, **producer: Gyarmathy Livia**, Heiduschka Veit, Hanna Hamila

Szereplők: Bagaméri Eszter (Varró Irma), Györgyi Anna (Varró Irma), Fullajtár Andrea (Szilvia), Garas Dezső (Dr. Márton), Nagy Ervin (Józi), Peter Franzén – Kaszás Gergő (Alex), Kati Outinen – Tóth Judit (Katinka), Böröcsök Enikő (Ibolya), Deréki Zsolt (Geoffrey)

Gyártó: BGB Film – Delor – Wega Film, 2565 m (35 mm), 95 perc, színes, 2004

Díjak: 2004 – Budapest, Magyar Filmszemle alkotói díj: Böszörményi Zsuzsa, színészi díj: Bagaméri Eszter, Nagy Ervin, produceri díj: Gyarmathy Livia; 2004 – Kairó, Nemzetközi Filmfesztivál: színészi díj: Bagaméri Eszter; 2005 – Lecce, Európai filmek versenye: színészi díj: Bagaméri Eszter; 2005 – Houston, Worldfilmfest: Különdíj

DokumentumfilmekAUTÓK ÉS EMBEREK (1973)

Rendező: Böszörményi Géza, **forgatókönyvíró: Gyarmathy Livia**

Gyártó: MAFILM Riport és Dokumentumfilmstúdió, színes

HERSKÓ (2004)

Rendező: Fésős László, operatőr: Tóth Zsolt, vágó: Mógor Ágnes, gyártásvezető: Magyarosi Éva

Gyártó: Duna Televízió, Inforg Stúdió, om, n. a., 86 perc, színes, n. a.

Szereplők: Szabó István, **Gyarmathy Livia**, Bíró Zsuzsa, Töröcsik Mari, Fazekas Lajos, Czabán György, Lányi András, Tóth Zsuzsa, Pálos György, Fazekas Csaba, Pados Gyula, Ember Judit, Maár Gyula, Dárday István, Grunwalsky Ferenc

KisjátékfilmekPORTRÉ (1963)

Rendező: Vámos Judit, operatőr: Andor Tamás, **munkatársak: Gyarmathy Livia**, Őrsi Béla
Gyártó: SZFE, 810 m, 35 mm, fekete-fehér

VÍZKERESZT (1966)

Rendező: Böszörményi Géza, operatőr: Horváth Lajos, **munkatársak: Gyarmathy Livia**, Grunwalsky Ferenc
Gyártó: SZFE, 470 m, 35 mm, fekete-fehér

ILLETLEN FOTÓK (1970)

Rendező: Böszörményi Géza, **forgatókönyvíró: Gyarmathy Livia**, operatőr: Zöldi István, Koltai János

TévéjátékAZ UTOLSÓ TÁNCANÁR (1975)

Rendező: Böszörményi Géza, **forgatókönyvíró: Gyarmathy Livia**, Böszörményi Géza, operatőr: Koltai Lajos, vágó: Hranitzky Ágnes

Szereplők: Bencze Ferenc (Balogh János, tánctanár), Molnár István (Balogh Simon), Madaras József (Balázs Sanyi), Bánfalvy Ágnes (Dobák Erzszi)

Gyártó: MAFILM – ZDF, 60 perc, színes

Válogatott bibliográfia Gyarmathy Lívia filmjeiről

Összefoglaló írások, tanulmányok*

- Bakos Gábor: A szemlélődés pozíciói. Gyarmathy Lívia költői dokumentarizmusa. *Metropolis* (2024) no. 1. pp. 8–16.
- Császár István: Küszködésünk színtere. Gyarmathy Lívia rövidfilmjei. *Új Tükör* 16 (1979) no. 17. pp. 28–29.
- Ember Marianne: A vállalkozás célja. Gyarmathy Lívia portréjához. *Kritika* 7 (1978) no. 10. pp. 11–12.
- Ember Marianne: Dokumentumfilmek továbbélő motívumai. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 4. pp. 30–32.
- Fábián László: *Gyarmathy Lívia*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982.
- Fábián László: A líra és a satíra érintkezési pontjai. Vázlat Gyarmathy Lívia művészi arcképéhez. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 1. pp. 44–53.
- Gelencsér Gábor: Megállt a menet. Gyarmathy Lívia (1932–2002). *Filmvilág* (2022) no. 8. pp. 4–9.
- Gelencsér Gábor: Párhuzamok és történetek. Gyarmathy Lívia rendszervesztés-trilógiája. *Metropolis* (2024) no. 1. pp. 41–49.
- Gulyás István: Mit ér a filmvígjáték, ha magyar? *Filmkultúra* 24 (1983) no. 6. pp. 5–17.
- Milojev-Ferkó Zsanett: A látszatszocializmus felmutatása. Gyarmathy Lívia variációi egy témára. *Metropolis* (2024) no. 1. pp. 30–40.
- Szekfű András: Lívia Gyarmathy (1932–2022). *Studies in Eastern European Cinema* 14 (2023) no. 1. pp. 114–117.
- Ember Marianne: Egydimenziós kapcsolatok. Beszélgetés Gyarmathy Líviával és Böszörményi Gézával. *Filmkultúra* 14 (1973) no. 6. pp. 5–9.
- Eöry Éva: Ismerik-e Gyarmathy Líviát? *Filmvilág* 13 (1970) no. 9. pp. 27–28.
- Fenyvesi Kristóf: A hazaszeretet filmje – huszonöt év múltán az *Együttélésről*. Gyarmathy Lívia és Zalán Vince beszélgetése. *Magyar Napló* 19 (2007) no. 6. pp. 15–18.
- Gantner Ilona: SZOT-díjasok. Művészek civilben. Beszélgetés kiténtetettekkel. *Népszava* (1974. május 1.) p. 9.
- Garai Tamás: Hogy van? Gyarmathy Lívia – Böszörményi Géza. *Képes* 74 (1989) no. 28. pp. 42–43.
- Gergely András – Marosi Gyula – Szkárosi Endre: Együttélés. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Mozgó Világ* 9 (1983) no. 10. pp. 19–27.
- Gervai András: Elvtársak, lázadjanak! Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Kritika* 32 (2003) no. 9. pp. 12–14.
- Horányi Barna: Beszélgetés a „szandi mandi” rendezőjével. *Somogyi Néplap* (1969. augusztus 28.) p. 5.
- (I): A vegyészettől a filmművészetig. Rögtönzött beszélgetés Gyarmathy Líviával és Böszörményi Gézával. *Magyar Szó* (1969. november 9.) p. 16.
- Koltai Ágnes: Egy eretnek műfaj. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmvilág* 28 (1985) no. 6. pp. 13–15.
- Lőcsei Gabriella: Hej, halászok... Gyarmathy Lívia a kamera hatalmáról, a mozgóképes metaforákról és az esélytelen emberekről. *Magyar Nemzet* (2008. május 17.) p. 31.
- Muhi Klára: Hogy fut ki alólunk egy világ. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmvilág* (2005) no. 6. pp. 14–15.
- (N. a.): Beszélgetés Gyarmathy Líviával és Böszörményi Gézával. *Képes Film Híradó* (1969) no. 8. pp. 7–8.
- Osztovits Ágnes: Kísérletek az igazság kimondására. Gyarmathy Lívia a gyökerekről, a pályáról és a hiányzó filmtörvényről. *Heti Válasz* 2 (2002) no. 8. pp. 50–51.
- Páll Árpád: Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Dolgozó Nő* 26 (1970) no. 9. pp. 36–37.

