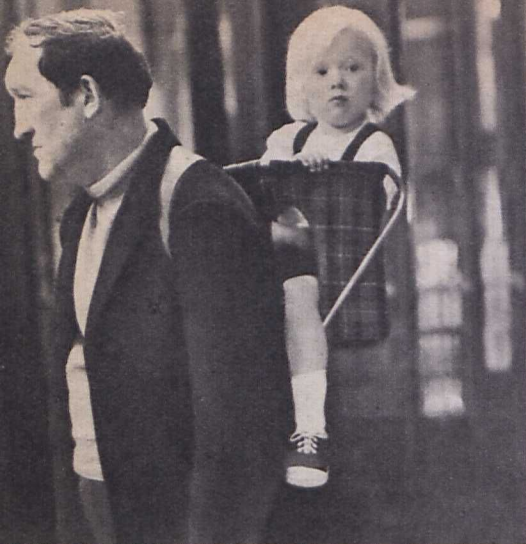


filmvilág

15

1973. augusztus 1.





## EGY KIS HELY A NAP ALATT

A Hunnia Stúdióban forgatja Szász Péter író-rendező Egy kis hely a nap alatt című új filmjét. Operatőr: Ragályi Elemér. A film főbb szerepeit Bencze Ferenc, Jon Bog, Margittay Ági, Lukács Sándor és Koltai Róbert alakítja.

**Bencze Ferenc**

**Lukács Sándor és Margittay Ági**  
(B. Müller Magda felvételei)



### CÍMKÉPÜNK:

Szalay Edit, az Artatlan gyilkosok című tv-film egyik főszereplője. Rendező: Vámos László (Lussa Vince felvétele)

### *Filmvilág*

XVI. évf. 15. sz. — Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Siklósi Norbert. — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Bp. VII., Lenin körút 9-11. Telefon: 221-285. — Levélcím: 1906 Postafiók 223. — Terjeszti a Magyar Posta. Elfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj 1/4 évre 24,— Ft. 73.677 Egyetemi Nyomda, Budapest. Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

**INDEX: 25 286**



# A moszkvai fesztivál

## MUNKATÁRSUNK TELEFONJELENTÉSE

Az ilyenfajta félidei fesztiváltudósítások elkerülhetetlen közhelye: a lapzárta okozta furcsaságokra panaszkodni. Most is azzal kell kezdeni a moszkvai beszámolót, hogy mire ezek a sorok az olvasó kezébe kerülnek, a napilapokból már a díjnyertes filmek listája is ismeretes, mi pedig itt még a fesztivál félidejénél tartunk, a nagy játékfilmek versenyében szereplő harmincegy alkotásnak alig több mint a felét láttuk, így mindenképpen hiányos ez a beszámoló.

Annyi azonban már most is nyilvánvaló, hogy az idei moszkvai fesztivál méretei minden eddigi filmes seregszemlét felülmúlnak; a három filmverseny — a nagyjátékfilm- a gyermekfilm- és a rövidfilm-fesztivál — valamennyi eseményét nyomkövetni gyakorlatilag lehetetlen, hiszen a vetítések párhuzamosan folynak. A nagyfilmek versenyében szereplő harmincegy alkotás mellett negyvenkilenc gyermekfilm és ötvennyolc rövidfilm szerepel műsoron, nem is beszélve a számtalan kereskedelmi és információs vetítésorozatról.

Az összkép, amely az eddig látott filmek alapján a világ filmgyártásának pillanatnyi helyzetéről kibontakozik, nem túlságosan kedvező. Dehát a művészet régi törvénye, hogy remekművek ritkán születnek, s az idei moszkvai fesztivál, amely nyolcvanhét ország — nyilván a benevező nemzeti filmgyártásokban reprezentatív műveknek számító — filmjeit sorakoztatja fel, egyelőre megerősíti ezt a tapasztalatot.

Rendkívül tanulságos megfigyelni, hogyan hódítanak teret az európai filmnyelv, az úgynevezett „profi” filmi kifejezőmód bizonyos konvenciói a fejlődő országok filmgyártásaiban, holott azok merőben másféle társadalmi valóság és a mienktől gyökeresen eltérő kulturális hagyományok talajában gyökereznek. E sajtós „nemzetközi filmnyelv” térhódításának megvannak a maga jó és rossz oldalai is. Amikor például a 30-as évek magyar fehértelefo-

nos filmjeinek avított humorát, elcséptelt eszköztárát látjuk viszont olyan filmekben, mint a napjainkban játszódó egyiptomi *Az „M” birodalom* című, melodramatikus felhangokkal tarkított vígjáték (rendező: Huszsein Kamal); vagy a hajdani, korai hollywoodizmus szentimentalizmusának föléledését tapasztaljuk — némi „ösi” japán miszticizmusba oltva — Kei Kumai: *A Shinibugawa vendéglő* című filmjében; avagy a lélektani ál-mélységek hosszadalmas taglalását ásitozzuk végig az indiai Adoor Gopalakrishnan *Végtelen szerelem* című érzelgős közhelygyűteményének láttán —, nyilván nem örülünk e mifelénk is rég divatjammúlt filmnyelvi konvenciók elszaporodásának.

