



filmvilág 3

1973. Február 1.



Tűzoltó utca 25

film főszereplői: Lucyna Winniczka és Bálint András. Operatőr: Sára Sándor. (Képkönyön: Zelk Zoltán költő, aki szintén játszik a filmben.)

Elkezdte új filmjének forgatását Szabó István, *Tűzoltó utca 25.* címmel. A saját forgatókönyvéből készült

(B. Müller Magda felvétele)

CÍMKÉPÜNK:

Latinovits Zoltán a főszereplője Kovács András: A magyar Ugaron című filmjének.

(Domonkos Sándor felvétele)

filmvilág

XVI. évf. 3. sz. — Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős Kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest VII., Lenin körút 9—11. Telefon: 221-285. — Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj 1/4 évre 24.— Ft. 72.8815 Egyetemi Nyomda, Budapest Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25 286

„Hörpintek valódi világot...”

FOTOGRAFIA

A neorealizmus kivette a filmkamerát a masztix szagú műteremből. Utcáin, köztterein azonban még fizetett statiszták mozogtak, s igyekeztek élethűen játszani a köznapokból elcsúszott pillanatokkal. Az új hullám — legalábbis kezdetben — tovább merészkedett. Kamerája meglepte a gyanútlan járókelőket, az áruházak vásárlóit, akik nem is sejtették, hogy egy-két színész megírt jelenetet játszik el közöttük. Dziga Vertov és a filmigazság előlépett a filmtörténet lapjairól. A kamera bele akart látni a valóság olyan részleteibe, melyek addig illemből, babonából vagy érdekből nem kerülhettek a filmszalagra. Az új képek frissesége, attraktivitása tovább ösztönözte a játékfilmet. A köznapok mozgalmasan ismétlődő képét váratlan eseményekkel bolygatták fel. Egy pár évvel ezelőtt készült olasz filmben például egy nagy pályaudvar forgalmát „élenkítették meg”: egy nő rohant keresztül a tömegben, sikoltozva, hogy ellopták a gyerekét. Nyomában kamera és magnetofon, hogy rögzítsék az emberek reakcióját a valóságnak vélt esetre. S akadtak még kényesebb és merészebb vállalkozások is. Túlzás-e ez, vagy nem? Jogos-e, vagy nem? A kérdés a kamera mögött álló embernek szól; maga a kamera követi a célt, amelyért megteremtették, amire lehetőséget kapott: minél közelebb kerülni a valósághoz. Sőt, alámerülni a mélyére, ha szükséges, akár egy happening-játék, előre kitervelt szituáció megvalósításával is, hogy a valóság „maga bontakoztassa ki a mélyében rejlő drámát, dialektikát”, ahogy ezt már meg is fogalmazták.

Számos jelentős alkotás jött már létre ezzel a dokumentációs-művészi programmal, de kivétel nélkül olyan esetekben, amikor a felvett képekkel a kamera mögött álló embernek mondanivalója volt a valóságról. Vagy még inkább, amikor az ember képes volt leolvasni a képek humanitását. Zolnay Pál új filmjének képei is csak valóság részletek

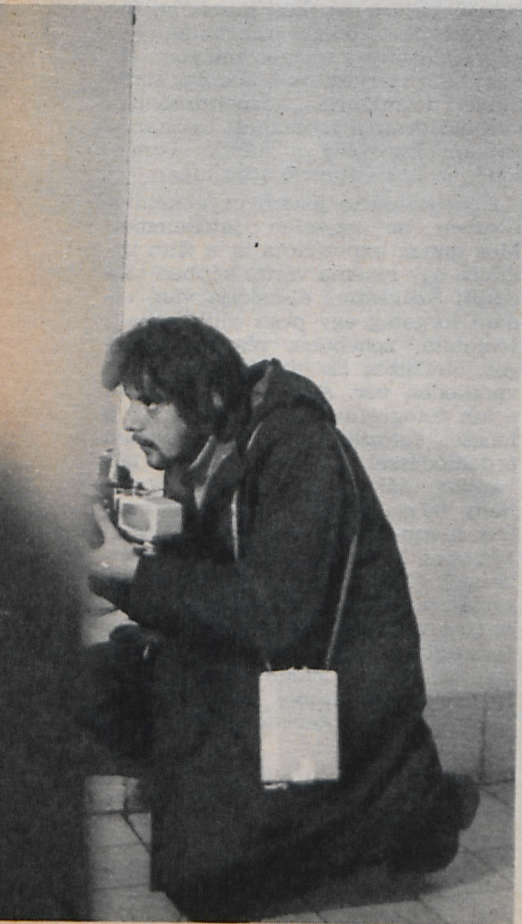
néma másolatai maradnának, ha nem lehetne rajtuk érezni a rendező mély, emberszerető líráját, nem hatnának át e képeket az ő gondolatai, ha nem sikerült volna mögéjük rejtenie a maga alkotói drámáját. Nem zavarhat meg az a körülmény, hogy e képek a cinéma verité elcsúszt képei, melyeken mindig új és új alakok, arcok tűnnek fel, s a számunkra valóságos, de mégis a rendező által kitervelt és megvalósított szituációban vallanak önmagukról, sorsukról. Ez a szituáció végtelenül egyszerű: két főt és gitáros igrickük járja a falvakat, bezöngtet a házakba, s igyekezik rábeszélni az embereket, hogy fényképet csináltassanak magukról. Ezek a fényképek néha el is készülnek, s megrendelőik kezébe kerülve, újabb beszélgetéseket indítanak el. A filmképek közben a kamera leselekedő szemével láttatják ezeket az embereket, többnyire arcukat, munkába fáradt kezüket, öreges ráncaikat, s a közvetlen tárgyi világot, melyben élnek; nem szervezi őket látszólag semmilyen dramaturgia, központinak nevezhető drámai mozzanat; összhangzatukat kizárólag a mindig ismétlődő, azonos szituáció adja meg.

Ez a szituáció jelenti egyébként a filmben az egyetlen, játékelemet. Még ennek expozíciója is, a film indítása egy cinéma verité képen történik: Szilveszter éjszakája van, vidám forgatag egy pesti aluljáróban; trombita, zenebona, részeg tántorgás, ölelkezés. És hirtelen tumultus: verekedés, vér. A tömegből feltűnik a két fotográfus, egyikük fölemeli a lensét, fotózik, látszólag szenvtelen érdeklődéssel, a másik a nyers látványtól utálatlansággal fordul el. Még néhány hajnali kép, s már úton vannak távoli falvak felé. De nem lehet kétséges, hogy ez a két különböző érzelmeket kifejező arc, kétféle magatartás, a valóság egy nyers mozzanatára adott kétféle válasz ott fog feszülni közöttük láthatatlanul is újuk során. És a cinéma verité képeken éppen az azonos szituáció készíti majd az embereket, hogy e két-

féle magatartás között döntsenek. Elfogadják-e valóság illúziótlan képét, arcképüket, vagy a retus illúziójába menekülnek? S amikor ez emberek sorra, ki-ki a maga módján és szemérmes indokaival, választ adnak a kérdésre, ez kimondatlanul megfogalmazódik más vetületben is: a valóság felismerése sokszor fájdalommal jár. De van-e jogunk emiatt, s a művészet megteheti-e, hogy ezért retusálja?

Az az út, amelyen a fotográfus végigmegy — s amelytől a retusőr végül visszaretten — a valóság következetes vállalását mutatja. De ez az út semmiképpen sem dramaturgiai-lag szabályozott, megszokott értelemben drámai út. Nyílt út a valóság lelki mélységei felé, amelynek minden állomása a filmen, minden megkérdezett ember vallomása, egy-egy izgalmas portré tanulmány, minden dokumentáló képsora remek szociográfiai vázlattal vagy egy pszicho-

Zala Márk



lógiai tesztvizsgálattal ér fel. E képsorokat a rendező, brechti módszerrel, — Nagy László, Szécsi Margit és Weöres Sándor nagyon szép verseire szerzett — songokkal tagolja, mintegy körülfonva velük a fotográfus szimbólikus jelentésű útját.

Lehetséges, hogy valaki e jelentés nélkül nézze a *Fotográfiát*. El fogja veszíteni így annak igazi szépségét, meleg líráját, érzelmi telítettségét, azt a fátyolos csillogást, borút és derút, mellyel Zolnay lírája mindig bevonja a magyar tájat, falvait és embereit játék- és dokumentumfilmeiben egyaránt. Tagadhatatlan, hogy a film cinéma vérité képei számos atraktív és tanulságos ismeretanyagot, információt nyújtanak így is. De



Jelenet a filmből

igazi jelentésüket, érzelmi, esztétikai tartalmukat csak a képek mögötti, jelképekben bujkáló dráma átélésével tudjuk megérteni. Különösen az út utolsó stációjára vonatkozik ez, a film második felére.

Előzőleg azoknak látjuk szinte groteszk, meghökkentő eseteit, akik menekülnek élethű képmásuk elől, s hálásak a retusnak, hogy végül álomalakjuk képmását függeszthetik ki szegényes szobájuk falára. Akad egyenesen megdöbbentő eset is: sír szélén álló öregasszony, ezernyi ráncokkal, egy nehéz élet terhével megroskadt vállán, olyan fényképen ismeri fel magát, amelyen inkább ha-

sonlít egy vurslihercegnőre, mint önmagára. Okos, józan asszony; tudja, hogy senki sem láthatja őt ilyennek, de ő ehhez ragaszkodik, ez nyugtatja meg. Aztán az utolsó kerítés mögött, amelynél a fotográfus megáll, megint egy öregasszony tűnik fel. Élénk, barátságos, s kissé eszelősnek tetszik. Nem lehetne róla olyan csúf, retusálatlan fotográfiát csinálni, melyet ne tartana túl szépségnek. Egy régmúlt tragédia árnyékában él, maga sem tudja, miért, hogyan, mit tudna erről egy pillanatkép mondani?

A fotográfusnak szüksége van mélységre, ismernie kell a modellt, hogy a lényegét megragadhassa. Hízelegve és erőszakosan, maktacsul



Zala Márk és Iglódi István

(B. Müller Magda felvételei)

kérdés, s a beszélgetésből lassan felbukkan a múlt: ma már nyugdíjas postás férjének szép, első feleségéről van szó. Ez az asszony megölte két lánygyermekét, s öngyilkosságot kísérelt meg. Éveket töltött börtönben, utána férjhez ment újra. Ahogy ez a dráma kibontakozik a mindennapok apró gondjai — egy hallókészülék — megjavítása, a csirkék etetése — közben, a kopott, de tisztán tartott házacska udvarán, szokatlan mélységet nyitja meg előttünk az emberi léleknek. Talán ez a határ, ameddig el lehet menni, hiszen minden szó, felszakított emlék indulatokat, új félelmet, gyűlöletet ébreszt, jelenné teszi az elmúlt tragédiát. Még a valóságot boncoló fotográfus is meginog egy pillanatra. Aztán fölkeresi a gyilkos asszonyt és a férjét. S fotózás közben az asszony vallani kezd. Hogy miért tette azt a borzalmat? Boszszúból és elkeseredésből férje meg-alázó zsongorítása miatt, aki még a marhacsontot is kétszer főzette ki vele. Meg akart halni, s arra gondolt, hogy akkor lányai se maradjanak meg a férjének...

Válasz ez a teljes kérdésre? Bizonyára nem. Érezzük, tovább kell menni, hogy az igazsághoz eljussunk, bár hosszú, nehéz út, s mindig újra és újra végig kell menni rajta. Mert a valóságot feltárhatjuk, de az igazságot az embernek kell kimondania. A *Fotográfia* ennek az útnak a példázata, úgy is mondhatjuk, Zolnay ars poéticája, melyet a valóság képeivel mondat el, s hitelesebben, mint egy konstruált drámai történetben.

A film megalkotásában a rendező-ével egyenrangú részt vállalt Ragályi Elemér operatőr, nemcsak nagyszerű arctanulmányaiával, hanem azal is, ahogy a köznapi dolgokban és gesztusokban is meglátja a különöst, s képeivel — bár helyenként már-már keresetlen szépek — intellektuális izgalmat, feszültséget teremtet. A fotográfus megszállott alakja Zala Márk álmatag, furcsa egyéniségében öltött teste. A retusórt Iglódi István játszotta. Sebő Ferenc énekelte a saját szerzeményű songokat.

HEGEDŰS ZOLTAN

Közönségfilm – keveseknek?