Átfogó interjúk, beszélgetések

- Budai Horváth József: Ismeri a szandi-mandit? *Szabad Föld* (2012. március 14.) p. 11.
- Cs. I.: A valóság a filmen. Találkozás Gyarmathy Líviával. *Film, Színház, Muzsika* 16 (1972) no. 31. p. 14.

* A bibliográfiát Milojev-Ferkó Zsanett állította össze.

- Stóhr Lóránt: Kettős plánban. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. <https://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/profiles/gyarmathylivia.hu.html> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 27.)
- Szabó G. László: Két rendező összekacsintásai. *Új Szó* (2003. augusztus 19.) p. 10.
- Szabó G. László: Lépcsőn fel. Gyarmathy Livia ismét Recskre készül. *Vasárnap – Családi Magazin* 28 (1995) no. 14. p. 12.
- Szabó Zoltán: Mi is gólyák vagyunk. *Dunaiújvárosi Hírlap* (2005. május 28.) p. 4.
- Székely Gabriella: Hiteink és csalódásaink. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmvilág* 22 (1979) no. 15. pp. 4–7.
- Szémann Béla: A világ fogva tart. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Nógrád* (1987. augusztus 1.) p. 6.
- Tallósi Béla: Ha besegít az éjszaka... Gyarmathy Livia a Magyar Intézet vendége volt. *Új Szó* (2005. április 6.) p. 15.
- Tancsik Mária: Ez egy magányos szakma. *Új Tükör* 23 (1986) no. 17. p. 27.
- Tarnói Gizella: Permanens szabadságharc. *Élet és Irodalom* 43 (1999) no. 15. pp. 6–7.
- Varsányi Gyula: A legváratlanabb dolog az öregség. Gyarmathy Livia nyolcvan éves. *Népszabadság* (2012. január 9.) p. 14.
- Varsányi Gyula: Nem vállalom vesszőfutást. A hetven éves Gyarmathy Livia a filmkészítés veszélyeiről. *Népszabadság* (2002. január 8.) p. 9.
- Zalán Vince: A hazaszeretet filmje. Gyarmathy Livia és Zalán Vince beszélgetése. In: Fenyvesi Kristóf (ed.): *A befogadó kamera. Interjúk dokumentumfilmekkel*. Budapest, Magyar Napló Kiadó, 2017. pp. 147–157.
- Zalán Vince: Kőbányai Szandi mandí. Gyarmathy Livia filmrendező életéről, pályakezdéséről. *Metropolis* (2024) no. 1. pp. 50–72.
- Zs. I.: A filmszatra műhelygondjai. Bacsó Péter, Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia a műfaj követelményeiről. *Filmkultúra* 16 (1975) no. 6. pp. 16–20.
- Zugán István: Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmek kerekasztala. *Filmkultúra* 13 (1972) no. 4. pp. 5–11.
- ## Játékfilmek, rövidfilmek
- 1964: 58 másodperc** (rövidfilm)
- Maár Gyula: Esték moziban. *Magyar Ifjúság* 8 (1964) no. 43. p. 6.
- 1967: Üzenet** (rövid-dokumentumfilm)
- Gombár József – Karcsai-Kulcsár István – Papp Sándor – Tárnok János – Veress József: *A magyar film három évtizede*. Budapest: MOKÉP–Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1978. pp. 200–201.
- Létay Vera: Üzenet. *Filmvilág* 10 (1967) no. 11. pp. 19–22.
- N. a.: Üzenet. Lelkiismeret-ébresztő dokumentumfilm. *Film, Színház, Muzsika* 11 (1967) no. 20. p. 8.
- Szakály Éva: Társadalmi felelősség – gyermekhangra komponálva. Üzenet – ősbemutató. *Vas Népe* (1967. április 23.) p. 8.
- P. Zs.: Magyar filmekről – francia szemmel. *Filmvilág* 10 (1967) no. 4. pp. 23–25.
- 1969: Ismeri a szandi mandit?** (játékfilm)
- Ábel Péter: Ahogy az új szembenéz a régivel. *Magyar Hírlap* (1969. augusztus 21.) p. 8.
- B. Nagy László: Hol vannak a filmszínészeink? *Élet és Irodalom Irodalmi Újság* 13 (1969) no. 38. p. 8.
- B. Nagy László: Végre, vigjáték! *Élet és Irodalom Irodalmi Újság* 13 (1969) no. 34. p. 9.
- Csik István: Ismeri a szandi mandit? *Film, Színház, Muzsika* 12 (1968) no. 32. p. 4.
- Csik István: Ismeri a szandi mandit? *Film, Színház, Muzsika* 13 (1969) no. 34. pp. 4–5.
- Gakovic, Borjana: *Fabrik als Modell und Metapher. Interview mit Livia Gyarmathy zu ihrem ersten Spielfilm Ismeri a szandi mandit?* <https://www.jstor.org/stable/26451508> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 27.)
- Galsai Pongrác: Hétköznapiaink groteszkjei. Ismeri a szandi mandit? *Filmkultúra* 10 (1969) no. 4. pp. 37–41.
- Garai Tamás: Szandi-mandi bemutatkozik. *Tükör* 6 (1969) no. 31. p. 19.