Akkor már sokkal szívesebben nézzük azokat a távoli országokból érkezett filmeket, amelyek őszinteségükkel, a kifejezni akarás lelkeségével, naivságukból fakadó bájukkal a tizenöt-húsz év előtti magyar filmgyártás formanyelvére emlékeztetnek. Ezekben a filmekben elég sok az olykor unalmassá váló fix kameraállás, szerkesztésük a lehető legegyszerűbb: egy-egy szoba, vagy sátorbelsőben két-három szereplő körben ül, — vacsorázik, iszik, vagy tárgyal — és így exponálják a történet várható konfliktusát; aztán valamilyen akciódúsabb, mozgalmassabb jelenetben feltűnik a negatív hős, — rendszerint valami rosszacú, ellenszenves figura —, elköveti a „drámai vétséget”. Ezután egy újabb statikus félközelen felvett szobabelső jelenet következik: a szereplők megvitatják, mi a további teendő és így tovább a negatív hős végleges bukásáig.

Legalább féltucatnyi itt látott film követi ezt a szerkesztési technikát, amelynek talán a legtipikusabb mintapéldánya az iraki Mohamed Shoutri Jamil *Szomjúhozók* című filmje, amely mintha a tizenöt évvel ezelőtt készült magyar *Megszállottak* mai, kissé naiv és unalmas megisméltése volna, merőben más földrajzi és társadalmi környezetben.





Jelenet a *Facsemeték* című szovjet versenyfilmből. Rendező: Cseidze

És mégis haszonnal és érdeklődéssel nézhetjük ezeket a filmeket, a bennük foglalt gazdag és érzéletes képi információ miatt, hiszen vajon hányan tudják közülünk, európai nézők közül, hogyan élnek, hogyan laknak, dolgoznak, alszanak, esznek, vagy éppenséggel hogyan vallanak szerelmet az olyan távoli vidékek lakói, mint Irak, Szíria, Egyiptom, India, Mongólia, vagy Venezuela.

Bár éppen az utóbbi filmre, a venezuelai Mavricio Walerstein *És tartsd vissza a könnyeidet* című alkotására egyáltalán nem vonatkoznak a filmnyelvi kifejezőmód naitításáról fentebb mondottak; Walerstein a legmodernebb és leggyakorlottabb hollywoodi kalandfilm-rendezők szakmai rutinjával visz vászonra egy feszült és izgalmas gengszter-történetet, amelyet haladó, sőt foradalminak látszó mázzal von be.

A baloldali, vagy legalább humanista tartalmi menlevél ma már ott díszlik a legtöbb kommersz kalandfilm előregyártott elemekből készült épületének homlokzatán is. Ilyen például a Carlo Ponti produkciójában forgatott *Halál Rómában* (más címe: *Megtorlás*, rendezője a görög származású Georgi Pan Kosmatos, főszereplő Richard Burton és Marcello Mastroianni), amely az olasz második világháborús történelem egyik legsötétebb epizódját — a németek egy gátlástalan vérengzésének, háromszázhusz ártatlan olasz tús kivégzésének történetét — idézi fel. Ennél színvonalasabb — valóban profi-szintű — képviselője a politikai krimifilm műfajának a francia Yves Boisset *Emberrablás* (más címen: *Merénylet*) című alkotása, amely Ben Barka elrablásának közismert történetét eleveníti meg, helyenként a műfaj alapítójaként híressé vált *Z avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* hatásosságával, aktualitásának erejével.

Tragikusan végződött emberrablás áll a középpontjában az olasz Florestano Vancini *A Matteotti gyilkosság* című filmjének is, amely az előbbieknél szürkébb, puritánabb filmnyelvi eszközökkel, de sokkal részletesebb, analízálóbb módon idé-





A fesztivál néhány résztvevője Daniel Olbrycki társaságában

zi fel az 1924-es esztendő olaszországi politikai eseményeit, belső társadalmi okait és összefüggéseit is elemezve Mussolini hatalomrajutásának — aminek a gátlástalan politikai gyilkosság, a szocialista képviselő, Matteotti megöletése tulajdonképpen csak nyitánya volt. Az antifasizmus jelképévé vált Giacomo Matteotti emlékének és történetének megidézése a mai — neo-fasiszta tüntetésekkel, jobboldali politikai merényletekkel terhes — Olaszországban tiszteletre méltó művészi tett, még akkor is, ha Vancini filmje egészében meg sem közelíti a történelmi dokumentarizmus olyan remekének színvonalát, mint Mihail Romm *Hétköznapi fasizmusa*.

Végül két olyan filmről, amely őszinte örömet, és kellemes és tartalmas szórakozást jelentett a fesztivál eddigi műsorában. Elsőként Francois Truffaut *La nuit américaine*-je (amely az idei cannes-i fesztivál óta már híressé vált, és itt ver-

senyen kívül szerepelt), és amely az utóbbi hónapoknak alighanem egyik legszellemesebb, legemberibb, legtöbb bölcs humort és — ami az igazi humor alapvető kelléke — valódi gondolatot akkumuláló alkotása. Truffaut saját legjobb műveinek színvonalán tesz bensőséges és okosan önironikus vallomást szakmájának és hivatásának: a filmcsinálásnak a szépségeiről és lehetetlenségeiről.