Két jegyet kértem a tizedik sorba, este nyolc órára. A pénztárosnő udvariasan megkérdezte: „A magyar filmhez tetszik?” „Az megy este” — kérdeztem vissza, kezemben a két tizzessel. A belvárosi mozi lelkiismeretes dolgozója ekkor végigmért, s most már kioktatón, de leplezetlen jóakarattal figyelmeztetett:

— Nyolc órakor kérem már a magyar film megy... — Bólintok. Mire ő, magyarázón — Csak azért mondom előre, mert most már nem cserélem vissza!

Ez a meglepő, burkolt fenyegetés kíváncsisává tett. Kérdésemre a pénztárosnő előzékenyen elmondta, hogy a közönség nemigen megy a jónévű magyar rendező, harmadik hétre prolongált, filmjéhez, de előfordult, hogy azok akik a délelőtti-délutáni filmre kíváncsiak, tévedésből váltanak jegvet. Ő eddig szívességből visszacsereélte, de most már nem hajlandó rá. (Felnéztem a plakátra: onnan sem Sophia Loren mosolygott vissza rám, nem amerikai western és nem is Fellinit játszottak, hanem egy bolgár történelmi filmet.) Mivel mind-ezek után sem hagytam magam szándékomból eltérteni, végülis megnéztem a magyar filmet, este nyolckor, — talán negyed házzal. Most már nem hitelrontás és nem is antipropaganda, ha elárulom, Bacsó Péter *Forró vizet a kopasznak* című filmje volt másoron. Akci jelen volt — a film utolsó, lankadt negyedórájától eltérekintve, — kitűnően szórakozott.

Vetítés után elgondolkodtam: lehet, hogy csak az a hiba, hogy a pénztáros, munkája természeté szerint, nem a vetítés után, hanem a vetítés előtt találkozik a nézőkkel? Megnyugtató volna, ha így lenne. De azt hiszem, ez túlságosan egyszerű válasz filmjeink és a közönség problémáinak megoldására.

Amikor leültem, hogy sokadszor, de nem utóljára, megvizsgáljam filmjeink és a közönség kapcsolatát, szent esküvel fogadtam, — egyetlen számot, látogatási grafikon, statisztikát nem közlök. Mert megvallom, gyanakvóvá lettem a moziforgalmazás adataival szemben. Szívemből szólt

múltkoriban Illés Endre a statisztikai manipulációkról a Kritikában. Mert még a legpontosabb, leghitelesebb adatok sem garantálják, hogy a belőlük levont következtetés, realisan tükrözi a valóság mindegyik vagy legalábbis — két arcát. Hiszen, akinek egy kicsit is jó a memóriája, emlékszik rá, amikor büszkén hangoztattuk: népünk egyre többet jár moziba. És ez így is volt. Mi sem természetesebb, hogy adatokkal dokumentálhattuk — az új közönség és az új művészet kapcsolata — a lehető legharmónikusabb. Mindaddig, amíg számos, — a szociológia síkján gazdagon dokumentált körülmény következtében, — nem vált tarthatatlanná ez az elégedettség. Akkor következtek, az ugyancsak precíz adatokra támaszkodó ellenérvek, hogy lám Budapest az *Országút* is megbukott, míg X. féromjú még a tizedik héten is a jegyzérek vadászterülete. Akkoriban, pedagógiai tendenciájú írások sokaságával ostromoltuk — legjobb meggyőződéssel — a közönséget. A szakadék, amely a művészfilmek és a tömegérdeklődés között tátongott, ettől azonban nem csökkent. Sőt, sajnálatos módon megmaradt akkor is, amikor a magyar film a hatvanas évek elején aranykorához érkezett. Társadalmilag jelentős, művészileg előremutató, nagyszerű filmek ütköztek a közönség elzárkózásának falába. A film és a közönség viszonyával foglalkozó írások ekkor már általában diplomatikusabb hangvételben íródtak — és összehasonlító adatokra támaszkodtak. Hogy, míg a *Nehéz emberek* a mozikban megbukott, — lám a tévében országos ügy lett. A *Csend és kiáltás* fájdalmasan rossz fogadtatásával a *Szegénylegények* kiemelkedő sikerét állították — állítottuk — szembe. S a konzenkvenciákat, akkor már a kritika és a publicisztika síkján, ismét az allkotóknak címeztük. Lám, ha egy mű a maga adekvát formájában, megfelelő közvetítőcsatornán keresztül jut el a nézőhöz, ha egy művész a maga nemzeti horderejű eszméit valóban méltó, demokrati-

kus formában közlik — akkor nincs is közönség-probléma...

Alkalmilag, egy-egy művészi értékű film sikere meghozta a közönség és a művészek között a „treuga Dei”-t. A hétköznapiakra azonban az egészen másfajta tünet vált jellemzővé. A furcsa csak az, hogy filmművészetünk irónikus és éles kritikára valóban érdemes, visszahúzó jelenségei, — a giccs, a banalitás, a semmatizmus, az epigonizmus — helyett, a népszerű orgánumok tömege, csaknem kizárólag a filmek valóságos, vagy vélt arisztokratizmusára vezényelt össztüzet, teljes mértékben abszolutizálva ennek a veszélyét. E sok forrásból, mesterségesen is táplált művészfilm-ellenes közhangulat azután alkalmas volt rá, hogy konzerválja a mozinézők konzervatívizmusát, szellemi kényelemszeretetét és megnyugtassa, hogy amit ő nem ért, azt nem is lehet, nem is érdemes megérteni. Ugyanakkor: a közönytől is fenyegetőbb, már-már agresszív elzárkózás, rossz hatással volt az alkotóművészekre is, és tovább mélyítette a közízlést kiszolgáló kommersz film és az önkifejezés alkotói igényével szemben született művészfilm távolágát.

Végülis, a közönség és a filmművészet közötti konfliktus nyílt tárgyalása és a megoldásra tett kísérlet elődázhatatlanná vált. Illetékesek, művészek és kritikusok, rábődtek, hogy sürgősen vissza kell hódítani a közönséget. Ebből a megfontolásból azután zöldutat nyitottak a szórakoztató filmek előtt, s lelkiismeret-megnyugtatóul mindenkor hozzátették: igyekezzetek színvonalasan szórakoztatni! Kétségtelen, voltak e törekvésnek eredményei is. És reméljük, lesznek is még. Mert a szakadék talán nem annyira áthidalhatatlan, mint ebben a pillanatban látszik. Am az „ügyeletes kivételre” *A tizedes meg a többiek*-re való, folytonos hivatkozás az évek során lassanként anakronisztikussá válik. A mai helyzetre sokkal jellemzőbbnek érzem azt a véletlen párbeszédet, amelyet a mozipénztárosnővel folytattam. Az igazság az, hogy a közelmúltban jónéhány olyan „közönségfilm” született, amelyet még annyira sem fogadtak el a nézők, mint a művészfilmeket.

Igaz, ez a jelenség azzal is össze-

fűg, hogy a sikert is lehet, — még ma is lehet! — manipulálni. Az útesten érkező közönség változatlanul könnyedén megtölti a mozit, és az iskolai szervezés is sokat lendíthet egy-egy forgalmazási kudarcon. Am az eleve a szórakoztatás igényével másorra tűzött kommersz művek — magától értetődően! — nem kapják meg ezt a — statisztikailag félrevezető — markót. Ezzel azonban az illetékeseknek, gyártóknak, forgalmazóknak egyaránt számolni kell.

De vajon számolnak-e igazán? Ha valaki végignézi a moziműsort, és néhány, a közelmúltban bemutatott szórakoztató filmet, legalábbis kételkedni kezd. Filmművészetünk ugyanis, feltalálta a fából vaskarikát, az unalmas szórakoztató filmet. Aki ezt paradoxonnak tartja, elég, ha felidézi azokat a vigjátékokat, amelyek cselekménytelenségben, vagy legalábbis a cselekmény ritmusának elhanyagolásában a legvadabb új hullámmal versenyeznek, anélkül, hogy a statikusan tükrözött életmozaikok új szemszögből való ábrázolásával, alapos analízisével, a tárgyi világ felfedezésével kárpótolnák a nézőket. Nem mintha hiányoznának szórakoztató filmjeinkből a hétköznapiokból válogatott jelenség-morzsa — az *Utazás Jakabbal* például főként ezekre épül. Csakhogy ezek az életből ellesett mozaikok, már első pillanatra megajándékoznak a ráismerés örömeivel, a következő percben már hiányérzetet váltanak ki, mert a rendező pontosan annyit (helyesebb: legfeljebb annyit) idéz fel belőlük, mint amennyi az átlagnéző eszébe jut, amikor a téma az üzemi étkezdében, vagy a vállalati büfében felvetődik. Hogy lám, a fiatalok felesleges bútordarabként kezelik az otthonából kiforgatott öreget, hogy az alkalmi hódítók megérdemlik, hogy néha pléhre csússzanak... A létező társadalmi jelenségek madártávlatból felvillantott, „ellessett” képe, többnyire csak azt rögzíti, amit előzőleg is tudtunk — s ez az oka, hogy még a film befejezése előtt unalmassá válik.

De van a szórakoztató filmek kiváltotta gyakori hiányérzetnek még egy nyilvánvaló forrása. Hogy komédiáink egy része, agyonbonyolí-

tottságában logikailag követhetlenné válik. Ki is az a kalapos úr, mit akar és miért éppen ő? ... Honnan tudják Kovácsék és miért nem árulják el? ... Konvencionális, de megválaszolatlanságukban zavaró kérdések gátolják az egyes szituációk és csattanók hatását.

Meggyőződésem, hogy vannak — szükségyszerűen és helyeselhetően vannak — első látásra nehezebben megközelíthető filmalkotások, amelyek értékéből semmit sem von le, hogy a nézőnek meg kell dolgoznia érte. Nem véletlen, hogy Jancsó Miklós filmjeit kritikusi is legálább kétszer nézik meg, mielőtt írógéphez ülnek. De az ilyen filmeknél a megértéshez vezető út nehézsége — egyfelől önmagában is szellemi élményt ad, másfelől még a ve-rejtekért is kárpótol az eredmény: a tartalom mélységének, a szimbólumok szépségének fokozatos kibomlása. Sajnos, azonban, nem minden meredek ösvény vezet hegy-csúcsra! Előfordul, hogy a néző nagy lélegzettel felkapaszkodik — és a semmitmondás lapályára ér. Ez pedig inkább bosszúságot ébreszt, mint kielégülést. Itt volt például, nem is olyan régen, Kézdi Kovács Zsolt *Romantikája*.

Valószínűleg, nem túlságosan nagy erőfeszítéssel találhatnék tetszetős, akár vadonatúj látogatottsági adatokat is, amelyek bizonyítják, hogy a *Romantika* sikertelenségével más filmek érthető és örvendetes sikere polemizál. S lezárhatnánk azt a nagyonis ötletszerű fejtegetést azzal, hogy végeredményben a gyengébb kommersz-filmek visszhangtalansága is, a közönség igényeinek fejlődését bizonyítja. Ez azonban az éremnek csak a fényesebbik oldala.

A másik viszont azt mutatja, hogy még a jó szórakoztató filmeknek is van egy olyan vonulata, amely elől elzárkózik a közönség. Ide tartozik Bacsó Péter bevezetőben említett komédiája is. A régebbi termésből például, a *Gyula vitéz télen-nyáron*. Evekkel ezelőtt vetette fel Kovács András egy azóta is aktuális tanulmányában (Új Írás, 1968. 12.) hogy a közönség és az új magyar film konfliktusai elkerülhetetlenek, főként „olyan művek ese-

tében, amelyek a valóság megismerésének és megváltoztatásának igényével jönnek létre, hiszen változtatni annyit jelent, mint beleütközni a meglévő állapotba.” Annakidején a *Hideg napok* ébresztette, nacionalista és illuzionista tiltakozás, egy szenvedélyes és szükséges nemzeti önbírálat kispolgári visszhangja volt, és azt jelezte, hogy a film politikai kihívása sikerült. Lényegében hasonló jellegű, bár nyilvánvalóan kevésbé szenvedélyes és passzív visszautasítás kíséri ma a kispolgáriságot bíráló szatírákat is. (Ez nem jelenti természetesen az e csoportba sorolható filmek művészi értékének azonosítását.) Az érintettek tiltakozása, elzárkózása — lehet a filmbeli telitalálat bizonyosága is. De azért mégis érdemes lenne tovább keresni az eszközöket, amelyek elősegítik, hogy az ilyen típusú filmeket azok is megnéznék, akikre vonatkozik!