- Gelencsér Gábor: Szemüvegesek kitörése a falakig. Mérnökszereplők az új gazdasági mechanizmus korszakának filmjeiben (1968–1975). *Hungarológiai Közlemények* (2018) no. 3. pp. 26–57.
- Gyertyán Ervin: Az elveszett vigjáték. *Filmkultúra* 17 (1975) no. 3. pp. 5–21.
- Gyertyán Ervin: Hol tartunk a nemzeti filmidióma kialakításában? *Filmkultúra* 10 (1969) no. 4. pp. 88–91.
- Gyertyán Ervin: Ismeri a szandi-mandit? *Népszabadság* (1969. augusztus 22.) p. 7.
- Koltai Tamás: Nagyüzem és kishajók. *Magyar Ifjúság* 13 (1969) no. 33. p. 12.
- Kovács Ágnes: Sárban cuppogó körömcipők. Színdramaturgia: Ismeri a szandi-mandit? *Filmvilág* 62 (2019) no. 6. pp. 42–43.
- N. a.: 4 elsőfilmes Kőszeg előtt. *Magyar Ifjúság* 13 (1969) no. 15. p. 10.
- S. I.: Elsőfilmek bemutatkozása. *Egyetemi Lapok* (1969. április 17.) p. 4.
- Sükösd Mihály: Ismeri a szandi mandit? *Új Írás* 9 (1969) no. 8. pp. 13–14.
- Sz. E.: Filmszalag. Ismeri a szandi-mandit? *Pedagógusok Lapja* 25 (1969) nos. 14–15. p. 9.
- Szalay Károly: Sablonok és kitörések. Jegyzetek a mai magyar vigjátékról. *Filmkultúra* 12 (1971) no. 1. pp. 51–58.
- Vilcsek Anna: Ismeri a szandi-mandit? *Magyar Nemzet* (1969. augusztus 22.) p. 4.
- Zsugán István: A legújabb magyar „új hullám”. Pályakezdő filmművészek – bemutatkozás előtt. *Filmvilág* 12 (1969) no. 6. pp. 4–8.
- Zsugán István: Játék a banalitással. Beszélgetés Böszörményi Gézával. *Filmkultúra* 12 (1971) no. 5. pp. 25–31.
- 1973: *Álljon meg a menet!* (játékfilm)**
- Almási Miklós: A groteszk és az ironia között. *Filmvilág* 17 (1974) no. 6. pp. 1–3.
- Baló Júlia: „Életképeket mutatok.” Találkozás Gyarmathy Líviával. *Film, Színház, Muzsika* 29 (1985) no. 5. p. 18.
- Balogh Ödön: Álljon meg a menet! *Fejér Megyei Hírlap* (1972. november 28.) p. 5.
- Benedek Miklós: Álljon meg a menet! *Észak-Magyarország* (1973. november 15.) p. 4.
- Bernáth László: Álljon meg a menet! *Esti Hírlap* (1973. november 4.) p. 2.
- Borsányi Vera: Új filmeket forgatnak. Az Álljon meg a menet! felvételén. *Film, Színház, Muzsika* 17 (1973) no. 20. pp. 6–7.
- Galsai Pongrác: Az anekdota pórázán. *Élet és Irodalom Irodalmi Újság* 17 (1973) no. 47. p. 13.
- Gantner Ilona: Álljon meg a menet! *Népszava* (1973. november 15.) p. 4.
- Hegedűs Zoltán: Álljon meg a menet! *Népszabadság* (1973. november 15.) p. 7.
- kl.: A hét filmjei. Álljon meg a menet! *Magyar Nemzet* (1973. november 15.) p. 4.
- Ládi István: A magyar film színvonalas jelene. Jegyzetek a Pécsi Játékfilmszemlééről. *Magyar Szó* (1973. október 20.) p. 10.
- Létay Vera: Álljon meg a menet! *Filmvilág* 16 (1973) no. 22. pp. 4–6.
- Mérei Ferenc: Nemzedékek, viselkedésminták – A köz-helyek álarcában. Gyarmathy Lívia: Álljon meg a menet! *Filmkultúra* 14 (1973) no. 6. pp. 10–18.
- N. a.: Látogatás rendezői műhelyekben (II.). *Filmkultúra* 13 (1972) no. 6. pp. 9–15.
- Márkus Béla: Filmnapló. Sajnálkozó sóhaj. *Hajdú-Bihari Napló* 30 (1973) no. 270. p. 5.
- Márkus László: Álljon meg a menet... *Békés Megyei Népiújság* 28 (1973) no. 305. p. 10.
- Nemes Károly: Az avantgarde a filmművészetben. A Pécsi Játékfilmszemle elé. *Filmvilág* 16 (1973) no. 19. pp. 1–3.
- Sas György: Új filmek a mozi műsorán. Megbecsülés akadályokkal. Álljon meg a menet. *Film, Színház, Muzsika* 17 (1973) no. 46. pp. 8–9.
- (-sz-ő): Álljon meg a menet. *Szolnok Megyei Néplap* (1973. december 4.) p. 5.
- T. I.: Álljon meg a menet! *Magyar Ifjúság* 17 (1973) no. 48. p. 42.
- Thurzó Gábor: Álljon meg a menet... *Tükör* 10 (1973) no. 48. p. 13.
- Zay László: Álljon meg a menet! *Magyar Nemzet* (1973. november 15.) p. 4.
- Zsugán István: Álljon meg a menet! Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmvilág* 16 (1973) no. 14. pp. 4–6.

1976: Magányosok klubja (dokumentumfilm)

bé: Magányosok klubja. *Esti Hírlap* (1976. október 16.) p. 2.

bm: Huszonöt forintos együttérzés. *Észak-Magyarország* (1976. szeptember 12.) p. 4.

1979: Kilencedik emelet (fikciós dokumentumfilm)

Bajor Nagy Ernő: A riportfilm változatai. Moldován Domokos: A halottlátó, Gyarmathy Livia: Kilencedik emelet. *Filmkultúra* 19 (1978) no. 4. pp. 22–26.

Gantner Ilona: Kilencedik emelet. *Népszava* (1979. április 19.) p. 6.

Hegyi Gyula: Kilencedik emelet. *Magyar Hírlap* (1979. április 19.) p. 6.

Kelecsényi László: Gyarmathy Livia: Kilencedik emelet (1977). In: Buglya Sándor (ed.): *100 magyar dokumentumfilm (1936–2013). Fejezetek a magyar dokumentarizmus történetéből*. Budapest: MMA Kiadó, 2022. pp. 221–223.

Ládi István: Színvonal és időszerűség. Jegyzetek a magyar dokumentumfilmről. *Magyar Szó* 26 (1979) no. 28. p. 13.

N. a.: A 19. Miskolci Filmfesztivál. *Észak-Magyarország* (1979. május 16.) p. 4.

Stóhr Lóránt: *Idő van. A Budapesti Iskola és az idő*. <https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 27.)

Székely Gabriella: Az eltűnt filmkép nyomában. Kiküldött munkatársunk beszámolója Oberhausenből. *Filmvilág* 21 (1978) no. 10. pp. 15–19.

zil: Nagydíjas kisfilm. *Élet és Irodalom* 22 (1978) no. 18. p. 9.

58 másodperc, Tisztelt cím!, Magányosok klubja, Kilencedik emelet*

Benedek Miklós: Kilencedik emelet. *Észak-Magyarország* (1979. április 19.) p. 4.

Csala Károly: Kilencedik emelet. *Filmvilág* 22 (1979) no. 9. pp. 6–8.

Császár István: Küszködésünk színtere. Gyarmathy Livia rövidfilmjei. *Új Tükör* 16 (1979) no. 17. pp. 28–29.

Fencsik Flóra: Kilencedik emelet. *Esti Hírlap* (1979. április 18.) p. 2.

N. a.: Kilencedik emelet. Magyar filmösszeállítás. *Magyar Nemzet* (1979. április 19.) p. 4.

Tiszai Lajos: Kilencedik emelet. *Szolnok Megyei Néplap* (1979. május 12.) p. 5.