És végül egy kellemes meglepetés: egy ismeretlen fiatal belga rendező, Benoit Lamy kedves, okos vígjátéka, az *Otthon, édes otthon*. A film alapötlete tulajdonképpen végtelenül egyszerű: öregek körében megismételni Lindsay Anderson *Ha...* című filmjének telitalálatait. Egy morcos, a katonás és az ostoba korlátozó rendszabályok bűvöletében élő szeretetotthon-igazgató és harminc-negyven aranyos, egyszerre bölcs és infantilis öregasszony és öregember összeütközéseinek törté-





Jelenet a Szomjúhozók című iraki versenyfilmből. Rendező: Mohamed Shoutri Jamil

nete a film, amely élményszerűen hiteles emberi pillanatokkal, pompásan megfigyelt egyéni karakterekkel, s elkészítési módjának rokon-szenves egyszerűségével, könnyed eleganciájával fogja meg a nézőt.

Nem próbál világrengetően újszerű gondolati felfedezésekkel elkápráztatni, „csupán” azt az egyszerű és alapvető igazságot ismétli hatásosan és új összefüggésben, hogy az ember egyéniségének, személyes jogainak megnyirbálása mindig keserűséget szül és feszültségeket gerjeszt, s hogy az egyetlen ember-szabású életforma: a szabadság, a demokrácia. Lamy kedves öregurai és öregasszonyai, amikor fellázadnak az igazgatónó ellen, éppúgy a tetőre vonulnak vissza, mint Anderson diákjai s ott barikádozzák el magukat; az öregék azonban nem éles-sel lőnek az őket ostromló rendőrök-

re, csupán ócska kacatokkal, üres konzervdobozokkal hajigálják meg őket. Éppen ennyivel kevésbé éles és keserű a fiatal belga rendező társadalombíráló szenvedélye, akinek filmje hepienddel zárul: a diktatorikus hajlamú igazgatónó helyére a demokratikus módszereket alkalmazó fiatal pszichológus kerül...

E sorok írásának pillanatában még jónéhány ígéretesnek tetsző film vetítése áll előttünk — így például Stanley Kramer *Kegyetlen Oklahoma* című alkotása, s az érdeklődéssel várt szovjet versenyfilm, a litván V. Jalkiavicsus műve, amelynek címe *Ez az édes szó: szabadság* — és előtte vagyunk a magyar versenyfilmek: Zolnay Pál *Fotográfiája*, valamint a gyermekfilm-fesztiválon szereplő *Kincskereső kisködmön* vetítésének is. Minderről legközelebb.

ZSUGÁN ISTVAN



# A HUNNIÁBAN

BESZÉLGETÉS KÖLLŐ MIKLÓSSAL

A Hunnia Filmstúdió hátránya — vagy előnye? — a Budapest Stúdióval szemben: alig több, mint egy éve alakult, tehát „tisztá lappal” kellett indulnia. Holott, mire egy téma, ötlet filmmé érkezik, vagyis a fogantatás és a bemutató között néha évek is eltelnek. Ez a múlt, ez a háttér, hiányzik a Hunniánál. Köllő Miklóssal, a dramaturgia vezetőjével beszélgettünk az elkészült és a tervezett filmekről, a dramaturgiai munka fontosságáról.

— A filmstúdió új szervezeti körülményei között jelentősen megnőtt a dramaturgiák szerepe, munkája — kezdte Köllő Miklós a beszélgetést. — E munkában kezd összekovácsozni a mi együttesünk is — írók, dramaturgok: Bikácsi Gergely, Biró Zsuzsa, Csoóri Sándor, Deme Gábor, Kertész Ákos, Tóth Zsuzsa, Újhelyi János, Vásárhelyi Miklós.

— A Hunnia Filmstúdió valóban nagyon fiatal még. De talán mégsem korai a kérdés: miféle művészi célkitűzéseik vannak?

— Részint valóban korai ez a kérdés, hiszen egy stúdió művészi arculatát az ott készült filmek alkotják, nem lenne helyes tehát egy s különösen nem a kezdő év alapján határozott véleményt mondani. Mégis, ha felsorolom a Hunnia első évében készült filmeket, úgy érzem nem szerénytelenség annyit megállapítani: jó irányban indultunk. Hiszen sokféle témájú és műfajú filmet készítettünk, amelyek mindegyike hozott nemcsak gondokat, de tanulságokat is, nemcsak eredményt, hanem további követelményeket, új igényeket, nemcsak buktatókat, hanem sikereket is. De hadd soroljam fel az első évben készült filmjeinket: *Nyulak a ruhatárban*, *Volt egyszer egy család*, *Fotográfia*, *Plusz mínusz egy nap*, *A völgyény nyolckor érkezik*, *Magyar ugaron*, *Kincskereső kisködmön*. Az első évben készült a bemutatóra váró *Nincs idő* is.

