

Kőbányai Szandi mandí

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. Bélapátfalvára 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 Bélapátfalván 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 szekérre 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 leánytestvérel. 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 – üzemi vezetőként – 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 akaratú 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 kerékbronsokat 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 Nagykörútig, 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 pusztá 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 elém. 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 Magdít 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 hallgatag 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/gyarmathyliwia.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 életpasztalatokkal, 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 reálisabbak, 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 karakterról), 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 elleshettek, esetleg el is csenhettek 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 lejátszottam 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. Meg különleges 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 drámáiabban 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 gyümölcsként 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 Szöllősy 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 „főlé” 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 következőképpen 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 sledované 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 tárgyaktól. Ezt meg is tettem. Ekkor ő, mint egy gumilabda, felpatant az asztalra, és kézben tartva a kamerát, végigmasírozott rajta, megörökítve 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

Sáfrányné, 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 elálllok a döntésemtől. 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 ötförintost, 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. Felocsúdván 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).