Zöldi László: Kellemetlen igazság. *Népszabadság* (1988. május 20.) p. 12.

1979: Minden szerdán (játékfilm)

Ablonczy László: Minden szerdán. Életbe vezető beszélgetések. *Film, Színház, Muzsika* 22 (1978) no. 32. pp. 7–8.

Almási Miklós: A Holdbéli Öreg. Minden szerdán. *Filmvilág* 22 (1979) no. 19. pp. 8–9.

Asperján György: Három nemzedék. Minden szerdán. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 4. pp. 25–29.

Ember Marianne: Dokumentumfilmek továbbélő motívumai. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 4. pp. 30–32.

Fábián László: Moziosztón. *Magyar Hírlap* (1979. október 25.) p. 6.

Gantner Ilona: Minden szerdán. *Népszava* (1979. október 25.) p. 6.

Gelencsér Gábor: Ketten egy (farmer)nadrágban. A „jeans próza” adaptációi a hetvenes évek magyar filmjében. *Jelenkor* 56 (2013) no. 2. pp. 145–156.

Gombkötő Gábor: Filmek – fiatalokról. Minden szerdán – Kis Valentino. *Dolgozók Lapja* (1979. november 18.) p. 4.

gyarmati: Nézőtéri meditáció. Minden szerdán. *Észak-Magyarország* (1979. október 25.) p. 4.

H. J.: Minden szerdán. *Dunántúli Napló* (1979. október 27.) p. 3.

Morvai István: Minden szerdán. *Esti Hírlap* (1979. október 24.) p. 2.

Sas György: Állóvíz tükrében. *Film, Színház, Muzsika* 23 (1979) no. 43. pp. 10–11.

Szakály Éva: Találkozások Gyarmathy Líviával. Kedden, a Minden szerdán-ról. *Vas Népe* (1979. december 2.) p. 5.

szakály: Új magyar film: Minden szerdán. *Vas Népe* (1979. november 27.) p. 5.

* Ezeket a filmeket együtt mutatták be a moziban filmösszeállításként, így ezekről közösen jelentek meg filmkritikák.

- Székely Gabriella: Mindenheti betevő hitünk. Színes magyar film: Minden szerdán. *Új Tükör* 16 (1979) no. 45. p. 29.
- Urbán Mária: Minden szerdán. *Kritika* 8 (1979) no. 12. pp. 36–37.
- Varjas Endre: Kétszer két tenyérnyom. *Élet és Irodalom* 23 (1979) no. 43. p. 13.
- Veress József: Minden szerdán. *Kelet-Magyarország* (1979. december 2.) p. 10.
- Virág F. Éva: Minden szerdán. *Tolnai Megyei Népiújság* (1979. október 2.) p. 4.
- Zay László: Minden szerdán. *Magyar Nemzet* (1989. október 25.) p. 4.
- Zöldi László: Minden szerdán. *Népszabadság* (1979. október 25.) p. 7.
- 1979: Koportos (játékfilm)**
- A. L.: A Koportos forgatásán. Balog Mihály pokoljárása. *Film, Színház, Muzsika* 23 (1979) no. 18. pp. 14–15.
- Balogh Ödön: Koportos. *Napló* (1980. március 7.) p. 5.
- Baraksó Erzsébet: Megyénkben forgatták. Koportos. *Kelet-Magyarország* (1980. február 16.) p. 2.
- Benedek Miklós: Koportos. *Észak-Magyarország* (1980. február 14.) p. 4.
- Bernáth László: Koportos. *Dunántúli Napló* (1980. február 9.) p. 3.
- Bérczes László: „Cigány mindig lesz.” Beszélgetés egy filmről. *Palócföld* 15 (1981) no. 1. pp. 6–8.
- Csalog Zsolt: Nem csak „cigány film”. *Filmvilág* 23 (1980) no. 3. pp. 10–11.
- Fábián László: Mutogatjuk cigányainkat. *Film, Színház, Muzsika* 24 (1980) no. 8. pp. 11–12.
- Fodor András: A hűség kockázata. Gyarmathy Livia: Koportos. *Filmkultúra* 21 (1980) no. 2. pp. 46–49.
- Gantner Ilona: Koportos. *Népszava* (1980. február 14.) p. 6.
- Müllner András: „Ég óvjon bennünket, hogy a Gyökerek magyar mását lássák majd benne...” Gyarmathy Livia Koportos című filmjéről. *Metropolis* (2024) no. 1. pp. 18–28.
- N. L.: Gyarmathy Livia Koportosa a békési Dankó Klubban. *Békés Megyei Népiújság* (1980. február 28.) p. 6.
- Pócsik Andrea: Válogatott cigányképek. Cigányábrázolás a magyar játékfilmekben a hatvanas évektől napjainkig. *Tabula* 9 (2006) no. 2. pp. 241–285.
- Sumonyi Zoltán: Olvassam vagy nézzem? *Élet és Irodalom* 24 (1980) no. 7. p. 13.
- Urbán Mária: Koportos. *Kritika* 9 (1980) no. 4. pp. 36–37.
- Zöldi László: Koportos. *Népszabadság* (1980. február 14.) p. 7.
- Zsugán István: Hogy ne legyen csóró cigánytemetés. Színes magyar–NSZK film: Koportos. *Új Tükör* 17 (1980) no. 7. p. 29.
- 1982: Együttélés (dokumentumfilm)**
- Ágh Attila – Lackó Miklós – Ormos Mária – Szabó Miklós: A megszólított ember. Történészek kerekasztal-beszélgetése. *Filmvilág* 27 (1984) 5. pp. 2–9.
- Benedek Miklós: Együttélés. *Észak-Magyarország* (1983. október 6.) p. 4.
- Bereck József: Együttélés. *Új Szó – Vasárnapi Kiadás* 14 (1986) no. 21. p. 14.
- Eszéki Erzsébet: Együttélés. *Magyar Ifjúság* 27 (1983) no. 40. p. 5.
- Gantner Ilona: Együttélés. *Népszava* (1983. október 6.) p. 6.
- Hegy Gyula: Versenyfilmünk, az Együttélés. *Magyar Hírlap* (1983. október 13.) p. 6.
- Koch Júlia: Évtizedes gyűlölködések nyomában. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Magyar Ifjúság* 27 (1983) no. 47. pp. 34–35.
- Kovács Dezső: Együttélés. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Kritika* 13 (1984) no. 1. pp. 24–26.
- Lengyel T.: Együttélés. *Határőr* 38 (1983) no. 43. p. 13.
- Magyar Judit: Együttélés. *Ország-Világ* 27 (1983) no. 42. p. 11.
- Muray: Művek a kisebbségi társadalomról. *Magyar Nemzet* (2008. május 29.) p. 14.
- Oravecz Imre: Fájó emlékek. *Élet és Irodalom* 27 (1983) no. 40. p. 13.
- Schuth János: Együttélés. *Kritika* 12 (1983) no. 11. p. 32.
- Székely András: A Csibi fiú esete Plug Marival. *Új Tükör* 20 (1983) no. 41. p. 29.
- Szilágyi Ákos: Történelemnagyítás – vagy személyes emlékezet. Gyarmathy Livia: Együttélés. *Filmkultúra* 24 (1983) no. 4. pp. 27–36.