— Mik azok a tanulságok, követelmények, igények, amelyekre célzott?

— Hogy csak egy problémát említsek a sok közül, meglepett benünket, hogy nincs kielégítő visszhangjuk a nézők körében komoly társadalmi problémákat feszegető filmjeinknek, olyanoknak, mint a *Fotográfia*, a *Magyar ugaron*, a *Plusz mínusz egy nap*. Az ilyen típusú művek tíz-tizenkét évvel ezelőtt nagyobb eseményt jelentettek. Persze, sokat gondolkoztunk e filmjeink mérsékelt fogadtatásának a magyarázatán. A többi között nyilván szerepet játszik a néző hűvösebb, közönyösebb reagálásában a televízió, a megváltozott életforma, az emberek tevékenységének szétaprózódása, a rövid lejáratú konkrét célokért, az anyagi javakért folytatott türelmetlen, gyakran a szabad időt is felemészítő harca...

— Engedjen meg egy közbevetést: talán a fentiekén túl, vagy még inkább az előbb említett okok előtt, a baj forrása a filmekben van. Nem elég mélyen, igazlamosan, színvonalasan, sokoldalúan foglalkoznak azokkal a bizonyos társadalmi problémákkal. A közönség ma is jól reagál a jó filmekre, hiszen például a *Megalkuvó* előadásaira sorbaállnak a jegyekért...

— Valóban, a csökkent nézőszám minket is sürget, hogy levonjuk a tanulságot, hogy markánsabb, vonzóbb formát keressünk a mondani-valónkhoz. Azt hiszem, pontosabban kellene feltérképezni az emberek gondolati, érzelmi világát — a nézőt is — ami nem jelenti azt, hogy sietősen elébe menjünk a kisigényűeknek, és elvtelenül kiszolgáljuk őket. Ez aligha jelentene megoldást. Hasonló gondokkal küszködünk a vígjátékok készítésénél is, hisz azt is tapasztalunk, hogy a filmvígjátékok legtöbbször nem eléggé ragadja magával a nézőt. S ha már a bajok elemzésénél tartunk, sok tekintetben elégedetlenek vagyunk a filmkritikával is. Örülünk, ha a részeredmények elemzését is vállalnák (túl a regisztrálásán), ha nemcsak a filmekről írnának érzékenyen és differenciáltan,



hanem arra is ügyelnének, hogy szembesítsék az elkészült műveket a valósággal, a nézők valódi igényeivel. Ha ez nincs, a kritika elszakad a közönségtől, márpedig ez éppen olyan hiba, mintha a film szakad el a közönségtől. Hogy melyik jelenet, miért sikerült, melyek azok a mozzanatok, amelyek jól hatnak, ennek a felderítése számunkra minden egyes filmnél fontos. És fontos tudnunk azt is, hogy hol s miben „véteztünk” minden jóakaratumk ellenére. Volt idő, amikor a kritikusoktól a szakmai, mesterségbeli ismereteket, a „bennfentességet” kértük számon, most úgy érzem, inkább az adott társadalmi valóság és a művészet bonyolult kapcsolatának elemzésében tudnának igazán segítségünkre lenni.

— *A Hunnia Stúdióban készült filmekből arra következtethetünk, hogy fontos szerepet kapnak a mai témák...*

— Valóban. És mindjárt hozzá is tenném, hogy ez nem éppen gondtalan játék. Gyakran vádoljuk magunkat: bizonytalanok vagyunk? Lehet. Én mégis inkább azt mondanám, jó értelemben véve szerényebbek s egyben tárgyilagosabbak szeretnénk lenni. Még nem is olyan régen félelmetes „biztonsággal” ítélkeztünk mai témájú filmjeinkben: ez jó, ez rossz, ez haladó, ez meg visszahúzó jelenség. Néha-néha ráhibáztunk az igazságra is... Ma viszont — ez kétségtelen mindannyiunk számára — a társadalmi mozgások összetettebbek, bonyolultabbak, következképpen nehezebb a jelenségek ideológiai, etikai minősítése. Ez más szóval azt jelenti, hogy gondolatilag is újra kell fegyverkeznünk.

— *Konkrétabban?*

— Elég talán, ha a téeszekkel foglalkozó filmtémákra utalok. Új, néhány éve még talán nem is létezett gazdasági és ideológiai problémával kell ismerkedni; nem könnyű különválasztani, ki mikor dolgozik a társadalom számára hasznosan, és mikor, hogyan okoz kárt? Feltétlenül számolnunk kell a magatartások többszárúságának realitásával. S mindehhez, vagy mindezzel előtt, tudnunk kell: min gondolkoznak az

emberek, min tudnak nevetni és elkeseredni. Tehát a teljes mai társadalmi valóságot érzékelve és ismerve lehet csak igazán mai filmeket készíteni, mai hősökkel, mai nézőknek. S ha megvan az ideológiai alap, a társadalmi ismeretek, akkor, — gondolom, az egyes filmtípusokban rejlő lehetőségek művészi kiaknázásában kell nagyobb találékonyságot tanúsítanunk.