Hol van tehát a hiba, — a filmben, vagy a közönségben? Túlságosan egyszerű ez a kérdésfeltevés. S legalább olyan egyszerű volna, ha megpróbálnánk kétfelé osztani az igazságot. De mégsem tehet mást az a kritikus, aki elismeri a filmművészet skálájának lehetséges gazdagságát, a felfedező és kísérletező, szükségyszerűen bonyolultabb művek és a legszélesebb közönségnek kellemes élményt biztosító komédiák létjogosultságát, s ugyanakkor ismerős a nézőtérén is. Fejtegetésem nem a filmek műfaji és hatásmechanizmusában is eltérő skáláját kívánta szükíteni, sőt ellenkezőleg: a saját funkciójukat rosszul szolgáló, szórakoztató filmek problémájára szerettem volna felhívni a figyelmet. Abban a meggyőződésben, hogy az ilyenek születése és szaporodása, nemcsak hogy nem hidalja át és nem csökkenti, de még mélyíti is azt a szakadékot, amely a közönség és az új magyar művészfilm között tátong. Márpedig a szórakoztató filmnek a jelen pillanatban érvényes közönségigények kielégítése mellett és azon túl, mégiscsak lenne egyfajta filmművészeti rendeltetése is. Megtartani a magyar filmek nézőit a mozikban.

FÖLDES ANNA

NÁPOLYT LÁTNI ÉS...

(életben maradni?)

Megpróbálok szakítani a hagyománnyal. A kritikusok egy része ugyanis előzetes ismeretek vagy feltevések (közérthetetlenül: praekonceptiók) birtokában készíti elemzését. Már akkor, amikor elindul a sajtóvetítésre, tudja, miképpen kell megközelítenie az adott alkotást; úgy szólván felöltözik az alkalomhoz illően. Jólértesültségénél és neveltségénél fogva véletlenül sem jelenik meg szmokingban a szalonnasütnésnél, vagy farmernadrágban az akadémiai emlékülésen. A komoly kritika ezért különbözik annyira az egyszerű mozinézó véleményétől. Kellő elméleti megalapozottság híján, figyelmen kívül hagyva Jung archetípus-elméletét, a strukturalista analízis módszereit, a Gehlen-féle antropológiai iskola eredményeit, meg ehhez hasonlókat az információt befogadó átlagos közeg nem azt látja a moziban, amit kell, hanem ami előtte van. De a kritikus sem jobb, mert mint az a fentebb előadottakból következik, specifikus kondicionáltsága áldozataként legtöbbször csak azt látja, amit kell, ahelyett, ami van.

Jelen próbálkozásom célja egy általános, tehát generális kritikai módszer alkalmazásának megvetése. Megvetése a módszert illetően a szó szoros értelmében.

Túrheterlen állapot, hogy más elbírálás jár egy intellectualico, szimboliszticó, szemioticó, alkotásnak, mint egy színes filmvígjátéknak.

Bácskai Lauró István, Kállai István forgatókönyve alapján készült filmje a *Nápolyt látni és...* merész kísérlet egy ősi drámai alaphelyzetnek a film közegében történő újrafogalmazására, újraforgalmazására és műfaji integrálására. A téma — amint azt a strukturalista irodalomtörténet bizonyítja, nem változik, csak más és más formában jelenik meg a különböző korokban — megtalálható a commedia dell'ártében éppen úgy, mint Shakespeare-nél, Molière-nél, Scribe-nél és Tabi Lászlónál. Sőt, elmondhatjuk, hogy

már a régi görögök is ismerték, sőt a kínaiak már ötezer évvel ezelőtt, csak ők nem ismerték fel az igazi jelentőségét és tűzijátékok készítésére használták. A *Nápolyt látni és...* alkotóinak bátorságát bizonyítja, hogy mit sem törődve a nagy elődökkel, azoktól vették át a sémát, akiknek a kezén az valóban sémává vált: a ma már névtelen bulvár-vígjáték szerzőktől és operett librettistáktól.

A történet elmondva nagyon egyszerű, de korántsem az, ha a mélyére pillantunk. Dr. Szegedi Anna és Lackó Ferenc még a film kezdete előtt Nápolyban együtt töltött egy éjszakát. De úgy igazán együtt töltötték, éppen ezért ügyeltek arra, hogy a film kezdetére már egy repülőgépen üljenek ártatlanul. A jo-



gászdoktornőnek ugyanis vízje van otthon, a fiatalembernek viszont felesége. Persze, ha a néző látta a plakáton, hogy ez egy magyar filmvígjáték, akkor már ennyiből is tudja, hogy a két utas sorsa megpecsételődő. A magyar vígjátékszerzők ugyanis a legerkölcösebb emberek a világon. Házasságtörés esetén nem ismernek bocsánatot. Hiszen ezen múlik a vígjáték sorsa. Ha a házastársak továbbra is együttélnék semmiről sem tudva, az egy pesszimista társadalmi körkép lenne az emberi kapcsolatok hazugságáról; ha a megcsalt feleség lúgkővet inná, a megcsalt férj pedig baltával feldarabolná hitvesét, az romantikus vérfagyalt lenne. Sírógörcsöt és elmebetegintézetet szintén kérik mellőzni. Az pedig, hogy kölcsönös bocsánatkéréssel végződjön az ügy, olyan cinikus megoldás lenne, ami már a közerkölcösöt veszélyeztetné.

Nem. A csalóknak bűnhődni kell, de a megcsaltak is részesüljenek méltányos kárpótlásban. A legegy-

szerűbb, ha egymásra találnak. Ez a film végén meg is történik. Az is-ten a felvevőmasinából is egymásnak teremtette őket. Nem úgy a másik kettőt. Az a nő ugyanis elviselhetetlenül ostoba, a fiatalember is utálja, csak ő meg annyira törtető, hogy egy többéves külföldi kiküldetés érdekében akár feleségül is venné a buta és csélcsap teremtést.

De nézzük most a mélyét. A leg-helyesebb az eljárás, ha felfejtjük a film szimbólumrendszerét. A történet négy szereplője egy sajátos egyensúlyatörekvés keresésére utal. Semmiképpen sem tekinthető erőszakos belemagyarzásnak, ha ezzel kapcsolatban a tézis, antitézis, szintézis logikai alapelveinek frappáns transzcendálására gondolunk. A kort, melyben élünk, nyugodtan az ideges egyensúlykeresés korának nevezhetjük. Ha a történet hordozói hárman vagy ötven lennének, valaki

Greguss Zoltán, Várady Hédi, Ernyei Béla és Páger Antal





Halász Judit és Ernyei Béla

ottmaradna feleslegesnek. Lehetetlen nem észrevenni, hogy a film alkotóit határozott koncepció vezette: a humanista totalitás, vagy úgy is mondhatnánk, a totalitás szférájába emelt humanizmus eszméjének érvényesítése.

A szereplők mozgásában kifejeződő immanensen meghatározott determináltság taglalása csak körök, négyzetek, egyenesek és hullámvonalak iderajzolásának segítségével lehetne érthető, de ilyesmire nyomdatechnikai okokból nincs lehetőség, másrészt nagyobb terjedelmű tanulmányt igényelne. Most érje be az olvasó néhány jelkép értelmezésével: a többször látható csók, mint azt más példákön Freud, Karinthy Frigyes, Sheldon, újabban pedig E. Fromm kimutatták, egy vagy kétoldalú előidézése; a felszarvazott ügyvéd és a megcsalt taxisofőrnő találkozása az individuális lét alárendeltsége a történelmi léttel szemben; amikor az igazgató azt sem tudja, hogy az ő vállalatánál kinek rendeznek fogadást, az elidegenedett bürokrácia áttekinthetlensége; a mondat, hogy „bár itt lenne az a férfi...” a tartalmas kapcsolat utáni vágy; a „megmérge-

zem a macskát” a humor, a derű, a jövő szépségébe vetett hit.

Talán ünneprontásnak hat, de nem hallgathatunk két nyitvahagyott kérdéstről: 1. Hol lehet olyan szép tapétákat kapni, mint amilyeneket a filmben láttunk mindkét házaspár szobájában?

2. Mi lehet az oka annak, hogy a mostanában készült vígjátékok olyan elszomorítóak, mint egy véresre csiklandozott ember kacagása?

Lőrinc József operatőr nem színes filmet készített, hanem színezettet. Képeivel túlharsogja a filmet és ugyanez mondható Vukán György zenéjéről.

A színészek megtették, amit lehetett, de méltatlanság lenne velük szemben, ilyen szereplehetőségek alkalmából értékelni tehetségüket. És végeredményben Bácskai Lauró István rendezői tehetsége sem szorul bizonyításra, szakmailag a legjobbak között van a helye. Mentségére és elmarasztalására hozható fel, hogy színpadi trükkgyűjteményből a legnagyobb tehetséggel sem lehet filmet csinálni.

CSÁSZÁR ISTVÁN

„A kedves mór”

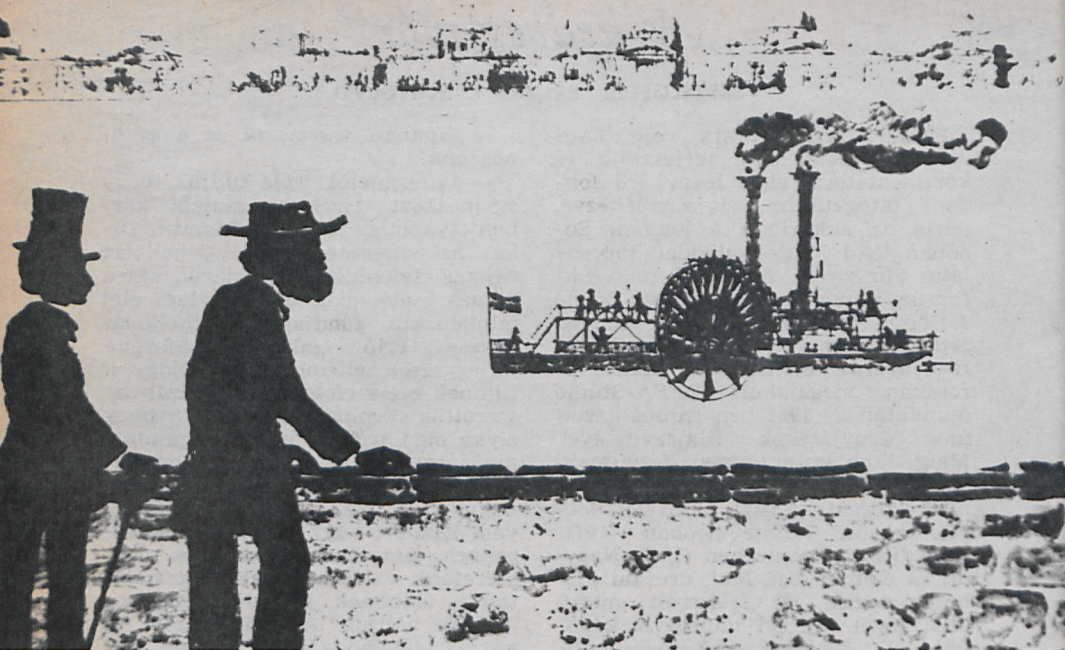
BESZELGETÉS BRUNO J. BÖTTGÉVEL

Paul Lafargue, Marx veje, harcostársa, eszméinek terjesztője és kommentátora, első, leánykérő londoni látogatására visszaemlékezve, leírta az akkoriban a londoni Söhóban lakó Marx-családdal kapcsolatos élményeit. A kitűnő tollú Lafargue színes írásából most Bruno J. Böttge a világhírű drezdai rendező árnyjátékfilmét készítette. Böttge 1945 nyarán lett az akkor Halle városában megalakult DEFA-Stúdió munkatársa, 1951-ben próbálkozott meg árnyjátékok filmrevitelével. Máiig több mint ötven árnyjátékfilmét készítette, közülük jónéhányat nyert díjat vagy oklevelet, többek között Montevideóban (1971. Nagydíj) és Velencében (1972. Nagydíj és életmű díj). Mai, drezdai műhelye tágas, jól felszerelt stúdió, ahol közel egy évi munkával készítette el „A kedves mór” című új művét, a Marx Károlyról szóló árnyjátékfilmét.

— Honnan származik ez a különös cím?