- T. L.: Együttélés. *Szolnok Megyei Néplap* (1983. október 16.) p. 5.
- Wallinger Endre: Együttélés a múlttal. Interjú Gyarmathy Líviával a dokumentumfilm rendezőjével. *Dunántúli Napló* (1983. szeptember 24.) p. 8.
- Zalán Vince: Történelmi ingajarat. Együttélés. *Filmvilág* 26 (1983) no. 10. pp. 2–3.
- Závada Pál: Filmszociográfiák a faluról és a történelemről. *Filmkultúra* 29 (1988) no. 3. pp. 53–66.
- Zöldi László: Együttélés. *Népszabadság* (1983. október 6.) p. 7.
- 1983: Egy kicsit én... egy kicsit te... (játékfilm)**
- Almási Miklós: Franzstadti heppening. Egy kicsit én... egy kicsit te. *Filmvilág* 28 (1985) no. 9. pp. 28–29.
- Bársony Éva: Még nem volt esküvő. Tragikomédia – lírával. Új filmet forgat Gyarmathy Livia. *Esti Hírlap* (1984. július 26.) p. 2.
- B. L.: Egy kicsit ez..., egy kicsit az... *Dunántúli Napló* (1985. szeptember 14.) p. 11.
- Bezzeg János: Az együttélés mindennapi zsákutcái. *Veszprémi Napló* (1985. szeptember 26.) p. 5.
- Bodnár Mihály: Egy kicsit én... egy kicsit te... *Nógrád* (1985. szeptember 13.) p. 4.
- Fábián László: Egy kicsit én... egy kicsit te... *Film, Színház, Muzsika* 29 (1985) no. 37. pp. 3–4.
- Fenyves Katalin: Szeretettel és részvétellel. Egy kicsit én... egy kicsit te... *Filmkultúra* 26 (1985) no. 9. pp. 25–28.
- Gantner Ilona: Egy kicsit én... egy kicsit te. *Népszava* (1985. szeptember 12.) p. 6.
- Hegyi Gyula: Egy kicsit én... egy kicsit te. *Magyar Hírlap* (1985. szeptember 12.) p. 6.
- Koltai Ágnes: A kispolgárság groteszk bája. Színes magyar film: Egy kicsit én... egy kicsit te. *Új Tükör* 22 (1985) no. 38. p. 29.
- N. a.: Magyar filmhét Rómában. *Somogyi Néplap* (1985. március 20.) p. 5.
- Nyerges Mária: Végül is mindenki családban él vagy élt. *Pesti Műsor* 33 (1984) no. 35. p. 53.
- Péntek Imre: Családi „keringő”. Gyarmathy Livia új filmje. *Fejér Megyei Hírlap* (1985. szeptember 20.) p. 5.
- Posova, Katerina: Egy kicsit én... egy kicsit te. Egy kicsit a nagymama. *Mozgó Képek* 1 (1985) no. 9. p. 10.
- Szabó G. László: Egy kicsit én... egy kicsit te. Gyarmathy Livia új filmjéről. *Új Szó – Vasárnapi kiadás* 18 (1985) no. 6. p. 14.
- Sümegei Anikó: Elszakadás – magyar módra. *Hajdú-Bihari Napló* (1985. szeptember 17.) p. 5.
- Veress József: Egy kicsit én... egy kicsit te. *Népszabadság* (1985. szeptember 12.) p. 7.
- Vészi Endre: Nem tenyészet – emberi világ. Gyarmathy Livia új filmjéről. *Új Tükör* 22 (1985) no. 35. p. 10.
- Zöldi László: Kiskatartiszok. *Élet és Irodalom* 29 (1985) no. 37. p. 13.
- 1986: Vakvilágban (játékfilm)**
- Andódy: Mozi. Vakvilágban. *Békés Megyei Népiújság* (1987. március 13.) p. 4.
- Barna Imre: „Nagy átverések folynak itt!” Vakvilágban. *Filmvilág* 30 (1987) no. 3. pp. 28–29.
- Barna Márta: Vakvilágban. Filmforgatáson Gyarmathy Líviánál. *Film, Színház, Muzsika* 30 (1986) no. 4. p. 15.
- Bán Magda: Karlovy Vary – huszonötödösör. *Film, Színház, Muzsika* 30 (1986) no. 30. pp. 12–13.
- Benedek Miklós: Vakvilágban. *Észak-Magyarország* (1987. február 26.) p. 4.
- Bezzeg János: Vakvilágban. *Veszprémi Napló* (1987. március 11.) p. 5.
- B. L.: Vakvilágban. *Dunántúli Napló* (1987. február 28.) p. 13.
- Domonkos László: Vakvilágban. *Délmagyarország* (1987. február 26.) p. 5.
- Fáber András: Egyének és társadalmak. Karlovy Vary. Kiküldött munkatársunk beszámolója. *Filmvilág* 29 (1986) no. 10. pp. 38–40.
- Féjja Sándor: A Filmszemle mozis tesztje. *Filmkultúra* 28 (1987) nos. 4–5. pp. 79–89.
- Forgács Iván: Vakvilágban. *Kritika* 16 (1987) no. 5. p. 38.
- Forgács Iván: Vitaindító. A XIX. Magyar Játékfilm Szemlééről. *Filmkultúra* 28 (1987) nos. 4–5. pp. 6–12.
- Gervai András: Vakvilágban. *Film, Színház, Muzsika* 31 (1987) no. 10. p. 10.
- Hamar Péter: Az elszalasztott lehetőségek filmje. *Kelet-Magyarország* (1987. március 14.) p. 10.
- Hegyi Gyula: Vakvilágban. *Magyar Hírlap* (1987. március 5.) p. 4.