— *Mindebből kiderül, mennyire fontos az az előmunka, ami a dramaturgok feladata. Hogyan készítik elő a filmeket, illetve a témákat, pontosabban, hogyan keresik azokat?*

— Természetesen erre nincsenek sablonjaink. Jönnek az írók mihozzánk, mi megyünk az írókhoz, a dramaturgok beszélgetnek rendezőkkel, közéleti emberekkel, újságírókkal, figyeljük az újságokban a riportokat, a híreket, olvassuk a folyóiratokban megjelenő novellákat. S ha a téma megragadja a figyelmünket, nyomozunk, anyagot gyűjtünk...

— *Ebből arra lehet következtetni, hogy a dokumentarista igény, vagyis*

Garas Dezső, — Sándor Pál: Régi idők focija című filmjében





*a történet hitelessége rendkívül előtérbe kerül a játékfilmeknél is...*

— Feltétlenül. Ez egyébként nemcsak a filmeknél, hanem a könyvekénél, regényeknél, színdaraboknál is világhírnév. A hagyományos játékfilmeknél is egyre több időt fordítunk a dokumentáris elemek vizsgálatára, munka közben sokat vitázunk, sokat beszélgetünk erről s aztán igyekszünk a valóság anyagát megfelelő művészi-dramaturgiai határfokra emelni.

— *Egyre gyakoribb jelenség, hogy a rendezők irással is próbálkoznak, de ritkán szokott sikerülni. Legutóbb például a Szabad lélegzet szinte minden kritikusa felrótta a film rendezőjének, hogy jóval gyengébb forgatókönyvíró, mint amilyen rendező...*

— A jó filmírói munkát nagyra becsüljük. A film elég bonyolult termék, tehát indokolt és ésszerű, hogy a munkába minél több tehetséges ember kapcsolódjék be a maga szellemi hozamával. Az ideális helyzet kétségtelenül az, ha a rendező és író a téma megalapozásánál összehozzák, az író a rendező elgondolásait követni tudja, a rendező pedig képes a maga módszereivel és művészi eszközeivel az író által megírta-

kat továbbfejleszteni. Sajnos, az ilyen szerencsés találkozások viszonylag ritka. Gyakoribb eset, hogy az író magában és magányosan küzd mindaddig, amíg eljut az általa legjobbnak vélt megfogalmazásig. Sokat rostál közben, sokat változtat. Csakhogy ugyanez megtörténhet a rendezővel is. Ő bukkan egy témára, amit aztán variál magában, s amikor végre szavakba önti, megfogalmazza, nem könnyű olyan írókat találni hozzá, aki képes lenne megfelelő beleéléssel, az ihletettség fókán folytatni a munkát. Keserves tapasztalatunk egyébként is, hogy ritkán képes végig ideális összhangban dolgozni író és rendező, s bizony munka közben gyakori egyiknek vagy másiknak az elkedvetlenedése. Ennek ellenére, makacsul kutatjuk az írók és a film gyümölcöző kapcsolatának formáit. Szép írói névsor jelzi e törekvésünket már eddigi filmjeinkben is: Örkény István, Mátyás Iván, Goda Gábor, Galgóczi Erzsébet, Csoóri Sándor, Simonffy András, Kertész Ákos, Kolozsvári Grandpierre Emil...

— *A rendezők gyakran panaszkodnak, hogy nem kapnak kész forgatókönyvet. Az írók viszont azt mondják: nem érdemes kész forga-*







Jelenet Keleti Márton: Csínom Palkó című zenés filmjéből

*tőkönyvet átadni, úgyis átíratják. Hol itt a kivezető út?*

— Tény, hogy a legnagyobb gondal készült forgatókönyvön is van javítani és változtatni való. Érthető a rendező nyugtalansága: megtett-e mindent a forgatás előtt, alkalmassá vált-e a könyv ahhoz, hogy jó film alapja legyen? A filmet általában jelentős társadalmi ügynek minősítik, az ezzel járó felelősség jelentkezik már az előkészületi munkáknál is. Viszont az is igaz, hogy a sokféle elgondolás, tétova javaslat, amely a könyvi munkában felmerül, túl számára csiszolhatja, esztergálhatja az anyagot. Néha kevesebb óvatoskodással, az eredeti markáns vonásokat nem szelidítve, izgalmasabb művet lehetne létrehozni. Mindenestre a tapasztalatunk az, hogy egy folyamatosan dolgozó dramaturgiai testület, amelynek tagjai jól ismerik egymást és a rendezőt, célravezetőbb, mint valamiféle alkalmoszerű tanács. Eppen ez a folyamatos munka teszi lehetővé, hogy a dramaturg megismerje az író és a rendező gondolatvilágát, tehetségének természetét, és ne próbáljon merőben idegen megoldásokat rájuk erőltetni.