— Lafarguetól. Tőle tudjuk, hogy egymásközt, bizalmas családi körben olykor így nevezték Marxot. Talán az elnevezés Marx Othellóért rajongó feleségétől származik, aki a példás családapát, de a családi élet mindennapi gondjaihoz „othellóian keveset értő embert” (Lafargue feljegyzése) jellemezte így. Hogy a filmnek ezt a címet adtuk, azzal azt szerettük volna kifejezni, hogy olyan oldaláról kívánjuk megmutatni Marxot és családját, melyet kevesen ismerhettek. Meggyőződésem, hogy erre ma különösen szükség van. Hiszem, hogy ha emberileg közelínek, ismerősnek érzünk és megszeretünk valakit, annak a gondolatit is élőbbnek, hozzánk közelebb állónak valljuk. Alkotói célunk tehát az volt, hogy ezzel a filmmel is közelebb hozzuk Marx személyét és munkásságát, a mai emberekhez.





— Az árnyjátékfilm ezt a célt mennyiben szolgálja?

— Eppoly mértékben, mint minden más művészet. A Georgij-házaspár a szovjet Fjodor Hitrukkal a közelmúltban érdekes filmet készített *Egy fiatalember, akit Engelsnek hívnak* címmel, és ebben Engels ifjúkori levelezésének egy részét

elevenítették meg az animáció sajátos eszközeivel. A film későbbi világsikere és hatalmas közönség-hatása egyértelműen bizonyítja, hogy ez járható út.

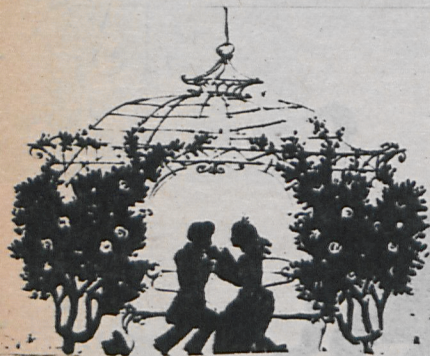
— A Georgij-házaspáré rajzfilm volt. Ön pedig árnyjátékfilmet készített...

— A német—szovjet szerzőpáros

REFRESHMENT ROOM

DINING ROOM





Engels sajátkezű leveleivel és játékos, nagyon kifejező rajzaival dolgozhatott, vagyis konkrét hagyatékaival. Én csak a mások emlékezeiseivel. Ez két teljesen különböző dolog és ez magyarázza a különböző realizálási formát. Az első dramaturgiai értekezleten saját kollégáim is vádoltak: „Marx-filmet akarsz készíteni sziluett-figurákkal? Feladnád a grafikus ábrázolás legfontosabb elemét, a szem- és arckifejezést?” Ma már erre is nagyon határozottan tudok felelni. Igen, feladom, és meggyőződésem, hogy jól teszem. Mi, munkatársammal Jörg Hermannal, ugyanis, azt az életformát akartuk megmutatni, amelyben Marx élt és dolgozott. Meggyőződésünk volt és maradt, hogy ez az életforma, a beletűzdelt apró epizódokkal, önmagában is eléggé jel-

lemzi Marxot. Másrészt mi nem egy objektív Marx-képet kívántunk adni, (az ilyen valóban feltétlenül szükségelné az arc- és szemábrázolást), hanem egy szubjektívet. Egy olyan Marx-képet, ahogy Lafargue ábrázolta. Hogy végül ez a kép nem teljesen Lafargue-i, hogy beleszóttuk Engels és Feuerbach néhány feljegyzését is, az tulajdonképpen nem változtat az alapkoncepción. Maguk is annyiféleképp próbálták megrajzolni Marx emberi arcát, hogy végül egyikük sem volt képes azt teljes egészében visszaadni. Ez tehát az árnyjátékfilm ábrázolás mellett szólt, és szól. Csak-hogy itt még egy technikai problémával kellett megküzdeni. Az árnyjátékfilm eddig csak fekete-fehér lehetett. Marx világa azonban színes volt, ha nem is harsány színekkel teli. Meg kellett tehát újítanunk az árnyjátékfilm készítés technikáját, hogy a filmbe színek is kerülhessenek. Ebben nagy segítségemre volt Fred Westphal. A visszafogott színek, az árnyalakok, és Lafargue „hangos”, kommentár-szerű emlékezései, melyek végigkísérik a filmet — együtt — végülis pontosan azt a hatást érték el, amelyet elképzelttem. Persze, hogy ezt hogyan fogadják majd a szakemberek és hogyan fogadja a közönség, az más kérdés. De én nagyon remélem, hogy nem fogunk egymásban csalódní.

FENYVES GYÖRGY

Képernyő és mozivászon

(Prágai filmlevél)

A televízió ma már nem csak versenytársa, de üzlettársa is a mozinak. A kölcsönösség elve alapján a képernyőn viszontláthatjuk a lefutott mozifilmeket, s a legsikeresebb televíziós filmeket átveszi forgalmazásra a mozihálózat is.

A csehszlovák filmforgalmazás is követi ezt a többé-kevésbé már általános gyakorlatot. Így például a filmszínházak műsorára tűzték Julius Zeyer századvégi cseh író és Josef Suk zeneszerző közös művéből forgatott, *Raduz és Mahulena* című látványos, romantikus zenedrámát, melyet a Prá-

gai Televízió harminchárom éves rendezője, Petr Weigl készített.

Petr Weigl már csaknem tíz éve kizárólag zenei témájú tévé-filmeket alkot. Prokofjev: *Rómeó és Júlia* című balettjének tévé-változatáért (a prágai Nemzeti Színház előadását is ő rendezte) a Prix Italia díjjal tüntették ki. Most Gounod — Goethe drámájára szerzett — *Faust*-operáját forgatja.

A prágai óváros egyik ódon palotájában kerestem meg Petr Weigl-et, ahol a román stílusú pincében a Faust börtönjelenetének felvételei készültek.

— Valamilyen hatá-

rozott művészi célkitűzést tükröz, hogy immár harmadik filmjének középpontjában az irodalomban halhatatlanná lett szerelmespár áll?

— Ez véletlen, de talán mégsem az. Mindig érdekelt a szerelem, az érzelmi kapcsolatok drámaisága, a hűség és feledés problémája, s az a különös erő, mely két ember viszonyában a sorsdöntő akadályok leküzdését is lehetővé teszi. Be kell vallanom, a mai túltechnizált, nagyonyis prózai életünkben különös jelentőséget tulajdonítok a romantikának.

— Sem előző filmjeiben, sem most a *Faust*-ban nem kísérletezik az

Jelenet Petr Weigl: *Faust*-operafilmjéből



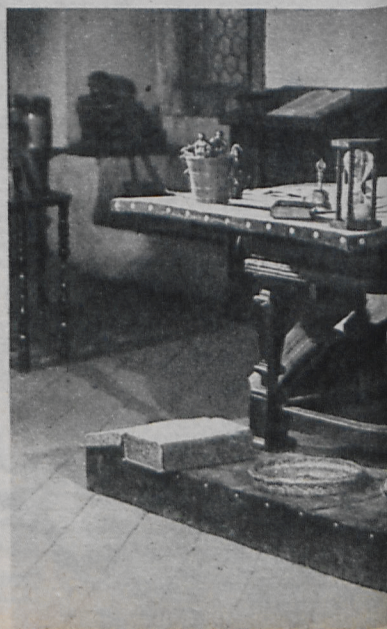
eredeti irodalmi és zenei mű mondanivalójának aktualizálásával. A mai fiatalság nem különösebben érdeklődik az opera vagy akár a ballett iránt...

— Szerintem ez csak a mai követelményeknek megfelelő interpretáció kérdése. Igyekszem az adott anyagot megszabadítani a ma már anakronisztikusan ható elavult elemektől és művészi alázattal kibontani a zseniális alkotók örökérvényű gondolatait. Ezek pedig lényegüket tekintve többnyire nem szorulnak korszerűsítésre. Mi-

Magda Vašaryová (Margit) és Milan Kňažko (Faust) — Petr Weigl filmjében

előtt a *Faust* megfilmesítését elvállaltam, megegyeztem a tévé dramaturgiájával, hogy nem a Gounod-mű operaközönségnek szánt televíziós felvételét készítsük el, hanem az opera öntörvényű filmváltozatát, mely nemcsak a képernyőn, de remélhetőleg a mozi vásznon is széles körű érdeklődésre számíthat. Azt szeretném, ha elsősorban a téma belső drámaisága ragadná meg a nézőt, az a drámaiság, amely itt természetesen zeneileg és képileg jut kifejezésre. Maximálisan modern,

Magda Vašaryová (Margit szerepében) a *Faust*-film-ben





Milan Kňažko — Faust szerepében

de ugyanakkor maximálisan közérthető formára törekszünk. A főszerepeket kiváló színészekre bíztuk — Faustot Milan Kňažko, fiatal bratiszlavai színész játssza, Mefisztót Přemysl Kočí, Margitot a tehetséges fiatal filmszínésznő: Magda Vašaryová. Az áriákat neves operaénekesek éneklik.

— A zenei élményen túl, mi az a művészi

gondolat, amelyet a *Faust* megfilmesítésével hangsúlyozni kíván?

— Barbier és Carré opera-librettója gondolati súlyában, filozófiai tartalmában természetesen nem mérhető az eredeti hatalmas Goethe-drámához. Itt a lírai hangvételi szerelmi motívum kerül előtérbe. Az egyén választásának jelentősége a jó és a rossz, a becsület és becstelenség lehetőségei között — ez ami a mű gondolati anyagából számomra a legérdekesebb. Ezek az általános érvé-

nyű fogalmak filmünkben — csakúgy, mint az operában — a keresztény szimbólika világában jutnak kifejezésre — gondolkodok itt például az angyal és ördög szüntelen küzdelmére —, de ezeket a naív népmesék motívumaival ábrázoljuk, amelyek az emberi etika törvényeit hirdetik.

Petr Weigl filmje előreláthatóan tavasszal készül el. Külső felvételeit Dél- és Észak-Csehország legfestőibb helyein és Prágában, eredeti középkori épületek „díszleteiben” forgatták.

Nem csak a televízió ígér műsorlehetőséget a csehszlovák filmforgalmazásnak, de a Barrandovi filmstúdió is szorgalmasan gondoskodik későbbi filmműsorról a televízió számára. Persze a filmek mindenekeelőtt a mozikban szeretnének előbb sikert aratni.

A prágai mozik bemutatták Juraj Herz új filmjét, a *Morgiana*-t, melynek irodalmi témáját Alexander Grin orosz romantikus író Jessie és Morgiana című könyve szolgáltatta. A történet két nővér, a

Jelenet Ota Koval: A fekete toll csapatai című ifjúsági filmjéből





Eliška Havránková — Karel Stekly: *Legenda*, a rabló című filmjében

gonosz és rút Viktória és a jólelkű, bájos Klára drámai küzdelméről szól. A csodálatos tengerparti tájképeket, s a szecessziós hangulatú interieuröket a neves operatőr, Jaroslav Kučera fotografálta. A két nővér kettős szerepét Iva Janžurová alakítja.

Karel Stekly 1905-ben játszó, *Legenda*, a rabló című mozgalmas filmjének főszereplője az anarchista érzelmű kasszafúró, Jindřich Legenda, akit meghökkenítő nehézségek révén, de végül mégis elfog a

rendőrség. A korabeli prágai légkört remekül megelevenítő film főszerepét Eduard Cupák játssza.

Jiri Krejčík is — akinek *A csalóka szerelem játéka* című filmjét nemrég mutatták be a magyar mozik — új filmet fejezett be. A napjainkban játszódó bűnügyi-lélektani dráma címe: *Klára*. Klárát kislánykorában Prágából hurcolták el a nácik, s most egy nyugati diplomata feleségként tér vissza szülővárosába. Férje titokzatos körül-

mények között eltűnik, Klára kinyomozza a gyilkos személyét, s egyúttal fényt derít arra is, hogyan pusztult el családja a koncentrációs táborban. A film főszereplői: Jarmila Košťová, Ladislav Chudík, Jarmila Orlová és Jiri Adamíra.

Ugyancsak bűnügyi filmet forgatott *A halál válogat* címen Václav Vorlíček rendező is, Ota Koval pedig harmadik ifjúsági filmjét készítette el: *A fekete toll csapata*-t.