- lukács: Egy film a türelmességről. *Mozgó Képek* 2 (1986) no. 2. p. 3.
- Miklósi Péter: Vakvilágban. *A Hét* 33 (1988) no. 10. p. 9.
- Mórocz Mária: Vakvilágban. *Irodalmi Szemle* (1989) no. 5. pp. 557–559.
- MTI: Kiosztották a fesztiváldíjakat Karlovy Varyban. Gyarmathy Lívia Vakvilágban című alkotása elnyerte a zsűri különdíját. *Népszabadság* (1986. július 17.) p. 7.
- Sas György: Vakvilágban. *Népszava* (1987. február 26.) p. 6.
- su-si: Tudósítás Karlovy Varyból. A magyar filmek és filmesek sikere. *Népszava* (1986. július 15.) p. 6.
- Sümegei Anikó: Vakvilágban. *Hajdú-Bihari Napló* (1987. március 3.) p. 5.
- Szabó G. László: „Sok minden nyomja a lelkemet.” Gyarmathy Lívia új filmjéről. *Új Szó – Vasárnapi Kiadás* 14 (1986) no. 27. p. 14.
- Szabó G. László: Csak lépni kell. Két kérdés két rendezőhöz. *Új Szó – Vasárnapi Kiadás* 20 (1987) no. 17. p. 14.
- Tancsik Márta: Vakvilágban. *Új Tükör* 23 (1986) no. 35. pp. 36–37.
- ti-: Vakvilágban. *Szolnok Megyei Néplap* (1987. március 2.) p. 5.
- ym-: Vakvilágban. *Új Szó* 41 (1988) no. 26. p. 4.
- Zöldi László: Ingyenes cselekvés. *Élet és Irodalom* 31 (1987) no. 9. p. 13.
- 1988: Recsk 1950–1953 (dokumentumfilm)**
- Bársony Éva: Recsk 1950–1953. *Esti Hírlap* (1989. április 6.) p. 2.
- Barna Márta: Recsk 1950–1953. Egy titkos kényszermunkatábor története. *Film, Színház, Muzsika* 33 (1989) no. 15. p. 7.
- Benedek Miklós: Recsk. *Észak-Magyarország* (1989. június 1.) p. 4.
- Böröndi Lajos: Recsk. Beszélgetés Gyarmathy Líviával és Böszörményi Gézával. *Kisalföld Magazin* (1989. április 29.) p. 8.
- Czirják Pál: Elbeszéléskényszer, dokumentumfilm és a történeti emlékezet konstruálása. Adalékok a történelmi dokumentumfilm és az oral history módszertani összevetéséhez. *Replika* (2007) no. 58. pp. 91–119.
- Csala Károly: „Recsk” és a nézők. *Ország-Világ* 34 (1990) no. 2. p. 8.
- Domonkos László: Recsk 1950–1953. *Délmagyarország* (1989. április 13.) p. 5.
- Ézsiás Erzsébet: Vallomások Recskről. Beszélgetés Gyarmathy Líviával és Böszörményi Gézával. *Film, Színház, Muzsika* 33 (1989) no. 5. p. 12.
- Gantner Ilona: Recsk 1950–53. *Népszava* (1989. április 13.) p. 6.
- Gervai András: A magyar gulag története. *Magyar Hírlap* (2001. november 12.) p. 12.
- Hegyi Gyula: Recsk. *Képes* 74 (1989) no. 15. p. 42.
- Hegyi Gyula: Recsk 1950–53. *Magyar Hírlap* (1989. március 9.) p. 10.
- Kelecsényi László – Ezüst Rita: Gyarmathy Lívia – Böszörményi Géza: Recsk 1950–53 (1988). In: Buglyá Sándor (ed.): *100 magyar dokumentumfilm (1936–2013). Fejezetek a magyar dokumentarizmus történetéből.* Budapest: MMA Kiadó, 2022. pp. 84–87.
- M. Kiss Sándor: Őrizetbe vételét meghosszabbítom. Böszörményi Géza és Gyarmathy Lívia filmriportsorozata az internálótáborokról. I. rész. Recsk mint szindróma. *Alföld* 39 (1988) no. 8. pp. 45–69.
- Murai András: Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben. <https://www.apertura.hu/2015/osz/murai-szembesites-tortenelmi-dokumentumfilmek-a-rendszervaltozas-eveiben/> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 27.)
- Koltai Ágnes: Rabtartás. Recsk 1950–1950. (Egy titkos kényszermunkatábor története). *Új Tükör* 26 (1989) no. 18. p. 29.
- Marosi Gyula: Recskről, filmek ürügyén. *Irodalmi Magazin* 4 (2016) no. 2. pp. 91–93.
- Szabó Miklós: Magyar Gulag-monográfia. Recsk, 1950–1953. Egy titkos kényszermunkatábor története. *Filmvilág* 32 (1989) no. 4. pp. 6–8.
- Szörényi László: Recsk. *Hitel* 2 (1989) no. 10. p. 62.
- Udvarnok Virág: Történelmi emlékezet dokumentumfilmben. Hortobágy, Kistarcsa, Recsk. *Metropolis* 8 (2004) no. 2. pp. 50–56.
- Zay László: Recsk. *Magyar Nemzet* (1989. március 2.) p. 6.

1988: Faludy György, költő (dokumentumfilm)

- Bársony Éva: Faludy György, költő. *Esti Hírlap* (1988. szeptember 22.) p. 2.
- Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia: Beszélgetés Faludy Györggyel. *Medvetánc* (1998) no. 1. pp. 255–279.
- Dalos László: Faludy György, kétszer. *Élet és Irodalom* 34 (1990) no. 24. p. 11.
- F. Gy.: Mozaiktöredék egy történelmi korról. Portréfilm Faludy Györgyről. *Mozgó Képek* 4 (1988) no. 2. p. 20.
- Gacs Gabriella: A Játékfilmszemlén láttuk. Faludy György, a költő. „A Villon versek nagy részét én írtam.” *A Jövő Mérnöke* 35 (1988) no. 6. p. 4.
- Gantner Ilona: Faludy György, a költő. *Népszava* (1988. szeptember 22.) p. 6.
- Kolczonay Katalin: „Nincs semmi bosszú a szívemben, csak fájdalom.” *Confessio* 12 (1988) no. 2. pp. 111–114.
- Mórocz Károly: Faludy György, a költő. *Dolgozók Lapja* (1988. október 20.) p. 4.
- Nemes Nagy Ágnes: Arckép – korkép. Faludy György, a költő. *Filmvilág* 31 (1988) no. 9. pp. 2–3.
- nyerges: Történelmi portrék. *Pesti Műsor* 37 (1988) no. 18. pp. 72–73.
- Ny. M.: Faludy György, a költő. *Pesti Műsor* 37 (1988) no. 38. p. 34.
- Szeghalmi Elemér: Üzenet emberségről, ember telenségről. Faludy György, költő. *Új Ember* 44 (1988) no. 40. p. 6.
- Veress Péter: Faludy György, költő. *Népszabadság* (1988. szeptember 22.) p. 7.
- Zay László: Faludy György, költő. *Magyar Nemzet* (1988. szeptember 22.) p. 7.
- Zöldi László: Hamiskás igazságok. *Élet és Irodalom* 32 (1988) no. 38. p. 13.

1992: A család gyönyöre (játékfilm)

- Békés Pál: A pinty hallgat. (Gyarmathy Livia: A család gyönyöre.) *Filmvilág* 35 (1992) no. 6. pp. 52–54.
- fg: A család öröme. *Észak-Magyarország* (1992. május 8.) p. 4.
- Györfly Miklós: A család gyönyöre. *Magyar Nemzet* (1992. június 4.) p. 10.