— *Kérem, mondjon valamit a jelenleg készülő filmjeikről.*

— Ez évi filmjeink rendezői: Mészáros Márta, Makk Károly, Sándor Pál, Szász Péter, Mihályffy Imre, Zsurzs Éva, Szörényi Rezső, Szalkai Sándor. Filmje forgatása közben érte a halál Keleti Mártont, munkáját Mészáros Gyula folytatja. Jancsó Miklós, a lengyelekkel tárgyal egy Bem tábornokról készülő filmről, Böszörményi Géza előző filmjeihez hasonló környezetben játszó vígjátékon dolgozik, Kertész Ákos értelmiségiokről ír forgatókönyvet, sok fiatal, köztük Schiffer Pál, Szomjas György, Gazdag Gyula jelentkezett témával.

— *Végül, hogyan összegeznék a filmek legfontosabb tennivalóit?*

— Furcsa, de meglehetősen bizonytalanság érződik a filmmel foglalkozók és filmben gondolkozók táborában. Mintha túlságosan is összezavartak volna bennünket az elmúlt fél évtized társadalmi változásai, a mozi válsága, a tévé térhódítása és sok más külső jelenség. Fontosnak tartanám, hogy mindannyian, akik felelősek vagyunk a magyar filmért, gondosabban és az eddiginél pontosabban egyeztessük óráinkat. Van akié késik, van akié siet, pedig jó lenne, ha megfelelő időpontban találkoznánk, s higgadtan eldöntenénk, hogy mi is a tennünk a magyar filmművészetben ma.

PONGRÁCZ ZSUZSA



## A film elmélete és a művészi folyamat

A színháztudományhoz és a művészet-tudományhoz hasonlóan a filmtudomány is a művészet általános elméletének része. Ehhez kapcsolódnak más tudományok: a szociológia, esztétika, filozófia, pszichológia, pedagógia, kibernetika, szemiotika, strukturalizmus; ezek a maguk módján, segédtudományként tárják fel a film univerzális világát. A tudományok némelyik megfigyelése gazdagítja a filmtudományt, új megközelítésmódokat, módszertani eszközöket ad neki. A filmtudományt azonban a többi tudományok csupán gazdagítják, de nem helyettesítik. A filmtudomány változatlan marad a legfontosabb kérdésben — a filmművészet alkotásai képrendszerének, a művészi folyamat történeti fejlődésének teljes megismerésében, valamint a kultúra többi területéhez fűződő kölcsönviszonyának kutatásában.

A szovjet művészet módszere a szocialista realizmus. A közös módszer a szovjet filmművészet erejévé vált, de korántsem jelentette a jellemek, drámai konfliktusok, műfaji megoldások egyformaságát. Tyimofejevnek nincs igaza, amikor „Az irodalomelmélet alapjai” című könyvében ezt írja: „a szocialista realizmus közös vonásai a jellemek elvi egyformaságában fejeződnek ki, valamint azoknak az alapvető konfliktusoknak a hasonlóságában, amelyekből íróink alaphelyzeteiket mérítik...” A huszas években kialakult módszer nem épülhetett a művészi egyformaságra — így csupán sémát lehet alkotni, nem művészetet.

Az eredményes szovjet filmek éppen az ellenkezőjét követelték meg, mint ami az említett könyvben szerepel: a jellemek sokoldalúságát, sokféleségét. A szovjet filmművészet módszere már az első lépéseitől lehetővé tette, hogy megközelítse annak a feladatnak a megoldását, amelyet így fogalmazhatnánk meg: a politikai feladat képszerű ekvivalensé-

nek, a film új szociális funkciójának kutatása.

A filmet struktúráként, új egységként fogták fel, nem pedig — hol az egyik, hol a másik témára alkalmazott — eljárások összességéként. Ha e tekintetben elemezzük a műhelyek, alkotói kollektívák első deklarációit, az első filmelemzéseket, akkor a zűrzavaros kijelentéseken tarka mozaikon keresztül világosan felismerhető az a törekvés, hogy eddig nem látott filmet teremtsenek, melynek eszméi, az általa megtestesített valóság megkövetelik az új, szervezesen rá jellemző formát. Ebben a társadalmi és esztétikai pátoszban fejeződött ki a szovjet művész pártos álláspontja.

Ugyanakkor mind az elméleti munkában, mind a filmekben előfordultak szubjektív jellegű rögtönzések is. Miközben az alkotás misztikus megközelítésével hadakoztak, előtérbe állították a racionalizmust, a pontos számítást. A filmet a hídépítéshez, a mérnöki munkához hasonlították. Az ösztönössel szembeállították a tudatos egyenesvonalúságot. A fiatal Eisenstein — arról szólva, hogy a nézőben fel kell kelteni a szükséges reakciót — ezt írta: „Bizonyos vagyok abban, hogy ez teljesen matematikai feladat, és hogy az alkotózseni felfedezéseinek itt nincs helyük. Nem kell itt több ész, elevenség, mint a legutitárisabb vasbeton-épület tervezéséhez.”