KATERINA POŠOVA

A közönség sohasem téved

ADOLPH ZUKOR SZAZ ÉVES

Januárban ünnepelték Adolph Zukor születésének századik évfordulóját szűk családi, baráti körben. Ötven éven át volt az amerikai filmszakma egyik cézárja, egyes krónikások szerint maga a „nagy-mogul”. Amikor félévszázados „uralom” után, húsz évvel ezelőtt visszavonult az aktív vezetéstől, önéletrajzában foglalta össze pályájának emlékeit, kimagasló eseményeit. Memoár-kötete magán viseli a műfaj jellegzetességét. Sőt talán éppen a szerző viszonylagos intellektuális-litterátus naivitása folytán az indítékok még közvetlenebbül tárulnak az olvasó elé.

Zukor életének tartalma: a látványos siker. Ennek legcsillogóbb mozzanatait kívánja „ércnél maradandóbban” megörökíteni az utókor, jelen esetben a filmtörténet számára. Nem is kell túloznia. Az amerikai film fellendülésében, jellegének kialakításában Adolph Zukornak valóban oroszlánrésze volt. Vállalata, a Paramount, egyike volt az amerikai filmkonjunktúra — nemcsak a filmszakma — nagy „gründolásai”-nak. S ha a nyolcvanas öregúr visszaemlékezéseit az elégtikus elérzékenyülés atmoszférája lengi körül, ha az alapítás és az érvényesülés kezdeti, hősi korszakának kiélezett vetélkedései, sokszor brutalitásai a nosztalgikus felelevenítés szűrőjén már csak az anekdota ártatlan derűjében csillognak, ez emberileg teljesen érthető, ha az olvasót némi kritikai fenntartásra kötelezi is.

A visszaemlékezésnek természetesen lényegesen terjedelmesebb része azt a korszakot öleli fel, amikor a Zemplén megyei kis magyar emigráns már — Adolph Zukor volt. Sikeres amerikai üzletember. S miként az újonnan beérkezetteknek általában, Zukornak is, még utólag is az a legmellettebb érzés, hogy hány „nagy ember”-nek, világhírességnek volt barátja, ismerőse, sőt gyámoltója, pártfogója, pályájának egyengetője. A filmtörténeti szakmunkák tanúsítják, hogy valóban a

századeleji amerikai filmben Porter-től Douglas Fairbanksig és Griffith-től Mary Pickfordig, majd Gloria Swansonig, Rodolfo Valentínóig és Clara Bowig, Bing Crosbyig alig van az amerikai filmnek olyan nevezetesebb színésze, rendezője, producere, akinek életében akár az indítással, akár a későbbi felkarolással Zukor nem játszott jelentős szerepet. Megtisztelték uralkodók, pénzmágnások, közéleti nagyságok. S kissé pironkodó hetvenkedéssel idézi föl, hogy a Paramount visszautastítottjai körében olyan név is található, mint Franklin Delano Roosevelté.

A „malór” onnan eredt, hogy az első világháborúban, amikor Roosevelt államtitkárként ténykedett a haditengerészetnél, mellette teljesített szolgálatot ifjú küldöncként Zukor egyik fia, Eugene. Már akkor sok szó esett közöttük Roosevelt irodalmi ambícióiról, nevezetesen filmírói terveiről. 1923-ban jókora kézirat érkezett Zukor vállalatához. Roosevelt, miután kínosan megbukott mint alelnökjelölt az 1920-as választáson, majd megbénult gyermekparalízis következtében, frásra adta a fejét és többek között forgatókönyvet szerkesztett John Paul Jonesről, aki a szabadságharcos amerikai flotta ifjú parancsnokaként, alig harmincéves korában megfutamította Angliát, a tengerek királynőjét. A kézirat benyújtása után egy ideig türelmesen várt, majd sürgetett — évekig. Hasznalt. A könyv „valahogy” elkallódott. Zukor munkatársai, vagy talán éppen önmaga mentegetésére azt a kétes magyarázatot fundálta ki, hogy akkortájt a Roosevelt név nem volt olyan nagy márka és az írás így sikkadhatott el nyomtalanul. Aztán furfangos „nagyokosan” hozzáteszi: történelmileg talán nem is baj, hogy Roosevelt elfogultan angolelleses forgatókönyve nem került megfilmesítésre. A történet teljességéhez tartozik, hogy a második világháború napjaiban, hírneve csúcán, a Fehér Házban, sajtófogadáson



Roosevelt elnök felesége a Zukor házaspár társaságában, 1943-ban

Roosevelt egy alkalommal megpillantotta ismét Eugene-t és tréfásan korholó hangon kérdezte tőle (mert az érzékenységekben megsértett szerző nem felejt, még ha közben elnök is lett): „Nos Zukor, mi van a kéziratoddal?”

A memoár kötet dúskál a színes, mulatságos, érdekes sztorikban. Csillogó, szórakoztató epizódjai egy változatos életnek. A mozirajongók milliós táborát hogyan vonzaná a sok mulatságos, izgalmas, hitelesnek tűnő történet kedvenceiről. Mégis a könyvnek a legértékesebb fejezete, ahol a szerző tartózkodóan, kicsit obligált kényszerűséggel, az önéletrajz követelményeinek engedelmeskedve, csak úgy a „teljesség kedvéért” összefoglalja az előtörténetet, élete folyását mielőtt húsz egynéhány éves korában végleg eljegyezte magát a filmmel, pontosabban azt, hogyan lett belőle mozi. A történetben talán éppen az a megkapó, hogy mennyire sablonos. Arra az időre esik, amikor a kaland, a kockázat, a vállalkozás hétköznapi, milliós szám produkálódik. De az amerikai filmet máig sem érthetik meg, akik nem ismerik születésének körülményeit, kik és hogyan alapították a később legendás hírnévre szert

tett Paramountot, a Foxot, a Metro-Goldwyn-Mayert, az United Artistst és a többi, azóta az enyészetbe vezetett filmkolosszust.

Cukor Adolf 1873-ban született Ricsén, egy kis Zemplén megyei községben. Korán árvaságra jutott. Inasnak szegődött a helyi szatócshoz. Akkortájt sűrűn érkeztek levelek Amerikából: napszámosokhoz, szegényparasztokhoz, iparosokhoz, magafajta nyomorúságos sorsban élő zsidókhoz. A Cukor gyerek is elhatározta, hogy megkísérli a szerencsét. Tizenöt éves korában összekunyerált pénzen nekivágott az Óceánnak. Angolul egy szót sem beszélt. Húsz dollár volt a zsebében. New Yorkban inasnak szerződött egy szőrméshez, koszt kvártélyért. Húsz éves korában már önálló volt, sőt az akkori mérce szerint csinos va-

Mary, angol királyné és Adolph Zukor



gyonkával is rendelkezett: néhány ezer dollárral. Családot alapított. Szülőföldjéről való, kis emigráns varrőleányt vett feleségül. Körülnézett, mihez kezdjen kis pénzével. Saját szakmája zsúfolt volt, a többi nemkevesébe.

Amerikai film akkortájt még nem létezett. Bár a találmány Edison nevéhez fűződik, a századfordulón az európai, különösen a francia filmgyártás technikailag is, művészileg is messze előtte járt a tengerentúlnak. Zukor húszéves korában Chicagóban látja élete első filmjét. Úgynevezett kukucskán élvezi az egy tekerces, háromperces A csókot. Tíz év múlva, 1903-ban születik meg az első, igazi amerikai játékfilm Porter rendezésében: A nagy vonatrablás. Ez már tizperces sztori: minden idő, minden western-jének őse. Itt már felvillan az üzleti lehetőség. A gyártást, forgalmazást egy hat vállalatot tömörítő tröszt kaparintotta a kezébe. Írek, skótok uralják, élén egy Kennedy áll. A monopóliumot csak valami mással, újjal lehet áttörni.

Még utólag sem állítja Zukor, hogy őt a filmhez valami különös vonzalom fűzte volna. A show business foglalkoztatta, a maga egészében. Ez volt a téma baráti társaságban: sógorok, komák, haverok között. A könyv felsorol néhány nevet a kompániából. Jesse Lasky eredetileg aranyásó volt Alaszkában, aztán pisztonos egy kabarében. Sógora Cecil B. de Mille mindenese egy varietében. Sam Goldfish (később Goldwyn) kesztyűs, Willy Fox gatyá ügynök. Carl Laemmle rőföségként kezdte. Zukor meg is jegyzi: „*Akik közülünk producerek lettek, azok mindenféle szakmából jöttek, szőrmések, cirkuszi mutatványosok, hentések, kaszinóvácsok, ezért később kultúrznobok gyakran élcelődtek rajtunk.*” Röstelkedés nélkül vállalja társaival ezt a szakmailag nem éppen dicsőséges múltat. Az úttörőknek ahhoz a nemzedékéhez tartozik, akiknél a pedigre fényét az adja, hogy a nullpontról indultak el.

Nyers őszinteséggel írja meg, hogyan társult be 1904-ben — természetesen szőrmés boltja fenntartása mellett — egy filléres bódéba,

amelynek az volt az attrakciója, hogy száz panorámakukucska működött benne a cukorka, rágógumi, planétás játékautomaták mellett. Egy penny volt a beugró és egy penny kellett bedobni minden automatába. Ennyibe került egy háromperces kukucska-film. Vásári multság és üzletnek is csekély. És még ennek is a javát Kennedyék meg a Kodak gyár fölözi le. Mégis a bodega jövedelméből épül hamarosan az emeleten az Egyesült Államok első nagy, többszáz személyes mozija. Most már csak film kellene hozzá. De az egyetlen gyártó és forgalmazó a General Film Company tröszt csak egytekerceseket gyárt és még a külföldről importált játékfilmeket is tekerésre felbontva, külön előadásokon vetíti. Zukor híret veszi, hogy Franciaországban pénzügyi nehézségek miatt megakadt Sarah Bernhardt filmjének, az *Erzsébet királynőnek* forgatása. Negyvenezer dollárral látatlanba beszáll a vállalkozásba és megvásárolja a szomorújáték amerikai forgalmazásának minden jogát. Mindenki lebeszéli, még legszűkebb családjá is szembe fordult vele: Hol akad Amerikában olyan bolond — mondják —, aki egy-sötét órára beül egy sötét terembe mozizni. Merő képtelenség...

Az *Erzsébet királynő* elsőprő sikert arat és ezzel gyakorlatilag megindul az amerikai játékfilmgyártás. 1912-t írunk. Zukor előbb híres színpadi színészekkel próbálkozik, de hamarosan rájön, hogy a filmnek saját rendezőkre és színészekre van szüksége. Egy húszéves, szőke lányra figyel fel. Két vállalat verseng érte. Az egyik heti negyvenöt, a másik ötven dollárt ajánl. Zukor heti ötszáz dollárért szerződ-teti! (Alig két év alatt ez az akkor még fantasztikusnak tűnő összeg már többszöröseire emelkedik.) És 1913-ban megszületik az amerikai film első sztárja: Mary Pickford. Hamarosan követik mások: Douglas Fairbanks, John Barrymore, Cora Clark.

Csakhogy az ilyen drága munkakerőt foglalkoztatni kell. Meg gondoskodni kell műsorról is a gombamódra szaporodó, egyre nagyobb és fényűzőbb mozik számára. 1914-ben

Zukor már évi harminc film gyártását tűzi ki célul és megnyitja a Broadway-n a 3500 személyes mozipalotát, a Standardot. Mivel pedig New Yorkban kevés a napfény, Los Angeles egyik külvárosában, Hollywoodban kibérelt egy narancsfarm gazdasági épületét és ott rendezte be az első stúdiót a kaliforniai ragyogó ég alatt. Két év múlva pedig már az egyik legnagyobb amerikai bank, Kuhn, Loeb & Co. tízmillió dollárral száll be a nemrég még bódés Zukor vállalkozásába. Példáját követik pályatársai. Még Sam Goldwyn is feladja szolid kesztyűboltját, amelyet — biztos, ami biztos — 1915-ig fenntartott. Az amerikai film egyenjogú nagykorúként belép az amerikai kapitalista vállalkozás világába. Ettől kezdve Zukor pályája is összefonódik az amerikai gazdasági élettel. Most ért el hatalma csúcspontjára. Igaz, már nem portyázókedvű szerencsevadász, hanem bankárok, tőkésék, tőzsdések helytartója, menedzsere, üv. elnök.