- Hunyor Ágnes: Keserű csepp méz. *Vasárnapi Hírek* (1991. szeptember 15.) p. 9.
- Kolozsvári Papp László: Kora- és későkapitalisták. *Élet és Irodalom* 36 (1992) no. 21. p. 13.
- lőcsei: Politikai diktatúra helyett a pénz diktatúrája? Gyarmathy Livia és A család gyönyöre. *Magyar Nemzet* (1993. február 8.) p. 10.
- Margitházi Beja: Up the Slope. Women’s Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 18 (2020) no. 1. pp. 223–250.
- Nagy Imre: Futnak a képek. Egy kicsit ez, egy kicsit az. *Új Dunántúli Napló* (1992. június 6.) p. 5.
- N. a.: A család gyönyöre sztárvendéggel. Gyarmathy Livia összekoldult egy filmre valót. *Vasárnapi Hírek* (1991. július 7.) p. 8.
- P. Z.: Gyönyörtelen élet. Magyar maffiózófantázia. *Pesti Hírlap* (1992. május 7.) p. 11.
- Sz. Z. L.: A család gyönyöre. A prosti. *Népszava* (1992. május 7.) p. 6.

1994: A lépcső (dokumentumfilm)

- Baló Péter: Korszakunk kihívása. A változás. Gyarmathy Livia: A lépcső. *Magyar Hírlap* (1995. február 4.) p. 5.
- Egri György: Nehéz feljutni a lépcsőn. *Népszava* (1995. március 31.) p. 6.
- Kondor Ferenc: A lépcsőn merre? *Élet és Irodalom* 51 (2007) no. 2. p. 31.
- Szabó G. László: Lépcsőn fel. Gyarmathy Livia ismét Recskre készül. *Vasárnap – Családi magazin* 28 (1995) no. 14. p. 12.

1996: Szökés (játékfilm)

- Almási Miklós: A győztesről mesélj! *Népszabadság* (1997. február 20.) p. 17.
- Bársony Éva: Menekülés a szigorúan titkos munkatáborból. *Népszava* (1996. augusztus 26.) p. 12.
- Bársony Éva: Politikai kalandfilm szökéssel és katarzissal. *Népszava* (1997. február 13.) p. 12.
- Bori Erzsébet: Magyar kosztüm. *Filmvilág* 40 (1997) no. 2. pp. 54–55.

- Filip Gabriella: Szökés a tarcali kőbányából. *Észak-Magyarország* 52 (1996) no. 23. p. 3.
- Garai: Munka, táboron kívül. *Kurír – reggeli kiadás* (1995. június 4.) p. 11.
- Balogh Gábor: Miért engedjük el egymás kezét? *Film, Színház, Muzsika* 1 (1996) no. 3. p. 8.
- Györffy Miklós: Szökés. *Magyar Nemzet* (1997. február 27.) p. 9.
- karosi: Szökés – Recsk nyomában. Ősszel mutatják be Gyarmathy Livia legújabb játékfilmjét. *Déli Hírlap* (1996. január 25.) p. 4.
- kárpáti: Gyarmathy Livia új filmje. Szökés. *Pesti Műsor* 46 (1997) no. 7. p. 30.
- Lőcsei Gabriella: A túlélés stratégiája. Gyarmathy Livia filmje az ezredforduló rabjainak is készült. *Magyar Nemzet* (1996. október 12.) p. 17.
- M. Kiss Sándor: És újra Recsk: A szökés. *Magyar Szemle* 6 (1997) nos. 5–6. pp. 159–167.
- Nagy Sebestyén: Léteztük a fontos. *Vas Népe* (1997. március 3.) p. 7.
- N. a.: A recski hírvivő. *Képes Európa* 6 (1997) no. 7. p. 10.
- Szabó G. László: Recsk, 007. Gyarmathy Livia Szökése. *Vasárnap – Családi magazin* 29 (1996) no. 14. p. 12.
- Szabó Zoltán: Recsktől a szabad Európáig. *Dunaiújsáregi Hírlap* (1997. február 21.) p. 5.
- Szárnas Gábor: Recsktől Nyugatra. *Élet és Irodalom* 41 (1997) no. 8. p. 17.
- Szémann Béla: Recsk: a legrázósabb vállalkozás. *Heti Budapest* 1 (1989) no. 41. p. 8.
- Takács István: Vidd hírvél a spártaiaknak... *Új Magyarország* (1997. március 1.) p. 7.
- v. a.: Szökés. *Képes Európa* 5 (1996) no. 12. pp. 36–37.
- Végh Attila: A távolodó múlt (Szökés). *Demokrata* 4 (1997) no. 8. p. 70.
- 1999: *Mi gólyánk* (rövidfilm)**
- Bársony Éva: A gólya figyel minket. Gyarmathy Livia munkája az Európa-filmdíj várományosai között. *Népszava* (2000. november 7.) p. 12.
- Bársony Éva: Világsikert aratott A mi gólyánk. *Népszava* (2000. december 8.) p. 17.
- Bori Erzsébet: A gólya hozta. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmvilág* 44 (2001) no. 2. pp. 20–21.
- Cs. K.: A mi gólyánk. *Népszabadság* (1999. október 28.) p. 9.
- Csejk Miklós: A hűség és a szárnyalás. Emlékezetes filmtörténeti pillanatok – Gyarmathy Livia: A mi gólyánk. *Magyar Nemzet* (2020. március 27.) p. 17.
- Dési András: Egy gólya szemével. *Népszabadság* (2000. december 4.) p. 11.
- Fábos Erika: Gólya hozta siker. *Somogyi Hírlap* (2000. február 20.) p. 4.
- Lőcsei Gabriella: A mi gólyánk a legjobbak között. *Magyar Nemzet* (2000. november 4.) p. 14.
- lőcsei: A mi gólyánk. Gyarmathy Livia meg a madarak. *Magyar Nemzet* (1998. november 16.) p. 11.
- Nyerges Mária: Gyarmathy Livia két díj között. *Pesti Műsor* 38 (1989) no. 46. p. 59.
- Őlbei Livia: Tánc, pénz, rend. Gyarmathy Livia szakmáról, szemlééről és kíváncsiságról. *Vas Népe* (2001. január 31.) p. 5.
- Pósa Zoltán: Emberarcú gólyák. Gyarmathy Livia filmje Arany Spirál-díjat kapott San Franciscóban. *Napi Magyarország* (2000. március 9.) p. 13.
- Szabó G. László: Plébánián a karácsonyi gólya. *Új Szó* (1998. december 23.) p. 7.
- Szabó G. László: Először a recski foglyokkal, most a gólyával nyert. *Új Szó* (2001. január 13.) p. 15.
- Tóth Klára: Emberi arcunk. *Magyar Szemle* 10 (2001) nos. 1–2. pp. 198–200.
- 2003: *Táncrend* (rövidfilm)**
- Bársony Éva: Táncrend fiatalokkal és idősebbekkel. Rendhagyó kisfilm forgatását kezdte meg Gyarmathy Livia. *Népszava* (2001. november 17.) p. 10.
- Bársony Éva: Nagy küzdelmek kis hősei. Ma mutatják be a filmszemlén Gyarmathy Livia és Almási Tamás moziját. *Népszava* (2003. január 29.) p. 13.
- Bori Erzsébet: Ember a vízben. *Filmvilág* 46 (2003) no. 4. pp. 10–13.
- Csejk Miklós: Táncrend, Az út vége és A flaszter népe. *Budapesti Nap* (2003. február 1.) p. 15.
- Nedbál Miklós: Latin táncok és rock and roll a világvégén. *Magyar Nemzet* (2003. január 29.) p. 14.
- Pósa Zoltán: A boldogság mindenkinek elérhető. *Magyar Nemzet* (2003. november 6.) p. 14.
- Veress József: Táncrend. *Népszabadság* (2003. augusztus 21.) p. 11.