Eisenstein az alkotó folyamat során eltávolodott ettől a „mérnöki” felfogástól és példát adott a gondolat és intuíció ötvözésére. Az alkotásnak a matematikai számítással való összevetése eleinte bátornak tűnt, de csakhamar anakronizmusná vált. Amikor az elmélet az „alkotó zseni” felé fordult, bevilágította az alkotói gyakorlat útját. Márpedig a prognózis felállítására való képesség nélkül a tudomány korlátoltta, merevvé válik.

A kritika ugyan valóban a már megjelent művet elemzi, de ugyan-



akkor el kell gondolkodnia a művészet jövője felől is. A prognózisra különösen egy fiatal művészetnek van szüksége, amelynek kifejező lehetőségeit még korántsem tárták fel teljesen. És mégis, milyen gyakran nem tudjuk áthatóan, kutató módjára megközelíteni a kortársi jelenségek távlatait, amelyek megkövetelik az újszerű felfedező gondolatot! Itt megemlítem a többi között a széles vásznat, a sztereofóniát, a szindramaturgiát, a kazettás film szociológiai és esztétikai problémáit, a film és televízió ütközéseit...

Megfigyelhetjük a tudományos ismeretterjesztő film fejlődésének dinamikáját, ami nagyon sokat ígér a filmművészetnek általában is. Hasonló folyamatok vannak a játékfilmekben, a dokumentumfilmekben, a rajzfilmekben. Változik a hősök világa, a művészet szellemi látóköre, a szerző lélektani rálátása az ábrázolt jelenségre. Kiszélesedik a filmalkotások tere is; ki gondolhatta volna valamikor, hogy húsz-huszonöt folytatásból álló sorozatok is megjelenhetnek? Másrészt vannak olyan minatűrök, amelyek néhány képben hatalmas gondolatokat képesek kifejezni.

A film intellektuális világa soklépcsősé vált, mint az űrrakéta, és ennek megfelelően a művész improvizációs tehetsége, intuíciója megkapó és meglepő módon jut kifejezésre.

Ezt csak olyan tudomány tanulmányozhatja, amely maga is képes a keresésre. A prognózis elképzelhetetlen a kutató szubjektivitásának érvényesülése nélkül. Másrészt a szubjektivitás nem helyénvaló, ha eltávolodik a valóságtól, nem épül tudományos módszerre.

Vannak olyan kutatók, akik szerint az egyetlen tudományos módszer az, amely matematikai elemzésre épül. A szemiotika, strukturalizmus, kibernetika tapasztalatait átvizsgálja a művészi gyakorlatba. Valójában azonban ezen munkák közül még a legjobbak sem képesek behatolni a művészség lényegébe, megérteni az alkotói eszme realizálódásának specifikus eszközeit. Azért erőtleneek, mert nem lehet statisztikai, illetve matematikai eszközökkel kielemezni a szubjektív princi-

piot a művészi alkotásban, az eszme megtestesülésének képi erejét, a „kapcsolódásokat” a mű sokrétű strukturájában.

Amikor szóba került, hogy a statisztikai kutatásokat a társadalomtudományokra alkalmazzák, Wiener, a kibernetika atyja, azt mondta, hogy „ezek a kutatások csupán néhány tizedesig pontosak és végeredményben sohasem adnak nekünk olyan mennyiségű ellenőrzött, jelentős információt, amely összehasonlítható lenne azzal, amit elvárunk a természettudományoktól... Teszt-szik-e ez nekünk vagy sem, de sok mindent át kell engednünk a hivatásos történész »tudománytalan«, elbeszélő módszerének.”

L. B. Pereverzev „A művészi tevékenység kibernetikus modelljének felépítéséről” című cikkében a színházi modell tárgyaül „a drámai, azaz konfliktusos helyzeteket” ajánlja, „melynek a vezető és feltétlenül perszonalifikált partnerek, a dráma protagonistáinak játéka során oldódnak meg.” Ily módon a szerző megfontolja a kiindulópontként vett kutatási „egység” személytelenségét és nemképszerűségét, olyan bontást keres, amely figyelembe venné a művészet specifikumát és a művészi alkotás aktuális Pereverzev javaslata az elemzés merevsége ellen irányul, bár az általa javasolt megoldás csupán előzetes, és vita tárgyát képezi.

A film tipológiai és strukturális elemeinek elemzése valóban lehetséges, de nem tisztán logikai alapon, hanem a szerzők ideológiai és alkotói alapállásába való elmélyült behatolás útján, miközben figyelembe kell venni a valóság megismerésének általuk választott művészi módszerét.

Az elementáris részecske kutatása során szükség van a metodológiai kiinduló feltételezésre. A mű „molekuláját” nem a statisztikai egységben kell látni, nem számszerű kategóriában, hanem a műnek abban az elemében, amelynek képalkotó potenciálja van.