„A közönség sohasem téved” — ez volt Zukor alapelve. Ez könyvének programmatikus címe is. Nyilvánvaló, hogy az üzleti megfontolás is szülte. Zukor nem is titkolja. Őnéletrajzában nem feszeget esztétikai, eszmei kérdéseket, még technikai, szakmai problémákat sem. Büszkén meséli el, hogy a filléres bódé megalapítása óta hivatalos elfoglaltságának jelentős részét a mozizás tette ki. Amikor már pazar saját vetítőkkel rendelkezett, akkor is rendszeresen járt moziba, inkognitóban. Sokszor megnézte ugyanazt a filmet, pontosabban: nem a vásznat figyelte, hanem a közönséget. Mi érdekli, mi untatja; mi izgatja, mi zavarja, és főleg — min nevet és min zokog. A produktum csak ezen belül érdekelt. S mivel Zukor pályatársai hasonszórú emberek voltak, az amerikai film útja meg volt határozva. Hatalmas méretű ipari-kereskedelmi vállalkozássá lett, a show business motorja, óriási apparátussal, technikai felkészültséggel, a világ legnagyobb termelésével. Mint ilyen, elsősorban a közönség, a vásárló igényeinek kielégítésére törekedett, nem kultúrájának, ízlésének fejlesztésére. Az éles vetélkedés gyakrabban szorított-

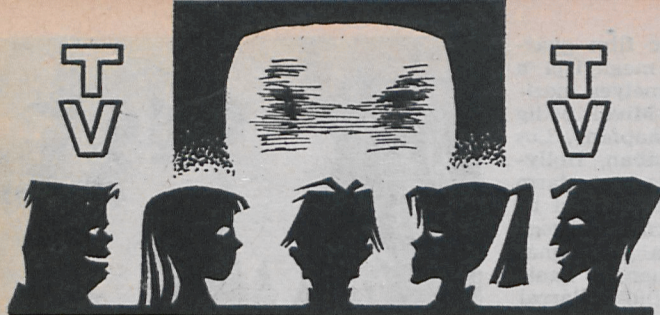


Adolph Zukor Gloria Swansonnal,
1952-ben

ta banalitásra, giccsre, olcsó szórakoztatásra, mint a színvonal emelésére. Közben pedig éppen kommersz indíttatású közönség-centrikussággal, a közízlés kiszolgálásával az amerikai társadalom egyik legjelentősebb tudati konzerváló tényezőjévé vált.

Évtizedek sokezes természetben persze szép számmal található remekművek, filmmúzeumok vásznain ma is lebilincselő örökérvényű alkotások. De az amerikai filmgyártás természetének javarésze nem a múzeumoknak, hanem a piac, később a szupermarket számára készült. Mert Zukor, Fox, Goldwyn és Lasky újjagdag iparmágnások voltak, impozáns Paramount hegycsúcsok, falánk, kegyetlen Metro orosz-lánok, nem a szép mesterségek kifinomodott, érzékenylelkű mecénásai.

VÁSÁRHELYI MIKLÓS



Harmónia a művészetben

Keresi a televízió az esztétikai ismeretterjesztés hatékony módszereit. Tárlatlátogatások, művészinterjúk, képzőművészeti és zenei témájú kisfilmek jelzik az útke-resés eddigi irányait. Most viszont elhatározták, hogy magasabbra törnek. Képernyőre vizs-lik, ami egy olyan alapvető esztétikai fogalomból, mint a harmónia, egyáltalán képernyőre vihető. Még hozzá mindjárt művészeti ágak konkrét formaproblémaiból kiindulva, szemügyre véve, mi teszi az esztétikai összhangot zenében és festészetben, táncban és irodalomban. Nagyszabású vállalkozás; ha szólamoknál komolyabban vesszük az esztétikai nevelést, csak elismerés illetheti kezdeményezőit és megvalósítóit.

Vitányi Iván volt e vállalkozás spiritusz rektora. Ő adta a legtöbbet: frissen kidolgozott tudományos témáit, például a zenei összhangzatrend és a festészet színharmonia összefüggéseiről; mindig fürge és tág intellektuális érdeklődését, mely minden művészeti égtáj felé fürkészi az újat és a törvényszerűt; racio-

nalista elemző hajlamát; és nem utolsó sorban egyéniségét, mellyel sokféle embert, sokféle álláspontot tud maga mellé ültetni és baráti eszmecserében egyeztetni. Ő se csalhatatlan persze, szerencsére (kritikusai szerencséjére); kéte-lyeket is támaszt, kéte-lyeket is engedélyez az-zal szemben, amit mond (mindannyiunk szerencséjére). Engem például nem tudott meggyőzni arról, hogy a zárórészben egyébként oly tartalmasan elemzett József Attila-vers, *A város peremén* valóban a három tonikai főakkord zenei mozgásmo-dellje szere-
ni válik belső formájában harmonikus-sá, még kevésbé arról, hogy Beethoven IX. szimfóniájának és az Illés-együttes egyik produk-ciójának részleges dal-lamegyezéséből bármi is következ-zék akár az egyik, akár a másik esztétikai minőségére és e minőség hallgatói-befogadói felfogására. Ilyenkor üdítő dolog, ha a taná-ras szigort feloldja egy akart-akaratlan el-idegenítő hatás. Amikor például a Szőrényi-fiúk Vitányi javaslatára a dzsesszorgonán egymás-ra fektetve szólaltatják

meg a két egyeztetett dallamot, vagányosan megvillan a szemük és összemosisolyodnak. Ilyes-fajta reagálásra kap ösz-tönzést a néző is, vala-hányszor kételye támad; a „ki gondolta volna?” csodálkozása keveredik itt némi fenntartással. Ilyenkor is szabad per-se gondolkodni a dol-gon. Mert Vitányi sem csalhatatlan. De ritka mód ért ahhoz, hogy gondolatokat mozdítson, lendítsen a töprengés-ben, és összegezve is előkészítse a további vi-tát önmagával, önma-gunkkal. Aligha bizhat-na volna a sorozat fősz-repét alkalmasabb egyé-niségre B. Révész Lász-ló, a rendező.

A magas szintű eszté-tikai nevelés feladatának bizonyára a tánckal fog-lalkozó harmadik rész tett eleget a legegyszer-tel-műbben. Ez volt egyéb-ként a leghosszabb adás; mégsem hinném, hogy akadt néző, aki sokall-ta volna. Pedig nem ki-glancolt táncparádét lát-tunk. Vitányi a pécsi együttes műhelyébe ka-lauzolt bennünket, s olyan „szakmai” beszél-getést folytatott Eck Im-rével, amely mint a rongyrazás és szépelgés nélkülien értő és okos, valóban ízlést nevelő ismeretterjesztés kimagas-ló példája még hosszú ideig emlékezetes ma-rad. Mintaszerű volt itt nemcsak a gondolati megközelítés és a képi példákkal érvelő elem-zés módszere, de a vizs-gált tárgy, a művészeti harmónia sajátos eszté-tikai logikájának tisztelet-ben tartása is. Amit Eck elmondott, az a szó leg-jobb értelmében vett művészi önvallomásnak, ars poeticának is beil-

lett; egyszerre volt tárgyszerű és személyes, szenvedélyes és elragadóan világos, szívet és szemet nyitó. Bemutatott néhányat a táncos mozgás struktúráiból, de nyomban kiemelte a mozgásrendek alapvető eltéréseit a különböző korokban és stílusokban. Példáival elsősorban a romantikus és a modern koreográfia szerkezeti alapelemeit szembesítette, remekül érzékeltetve a viszonylagos állandó és a történetileg változó szerves összetartozását a változó emberi értékek, jellemek és helyzetek táncos megjelenítésében. És ami a legnagyobb értéke: végül ott tárta fel a harmónia ismertetőjegyeit, ahol azok valójában élnek és hatnak: egyedi műalkotások, tánckompozíciók belsőleg zárt világában. Vitányi még attól sem sajnálta az időt, hogy megfigyeltesse nézőivel két balerina-egyéniség művészi karakterének sajátosságait, ő is tudálékos-ság és fölünyeskedés nélkül, kérdésével nemcsak a két művésznőt bírva szóra, hanem a nézők-hallgatók belső tündéseit is. Nagy szó, de ki kell mondani: ez a rész mércéje kell, hogy legyen a mostanihoz hasonló televíziós programok minőségi szintjének.

A második részt, a festészetről, a festészeti színharmóniáról szólót szerencsére színesben is láthattam, s ezért állítom: nagyon sokat vett, akinek ez nem állt módjában. Mert kövekből vezet fakasztani alighanem kisebb csoda, mint színekről érdemben szólni szintelenül. Pedig akiket Vitányi



Kue Zsuzsa a táncról szóló filmben

megszóltatott: festő barátja és művészettörténész kollégája csak úgy, mint a fizikus és pszichológus szakértők, „színesek” voltak, érdekesek és meggyőzőek is — de csak akkor, amikor nem böjtölt a szem. Bár meglehet, a fekete-fehér változat szegénységében valami többletet is rejtegetett: kényszerűen nagyobb hangsúlyt adott a vonalas struktúrának, mi több: a kompozíciónak mint alakzatbeli egésznek. Így Leonardo *Utolsó vacsora*jának szerkezeti elemzése valószínűleg még azoknak sem volt haszon nélküli, akik közben nem élvezhették a műszíneit és színharmóniáit.

Mi tagadás, a második és főként a harmadik részhez képest az első és az utolsó jószerivel csak ujjgyakorlatnak tűnt. A zenei harmónia titkait feszegető első

részben volt valami nagyot akaró kapkodás. A fejtegetés laikusnak magas volt és zsúfolt, értőnek talán unalmas, de mindenkiben sokszor hiányérzeteket visszahagyó. Sem az összhangzattani ingaóra, sem a funkciókat jelző tornamutatvány nem hozta igazán emberközelbe a zene formáláselvéit. A záró rész viszont nagy igazságra akarta felhívni a figyelmet, talán túlságosan is nagyra. A kerekasztal vita résztvevői csakúgy, mint a Gyurkó László Elektradramájából és Kovács András filmjéből, a *Falakból* felidézett részletek bizonyoságot tettek az életbeli-társadalmi és a művészeti harmónia végső összefüggése mellett. Kimeríthetetlenül gazdag téma; mostani körülmények után is olyan Párizs, amely még sok misét érdemelne.

ZOLTAI DÉNES

Verdi kontra Szitányi

Őszintén sajnálom az opera műsorok szerkesztőjét: igen nehéz dolga lehet a televízióban. Teljes opera közvetítését a közönség nehezen viseli el a képernyőn már csak azért is, mert az élő színpad és a kamera követelményei alapvetően mások; az erre a célra készült külföldi filmek forgalmazását pedig nemcsak anyagi körülmények, hanem az idegen nyelvű tolmácsolás is nehezíti. Marad a keresztmetszet, ez a zanzásított műfaj, amely éppen annyi zenével szolgál, hogy a nagyközönség már képet alkot-hasson a műről, de még ne találja unalmasnak.

Azt hiszem, ezek a programok nem akkor teljesítik jól feladatukat, ha úgy ahogy összetákolják az opera legérdekesebb részleteit, hanem akkor, ha érdeklődést tudnak kelteni velük a darab egésze iránt. Ismeretterjesztésre tehát csak ritka, szerencsés esetben vállalkozhatnak (ilyenre is volt példa a tévében a közelmúltban); fontos, hogy a néző-hallgató gyönyörköd-jék a zenében (vagy az előadásban).