2008: *Kis halak... nagy halak...* (rövidfilm)

Muray Gábor: A nagy hal elúszik... Bemutatták Gyarmathy Livia új rövidfilmjét az Urániában. *Magyar Nemzet* (2008. május 23.) p. 14.

Németh Magdolna: Gyarmathy Livia: Kis halak... nagy halak (2008), avagy egy 21. századi Jean Valjean. <https://metropolis.org.hu/kis-halak-nagy-halak-avagy-egy-21-szazadi-jean-valjean>

Varsányi Gyula: Halak és emberek. *Népszabadság* (2008. május 26.) p. 11.

2013: *A tér* (dokumentumfilm)

Lőcsei Gabriella: Vadászszenvedély. Gyarmathy Livia az ablakából jól látható földdarabról, a turulszoborról és az elődöktől örökölt súlyos sérülésekről. *Magyar Nemzet* (2013. június 8.) p. 27.

Tóth Klára: „Az egész nem osztható egésze.” *Magyar Szemle* 22 (2013) nos. 5–6. pp. 156–160.

Varsányi Gyula: Turulhistória az ablakból. *Népszabadság* (2013. július 16.) p. 15.

Zalán Vince: Történelem az ablakunk alatt. Gyarmathy Livia: *A tér*. *Filmvilág* 56 (2013) no. 10. pp. 12–13.

Szerzőink

BAKOS GÁBOR

1981-ben született Salgótarjánban. Az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet szakán 2009-ben, művészettörténet szakán 2012-ben szerzett diplomát. Legfontosabb publikációi tanulmánykötetekben, valamint az *Apertúra*, a *Filmvilág*, a *Filmkultúra* és a *Metropolis* filmművészeti, illetve a *Balkon* kortárs művészeti folyóiratokban jelentek meg. Jelenleg *Gaál István kézműves filmhagyománya* címmel első önálló kötetén dolgozik a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

GELENCSÉR GÁBOR

1961-ben született Budapesten. Az ELTE AITFK magyar-történelem szakán, majd a BTK esztétika szakán végzett. Az ELTE BTK Filmtudomány tanszékének habilitált docense. 1989-től 1997-ig a Magyar Filmintézet munkatársa, 1990–1992 között a *Filmkultúra*, 1998–2002 között a *Filmvilág* szerkesztője. A *Pannonhalmi Szemle* főszerkesztője, a *Metropolis* szerkesztőbizottságának tagja. Utóbbi kötetei: *Közellkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből* (2022); *Lopott boldogságok. Premodern magyar melodramák (1957–1962)* (2022); *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében* (Második, javított és bővített kiadás) (2023).

MILOJEV-FERKÓ ZSANETT

1986-ban született Baján. A Pécsi Tudományegyetem magyar (MA), majd szabad bölcsészet (filmelmélet és filmtörténet, BA), ezt követően az Eötvös Loránd Tudományegyetem filmtudomány (MA) képzésén tanult. Jelenleg az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. 2023-tól az Országos Széchényi Könyvtár Történeti Interjútárának tudományos kutatója, és a *Metropolis* online magazinjának szerkesztője. Főbb kutatási és érdeklődési területei: magyar filmtörténet, modernizmus, fejlődéstörténetek. Publikációi az *Apertúra*, a *Filmszem*, a *Filmvilág* és a *Metropolis* című folyóiratokban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg.

MÜLLNER ANDRÁS

1968-ban született Székesfehérváron. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Média és Kommunikáció Tanszékének habilitált egyetemi docense, a tanszéken működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpont alapítója, valamint a Romakép Műhely nevű egyetemi filmklub vezetője. Tagja az Artpool Művészetkutató Központ, a Romano Instituto/Cigányságkutató Intézet kuratóriumának, valamint a Magyar Filmtudományi Társaság szervezőbizottságának. Kutatási területei a neoavantgárd művészet, a vizuális kultúra, valamint a részvételi filmes beavatkozások története és elméletei. Több tanulmánygyűjteményt szerkesztett ezekben a témákban, és saját tanulmánygyűjteményei is megjelentek (*Rátévedések – Fogarasi Györggyel közösen*; *A császár új ruhája*; *Neoavantgárd mozaik*), valamint egy kismonográfiát publikált (*Tükör a sötétséghez*).

ZALÁN VINCE

1942-ben született Budapesten. Balázs Béla-díjas filmkritikus, filmesztéta, szerkesztő. Több mint ötven éve foglalkozik – írásban, folyóirat- és könyvszerkesztőként, főiskolán és egyetemi katedrán – a filmművészettel. Majd félszáz, filmművészetrel foglalkozó könyv gondozója. A közelmúltban jelent meg monografikus könyve a cseh új hullámról (*Film van, babám!*, 2016) és filmművészeti tanulmányainak kötete (*Kalandozások*, 2020). Az 1970-es évek végén megújuló *Filmvilág* főszerkesztő-helyettese, majd az artmozihálózat egyik kialakítója volt a Budapest Filmnél.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 28. no. 1.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Teréz Vincze

Proofreader:

Vanda Cseh

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Livia Gyarmathy

- 6 Introduction to the Gyarmathy issue
- 8 *Gábor Bakos: Positions of contemplation. The poetic documentarism of Livia Gyarmathy*
- 18 *András Müllner: „Heaven help us that they will see in it a Hungarian copy of the *Roots...*” About Livia Gyarmathy’s film *Koportos**
- 30 *Zsanett Milojev-Ferkó: The Revealing of Sham Socialism. Variations on a theme by Livia Gyarmathy*
- 41 *Gábor Gelencsér: Parallels and stories. Livia Gyarmathy’s trilogy of regime loss*
- 50 *Sunday-Monday from Kőbánya. On the life and early career of film director Livia Gyarmathy (Transcribed by Vince Zalán)*
- 73 *Livia Gyarmathy’s films*
- 80 *Livia Gyarmathy – Selected bibliography*
- 90 *Authors*

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154