A fiatal Verdi című tévé sorozat készítői is kemény fába vágják a fejszéküket. Okosan elhatározták, hogy a nagy operakomponista négy, Magyarországon játszott fiatalkori alkotását ciklusba fűzik úgy, hogy először keresztmetszet-szerűen találják, később pedig teljes előadás formájában sugározzák. A zanzásítás buktatóját

úgy akarták elkerülni, hogy — szerencsésen — mellőzték a dilettantizmusra csábító keretjáté-
kot és a zenei részleteket csupán tartalmat ismertető szöveggel kö-tötték össze. Igaz, a szin-padszerűség kényszere itt is kísértett: nem tud-ták megállni, hogy ezt a Pesti műsorba vagy operakalauzba illő kor-rekt szöveget ne egy Verdi korabeli kosztü-mös „néző” szájába ad-ják, s egy színészjelölt-tel mondassák el (na-gyon gépiesen, egy léleg-zetvételre, monotonan). Mennyivel jobb volt a történeti háttérrel né-hány szóval érzékeltető bémondó! Csak azt nem értem, miért állította (és írta a Rádióújság is), hogy a Keretjáték szö-vegét Erdődy János ké-szítette el. Lehet, hogy az aggodalmaskodó néző számára akartak egy író vonzerejével kedvesked-ni abban bízva, hogy nem veszi észre: keret-játék helyett az opera tartalmát darálják a fü-lébe? Azt is rögtön hoz-zá kell tennem, hogy nem a tartalmi vázlatot, hanem az unalmas meg-valósítást és az érthetle-nül naív kosztümös be-állítás kifogásolom. Persze mindez csak kül-sőség, s ha a vállalkozás első darabja, a Nabucco részleteinek közvetítése nem érte el igazi célját, az valójában az opera-házi közvetítésen múltott. És itt vált ismét vilá-gossá, hogy mennyire lehetetlen az operaszín-padi produkciót kame-raközelségre hozni, hogy mennyire különböző a

televízióra és a színpad-ra készült mű rendezé-se. A tévé opera számol az énekesek korlátozottabb színészi készségé-vel; de mindenekelőtt más az operatőri mun-ka, más a rendezői be-állítás. A színpadi elő-adás közvetítésében vi-szont mintha nagyító tükörben látnánk a sokat gúnyolt operai já-ték manírjait, s az a mozgás, gesztikulálás, amely a nagy színpad keretében jóformán természetes, a képernyőn nevetésre ingerel még a legdrámaibb jelenetben is. Az énekesek közül: most egyedül Melis György érte el azt a ha-tást, amelyet az operá-ban is mindig — az ő egyéniségének nincs szüksége jótékony távol-ságra. A többiek vi-szont, különösen a kó-rus, mintha a műfaj pa-ródiaját játszották volna: ha jajongtak — ki-nyújtották karjukat; ha könyörögtek — az ég felé fordították fejüket. Nem tudom, hogy a né-hány éve megérdemelten nagy sikert aratott fel-újítás rendezője, Békés András miként véleke-dik a televíziós felvételt rendező Békés András munkájáról (és a „keret-játékot” rendező Szitá-nyi Andrásról); talán a közvetítés körülményei akadályozták, hogy a rendező két énje egy-máshoz és a televízió feltételeihez alkalmaz-kodjék. A sorozat jövő-je érdekében reméljük, hogy a rendezők harcá-ból a fiatal Verdi zené-je kerül ki győztesen.

FEUER MÁRIA

Az ember melegségre vágyik

Négy példa az egyszerűből.

A modern irodalom — a színpadi, film-, tévé-, novella-, regényirodalom — annyi integrálja, differenciálja és valószínűségszámítása közben jól esik egy kicsit a modern egyszerűben tartózkodni. Örkény István négy tévéjátéka az emberi alapműveleteket gyakorolja: szerelmet, indulatot, sértődöttséget, magányt s mindben az alapműveletek alapműveletét, a reményt. A reménykedést abban, hogy az ember társra talál. Mindegy, hogy miben lel társra, férfi egy nőben, lány a fiúban, öregember a régi hivatásában, agglegény egy kokszkályhában, vagy magában a reményben, hogy valaki régen elveszett egyszer még visszatér — mindegy miben-

kiben, csak társ legyen. Csak meleget adjon. Az ember melegségre vágyik. Ez a vágy oszt és szoroz, összead-kivon az emberben egy életen át. Nem is biztos, hogy ez a mormogó fejszámolgtás: zibcene, ahcene, nem maga az élet-e? Maga az élet, az integrál vagy az egyszerű fokán?

S mert könnyen lehet, hogy ez maga az élet, sokféleképpen lehet elmormogni.

Olyan tragikusan, hogy aki rögeszmésen számolgt, mint ahogyan Örkény egyik tévéetüdjében, a *Mikor van vége a háborúnak?* pillanatképeben az anya faggatja az időt harminc év múltán is, mikor jön haza a frontról a fia, maga sem veszi észre, hogy reménye milyen eszelős s milyen tragikus

alak ő maga. Csak a néző tudja, hogy ez a pillanatkép valójában mekkora tragédia s hogy milyen komor a felelet, amit az író a kérdésre ad: mikor lesz vége a háborúnak? Mindaddig nem, míg valaki is emlékszik a háborúra, mindaddig nem, míg háború lehet a világban.

De el lehet számolgtani olyan groteszkül is Örkény egyszerűjében, ahogyan a magány házi feladatát egy agglegény oldja meg: társat egy thermokokszkályhában talál s mintegy nőül veszi Őt. Mert az ember melegségre vágyik.

És lehet az emberi egyszerűen úgy végigmenni, ahogyan a *Jégárpa* jelenetsorában elvonul egy egész közel-múlt korszak méltánytalansága egy pályájáról kisiklatott öreg orvos és

Oze Lajos és Rajz János a *Jégárpa* című novellában



VÁLASZÚT - FELSZABDALVA

a páciense esetében. Az orvos attól, hogy a beteget legalább egy jégárapaműtét erejéig megbizik benne, visszakapja az emberi méltóságát, és a páciens attól, hogy a broszúra-szövegek után végre valaki nyíltan goromba vele, visszakapja az életkedvét. Mivelhogy az ember a gorombaság melegére is vágyik.

S benne van az egyszerű negyedik példájában, Az utolsó vonat jeleneteiben az is, hogy az életben egy rövid találkozás, néhány emberi szó megér minden kockázatot. Mivel az ember olyan, hogy halálós veszélyre se hederít, ha melegségre vágyik.

Nagyon is bonyolult hát Örkény egyszerű egyszerűen a négy kis példában. Csak attól könnyebb megfejtetni a modern írások valószínűségszámításainál, mert tisztább náluk, mert okos, logikus, mert olyannyira emberi alapművet és emberséges jelkép.

De azért is, mert Esztergályos Károly rendezése a négy elragadó írói ujjgyakornatban a jelképek hangzását, dalmát nem rendezői jelképekkel, hanem finom rendezői kisrealizmussal hagyta szólani. Rendezői keze nyomán a színészekből — Sulyok Máriából, Rajz Jánosból, Óze Lajosból, Piros Il dikóból, Kozák Andrásból, Kállai Ferencből, Hegedűs Ágnesből, Péchy Blankából — kisrealista színészi mesterművek teremttek, Örkény négy kis művéből pedig nagyszerű televíziós percek.

MÁTRAI BETEGH BELA

Kétszer tizenöt plusz huszonöt csak a matematikában egyenlő mindig ötvenöt. Ha egy dokumentumfilmet szabadnak így módon három részre, a matematikailag helyes képlet könnyen megcáfolható.

Ez történt a *Fiatalok válaszútján* című műsor esetében. A három részre törtélt adásidőben ugyan kitéte az ötvenöt percet, hatásában azonban kevesebb maradt egy majd órányi dokumentumfilmmel. Az ismertetés ugyan sorozatot emleget, de nem minden lesz sorozat, amit több részletekben adnak le. Itt sem a téma, sem a feldolgozás logikai szerkezete nem indokolta az időbeli széttördelet, s a nézőben méltán ébredt fel a gyanú, hogy noha alcímekkel is megfejtették a különböző részeket, ez csak kényszerű megoldása lehetett egy egységes időt kívánó film névleges sorozatosításának.

A műsorbeosztás látszólag jelentéktelen kérdésére azért érdemes ennyi szót vesztegetni, mert tanulsággal szolgálhat. Esetünkben ugyanis egy időszéri és fontos téma jó, helyenként remek dokumentarista eszközökkel frappánsan érvelő feldolgozásának súlyát és hatásosságát gyengítette az egység időbeli szétszabdálása. Lányi András rendező — aki feltehetően egyszemélyben ellátta a majdnem mindig telibetalálónan kérdező riportert szerepét is — Illés János operátorral azt bizonyította be, hogy mennyi zavar, bizonytalanság és kényszermegoldás kíséri ma is az általános iskolák nyolcadik osztályosainak pályaválasztását. Ez a tény nem új. Mint ahogyan az sem, hogy nemcsak a 14–15 éves gyerekek — akik a pszichológus szerint sem elég érettek még annak biztonságos eldöntésére, hogy mik is szeretnének lenni —, hanem maguk a szülők is gyakran a legteljesebb tanácsatlansággal állnak szemben a kérdéssel: hová tovább? Lányi érdeme nem valami új dolog kimondása, hanem az, hogy újra kimondja amit bár tudunk, de még nem oldottuk meg. A film szolgálata: nem hagyja elnyugodni a kérdést.

Sőt, nyugtalanít. Mert látunk egy okos tekintetű fiút, akinek értelmesen fogalmazott mondataiból csak úgy süt a vágy, hogy műszerész legyen, s a hit, hogy meg is állná a helyét. Aztán halljuk az osztályfőnököt, amint fejére olvassa ennek a gyerekeknek „összes bűneit”, hogy bár a kisfiú még szavalóversenyt is nyert, de ő, a tanárnő „nehezen tudja összeegyeztetni a versek szeretetét azzal, hogy a gyerek verekedős.” Semmi biztatás nincs ezekben a szavakban. Pedig ez a gyerek csak az iskolától kaphatná meg az útnak indítás minden feltételét, hiszen a tanácsatlanság és meglehetősen keserűen beszélő szülőknek sem idejük, sem felkészültségük nem volt arra, hogy szellemi irányítói és kibontakoztatói legyenek gyerekekük képességeinek. És halljuk a pályaválasztási tanácsadó pszichológusnőjét, aki kereskedelmi pályára irányította el a fiút, mert „személyiségjelei nem adtak megnyugtató eredményeket.” De a riporteri kérdésre, hogy mit ezek a személyiségjegyek, csak zavart csend és hűmögés a válasz.

A rendező a pályaválasztás gondjában rejlő ellentmondásokat nagyon jó érzékeléssel alkalmazott ellenpontozás szerkesztéssel érzékeltette. A kérdés családi és iskolai vonatkozásait a riportrészletek helyenként frappáns csoportosításával társadalmi szintű kérdéssé fogalmazta meg, s a téma lényegéig hatol: a fizikai dolgozók gyerekeinek több segítségre, biztatásra lenne szükségük a megnyugtató döntéshez.

BÁRSONY ÉVA

„A régi jó világ...”

NÉGY MÓSOR EGY TIZENKÉT RÉSZES SOROZATBÓL

Mielőtt néhány megjegyzést fűznék „A régi jó világ...” főcímmel, „Munkások Budapestje” alcímmel megindult, terv szerint tizenkét részes dokumentum-film sorozat négy, már látott részéhez — az egész kezdeményezésről hadd mondjak valamit. Nevezetesen: a legnagyobb jelentőségű vállalkozások egyike, amelyekbe a magyar televízió fennállása óta belefogott. Ez nem értékítélet — ez tény. A város centenáriumának alkalmából és — hogy úgy mondjam — jogcímén a munkálkodásban résztvevők „életmentő” akcióba kezdtek. Egy és másban hasonlóba, mint Bartók és Kodály a század elején, természetesen nagyon hangsúlyozva: „mutatis mutandis”, hiszen az összetevők mérőben mások. A nagy hasonlóság abban van, hogy olyan értékeket mentenek meg, őriznek meg és rögzítenek, amelyeket enélkül az örök változás örökre eltüntetne (sajnos részben már el is tüntetett). A mindenben pusztító „rég jó világ” százával irtotta közelmúlt történelmünk küzdelmeinek legigazabb tanuit, maradékokból immár az idő természetes múlása is sokakat elvitt. A háború, majd szocialista építésünk buldózerei a küzdelmek helyszíneinek nagy részét is feldúlták, megmésítetták, az emlékezetes épületek nagy része már nem áll, vagy már csak rövid ideig áll. Ha

a centenárium szerencsésen nem irányítja a figyelmet ezekre az emberekre és ezekre a helyszínekre — néhány évtized múltán már alig valakit és valamit lehetett volna megtalálni a filmekben szereplő személyek és helyszínek közül.

A munkás-folklor gyűjtésének fellendült gyakorlatával együtt üdvözölhetjük ennek a munkásmozgalmi anyagnak a film-dokumentalista feldolgozását és televíziós sugárzását, megismertetését a lehetséges legnagyobb kiterjedésű közönséggel. Ez nem egyszerűen a fővárosi munkásmozgalom története, hanem Budapest története, legalábbis ennek a történetének a legfőbb része. Ha valamit, ezt kell felmutatni ezen a nevezetes születésnapon. A televízió sorozata az értelmes „ünnepelés” kitűnő példája.

Már most a négy látott műről. Erdemük, hogy semmiben nem egyformák. Ez nemcsak a létrehozók egyéniségében rejlő különbségnek a következménye, hanem az anyagok, a bennük rejlő lehetőségek különbözőségének is. A „véres csütörtök” (az 1912. május 23.-i munkástüntetés véres elfojtásának napja) a maga korabeli filmhíradós részleteivel más lehetőségeket nyújt, mint mondjuk a csepeli munkástüneten szintén izgalmas története, nyugdíjasainak emlék-beszámoló, vagy a „hét ház”, a

Röppentyű utca 11., a nagyszerű munkásharcos, Söllner József hajdani lakása, vagy éppen a Kilauzái tér, az Almásy tér világa és régi ifjúmunkásai, akik éppen ezért még ma is „fiatal” emberek. Mindez az alapadottság sokban meghatározza a dokumentumfilmес megfogalmazás hangját, stílusát. Amnyit — hangsúlyos elismerésképpen — valamennyiről elmondhatunk: a készítők komolyan, szigorúan, a feladat jelentőségét és legelőt helyesen felmérve tartották magukat a filmi dokumentálás iránt, de fontos törvényeikhez. A valóságot rögzítették, okos, világos elrendezésben, nem pedig játékfilmes értelmű rendezésben.

Lehet-e és helyénvaló-e mégis „tetszésről” beszélni a művekkel kapcsolatban, a szónak szűkebben vett esztétikai értelmében? Természetesen lehet, sőt szükséges. A gazdag dokumentumanyag is teszi, de a készítés határos módja a szerkesztés, vágás ritmusa szerint is a Vérengzés a Váci úton (rendező és operatőr: Mihályfi László) tetszett a leginkább a látott négy közül. Lírába is hajló megfogalmazásával a Legenda a térről szintén értékes, gondos munka (rendező Hárs Mihály, operatőr Márton József). A Túzipróba a nemesfemes szakszervezet, jelesül Söllner József tiszta küzdelmeinek tiszta megfogalmazása

SESZTÁK GLOSSZÁJA

(rendező *Radó Gyula*, operatőr *Janovics Sándor*). A Csepel szikrái kicsit esetlegesen, egy éppen adott helyzet — nyugdíjasok beszélgetése — felhasználásával idézi a Csepeli Munkásotthon történetét (rendező *Farkas István*, operatőr *Neumann László*. — A riportert mind a négy műben *Kovalik Károly*. A sorozat szerkesztője *Nagy Zoltán*.) Messzebbmenő kutatás létező dokumentumok után, több váltás, sokkal eleve-nebb filmi meglevenitést tett volna lehetővé.

A „Régi jó világ...” tematika általában megérdemelne elmélyültebb bányászt és feldolgozást a tárgyi anyagokban. Természetesen élő személy, meglevő építmény egy százéves történetnek nem minden fontos részletével kapcsolatban lelhető fel — kivált a mi hazánkban, adott előzmények után. A dokumentumfilm története azonban gazdag olyan alkotásokban, amelyek holt anyagok (levéltári, rendőrségi, szakszervezeti iratok, álló képek, közvetett objektumok) felhasználásával izgalmasan tettek élővé hajdani eseményeket. Érdemes volna a tizenkét műre tervezett sorozatot megtoldani egy tizenharmadikkal — pontosabban Jegelsóvel —, amely ilyen módon a száz év kezdetét, fővárosi munkásmozgalmunk, s vele általában munkásmozgalmunk kezdetét dokumentálná. A Népszava egybeeső százéves évfordulója (és gazdag archív-anyaga) kínál is alapot ilyenféle kiegészítéshez.

RAJK ANDRÁS

Ki hitte volna, hogy amikor Császár István kis jegyzetében a Kaláka együttes tévéfellépéséről a következőket írja: „Az együttes Kosztolányi, József Attila, Weöres Sándor, Csokonai, Déry, sőt Shakespeare verseit zenésítette meg. A Halotti beszéd hiányzott ugyan (a műsorfüzetben még szerepelt), de Bari Károly leltár szerint megvolt. Igaz, a versek szövegét nem lehetett érteni, a zene helyenként szép volt, de általában értelmetlenül vegyes stílusú és a verstől független. Dehát ez csak a bemutatkozás volt. Felesleges a gáncsoskodás, amíg remélhetjük, hogy minden jóra fordul” — mondom, e sorok papírravetésénél Cs. I. nem is sejtette még, milyen súlyos hibát követett el. S hogy ezért kiváló irodalmi lapunk hasábjain kell majd bűnhődni. Eltévelyedését egy glossza bélyegezte meg, melyet Seszták irt alá. (Fiú-e vagy lány: nem lehet tudni.) Egy bizonyos, lelkes híve a Kaláka együttesnek, minden apróságot tud róluk, minden estjükön ott van a vízvárosi pinceklubban, — s így jogot szerzett ahhoz, hogy egy előkelő folyóiratban megleckéztesse a kritikust. A kritikust? Nem tudom, jogomban áll-e ezt a megjelölést használni. Hiszen Seszták így kezdi glosszáját: „Császár István, a tehetséges prózaíró új szerepekörben mutatkozott be. Tévékritikusként.” Valóban, mekkora vakmerőség kell ahhoz, hogy egy közönséges, tehetséges prózaíró tévékritikára merészkedjen. Köztudomású, hogy ezt a műfajt csak akadémikusok művelhetik. Értethető, hogy ilyen magas műveltség hiányában kritikusunk — mint Seszták írja —: „Meglepő tájékozatlansággal veszi célba az egész beat mozgalmat.” Bocsássa meg neki. Már annyiféle mozgalomban vett részt. A beat-mozgalom valahogy kimaradt az életéből. Csak így eshetett meg vele az az alig megbocsátható, s mélységes műveletlenségét leplező tévedés, hogy a Kalákát — beatnek nézte. Ez soha többé nem fog előfordulni — legfeljebb ha e mozgalom veteránjai egy döntenek, hogy mégis csak beat, amit a Kaláka játszik. Valószínűleg, a mozgalomban való járatlansága miatt írta Császár, hogy a versek szövegét nem lehet érteni. Ha annyit járna a vízvárosi pinceklubba, mint Seszták: kitűnően értené a Kosztolányi, József Attila stb. versek szövegét, s így hiányos műveltsége is gyarapodna. Lehetetlen lenne például, hogy elkerülje figyelmét egy olyan nagy jelentőségű Weöres Sándor megállapítás a Kalákáról, melyet a glosszáíró Császár megszegyenítésére idéz: „Zenével mondanak verseket.” Szomorú, hogy ezt a kritikus nem vette észre. Ezek után már az is elképzelhető: hogy azt sem észlelte — hangszeren játszanak zenét. Pedig ez is milyen mély igazság.

HAMOS GYÖRGY

Tévéfilm Gulácsyról

Gulácsy Lajos különös festői világról készített filmet a Televízió Képzőművészeti Osztályán Zsigmondi Boris rendező:

— Még 1966-ban Székesfehérváron láttam a Gulácsy kiállítást és határoztam el, hogy filmet csináljak Gulácsyról, de csak akkor, ha már színes technikával is lehet dolgozni a tévében. 1971 közepén kezdtük el a munkát Jankovich Júlia szerkesztővel.

— *Milyen feladatot jelentett ennek a nagyközönség előtt kevéssé ismert művésznek a bemutatása?*

— Az első egy technikai nehézség volt: a Gulácsy művek többsége nem védett. Így a kiállítás óta más gyűjtőhöz vagy ismeretlen helyre kerültek. Valóságos kutatómunka előzte meg a forgatást. Sziy Béla művészettörténész segítségével megismertük Gulácsy munkásságának kevéssé ismert oldalát, az irodalmi tevékenységét: meséit, novelláit. Filmünkhöz a „Nakonxypán” című meséjét választottuk, amely úgy érzem, közelebb hozza azt a fátyolos, álomszerű világot, amelyet festményeiben megberemtetett.

— *Milyen szempontok alapján választották ki azokat a festményeket, amelyek a filmbe kerültek?*

— Filmünk három részre tagozódik. Az elsőben Schubert Éva mondja el a „Nakonxypán” című mesét. Itt a

festmények csak néhol jelennek meg, úgy, mintha könyvillusztrációk lennének.

Szabadi Judit művészettörténész engedélyével az ő Gulácsy könyvéből állítottuk egybe azt a szöveget, amely a festő életútját mutatja. Elhangzanak érdekes Gulácsy-idézetek, amelyeket dokumentumfotókkal és műveivel illusztrálunk.

Az utolsó részben a festő poétikus nőalakjait láthatjuk. A zenét Juhász Gyula „Mese” című verse szakítja meg, amelyet a Gulácsyhoz írt megrázó költeménye követ. (Juhász Gyula

legjobb barátai közé számította a festőt.) Ebben a részben színészt nem látunk. Gulácsy művei a zene és a versek kölcsönhatásában érvényesülnek.

— *Hogyan hozzák közelebb a nézőhöz a bizonyultabb művészi megoldású képeket?*

— Ennek a filmnek a képi dramaturgiája nem volt könnyű. Az elején egy színésznőt látunk, aki mesét olvas. A Gulácsy életútját ismertető, és az őt idéző szövegrészeket már sokkal sürűbben illusztráljuk képekkel, fotókkal. A színész arca egyre ritkábban jelenik meg. És így

Gulácsy Lajos: Extázis





Gulácsy Lajos: A varázsló kertje

fokozatosan eljutunk odáig, ahol a film kizárólag a vizualitás élményére törekszik. A zene és a vers itt hangulati kiegészítője a képeknek. Az itt elhangzó Gulácsyhoz írt versnél a festmények nem illusztrálják a verset, és a vers nem illusztrálja a festményeket, hanem a kép dinamikájával együtt hatnak a nézőre.

— **Zsigmondi Boris** nevét elsősorban képzőművészeti filmjeiből ismerik a televízió nézők. Mi a véleménye a képzőművészet és a film viszonyáról?

— Sokan úgy gondolják, hogy könnyű dolog képzőművészeti filmet csinálni, hiszen adva vannak a szobrok és képek. Pedig éppen ez az, ami nehezé teszi a munkánkat: mert egy másik művészet nyelvét

is figyelembe kell venni. Meggondolatlanul használjuk a filmi és tévé technikát, ha a mű mozgásával vagy statikusságával és belső mondanivalójával ellentétes eszközökhöz nyúlunk. A film nem képzőművészeti szakelődás, saját törvényei vannak, tehát nem illusztrálhat, mint egy egyszerű dia vetítés. A filmnek ritmusa van, ami sosem kerülhet ellentétbe a képzőművészeti alkotás belső ritmusával.

— A képzőművészeti filmek esetében mégis legfontosabb a látás.

— Természetesen. A filmnek módjában áll az alapos vizuális elemzés. Úgy megmutatni egy képet vagy szobrot, hogy minden apró részletét és belső mozgását is megfigyelhessük. Olyan dolgokat kell a

nézőnek megmutatni, ami egy múzeumlátogató figyelmét esetleg elkerüli.

— A színes tévé-technika is újabb problémákat jelent a rendező számára.

— Nem lehet megelégedni azzal, hogy a képzőművészeti alkotók színben gondolkoznak, és ez így önmagában is hat a filmben. Látványos és szép. Az alkotásokban a színeknek külön dramaturgiája van, és fontos hogy a filmi képsorok felépítésében is a színek dramaturgiája érvényesüljön. Ezt igen lényegesnek tartom. Nem új, amit mondok, hiszen Antonioni ezt már játékfilmjeiben felfedezte.

— Mi a kísérőszöveg feladata?

— Sosem kell, hogy elmondja, mit látunk a képen. Olyan dolgokról kell szólnia, amit láttatni nem lehet. Vannak olyan alkotások, amit olyan közérthetően tud a film megmutatni, hogy a lényeges mondanivalót esetleg a főcímben is el lehet mondani. A látottak zenekísérettel és szöveg nélkül is olyan élményt nyújthatnak, mint például a francia „Kiskanál” című filmben. Ez persze nem jelenti azt, hogy szükségtelen a magyarázószöveg. De csinálni kell vele bánni. A végigbeszélt film sokszor megakadályozza, hogy a nézőnek saját élményt is adjon. A magyarázószöveg módot kell, hogy nyújtson arra, hogy a néző a szünetek alatt „megragja” az elmondottakat és ennek alapján nézze tovább a filmet.

GYARMATI KLÁRA



Gulácsy Lajos festménye: Bohóc és katona



Petra Černocká játssza
a főszerepet Az egekben
vagyok című csehszlo-
vák filmben. Rendező:
Jan Kačer.
(Z. Minačová felvétele)

filmvilág

Ara: 4,- Ft