Tudománytalan lenne, ha a művészetek esztétikáját, elméletét matematikai vagy formális módszerekkel helyettesítenék; nem békülhetünk meg a film- és más művészetek de-



zideológizálásával, illetve a társadalmi létől, a társadalmi élet törvényszerűségeitől való elválasztásával. Ugyanakkor azonban az is hibás nézet, miszerint minden, ami a kibernetikával, nyelvtudománnyal, szemiotikával, strukturálizmussal kapcsolatos, az apolitikus és tudománytalan, hogy nincs olyan szféra, amelybe ezeknek a tudományoknak a módszerei érdemlegesen működnek együtt a filmtudományával.

A film talán minden más művészetnél jobban, közvetlenebbül kapcsolódik az anyagi termelés szférájához. A filmipar összevethető — méreteit tekintve — az építészettel.

A gépek, szalagok, felvevő berendezések eme világában érvényre jut a művész tehetsége, szubjektivitása. Észrevehető ez a filmben is, a termelési, technológiai, gazdasági kapcsolatok realizálódásában.

A filmipar és a filmművészet területe természetesen különálló. Van olyan szakágak, amelyek egyediek — az emulziók szakemberének nem kell ismernie a film termelési folyamatát. Mégis Sz. Kagannak van igaza, aki egyik cikkében megállapítja, hogy „a világ művészi elsajátításában megfigyelhetjük az ellentétes princípiumok dialektikus összekapcsolását. Melyek ezek a princípiumok? Az anyagi és szellemi, a racionális, a szubjektív és nem szubjektív.”

Ebből következik, Kagan véleménye szerint, hogy a művészet egyszerre elérhető és elérhetetlen a formai jelleget öltő matematikai elemzés számára. És ebből következik az is, hogy a művészi valóság adekvát tudományos tükröződése megköveteli a pontos, illetve nem konkrét módszerek összekapcsolását.

Nincs értelme, hogy megosszuk a szférákat a művészet és nem-művészet, a kutatás matematikai és nem-matematikai módszerei között, feltétlenül a jelenségek teljes átfogására, az elemzés egységére van szükség.

Ismeretes, hogy az irodalom az alkotás legkevésbé „ipari” területe. Az

irodalomtudomány összetevő része a textológia. A filmművészetben nincs — még elsődleges formában sem — semmi olyasmi, ami a szövegtudományra emlékeztetne, aminek régi és nemes hagyományai lennének. Pedig emlékeznünk kell rá, hogy a filmkocka legkisebb megnövelése vagy csökkentése, a zene vagy a párbeszéd hangzásának megváltoztatása — mindezek esztétikai és ideológiai jellegű kategóriák, amelyeknek elhanyagolása veszélyezteti a művet.

Ily módon maga a gyakorlat vezet rá bennünket, hogy új tudományt teremtünk, amelyet kadrológiának neveznénk (a textológiához hasonlóan), és amelyben természetesen és feltétlenül szükséges lenne a nem-matematikai és matematikai elemzési módszerek egybeolvasztása az anyag elemzése során.

Van még egy olyan terület, amely megköveteli a különféle tudományok szintézisét — a néző befogadásának a tanulmányozása. Itt lehetővé válik, hogy a szociológusok, művészettörténészek, pszichológusok, közgazdászok, sőt fiziológusok erőfeszítéseit összegezzük, mindegyik megtalálná a maga helyét. A tudománynak ezt az új területét perceptológiának nevezném (a latin perceptio — befogadás szóból).

Van még egy probléma, amely megköveteli a különféle tudományterületek egybekapcsolását: a filmtechnika és hatása a film kifejezőeszközeinek fejlődésére, valamint a filmművészet visszahatása technikai bázisára, a gépekre, optikára, szalagra.

A „tisztá” filmkutatás a maga hagyományos formáival és módszereivel ily módon átadja helyét a filmtudománynak, amely felhasználja a művészet új tapasztalatait, a tudományos gondolat fejlődését, képes a már említett egybekapcsolódásra. A filmélet fejlődésének illetően fordulata nem köti meg a kutató gondolatát — ellenkezőleg, a még fel nem ismert vagy kellően meg nem ismert dolgok világába hívja.

Ford.: Bakcsi György



# Pudovkin és a magyar filmművészet

A Szovjetunió Filmarchívuma és Filmművész Szövetsége a Filmarchívumok Nemzetközi Szövetségének moszkvai Kongresszusán emlékülést tartott Sz. M. Eizenstein és V. I. Pudovkin tiszteletére, haláluk 25., illetve 20. évfordulóján. Neves szovjet filmtörténészek ismertették a két világhírű filmrendező pályafutását, a külföldi hozzászólók pedig azok nemzetközi hatását méltatták.

Eizenstein és Pudovkin munkássága úgy összefonódott a szovjet filmművészet fejlődésében, mint Goethe és Schiller kettőse a német irodalomtörténetben, vagy Bartók és Kodály a magyar zeneművészetben. 1917. októbere után mindketten a mozgófénykép kifejező-eszközeinek és mondanivalójának forradalmasítására, a szocialista filmalkotó típusának megteremtésére törekedtek. Ennek érdekében nemcsak művek sorát alkották, hanem filmrendezés közben szerzett tapasztalataikat igyekeztek elméletileg összegezni és cikkek, tanulmányok formájában közreadni. Alkotóművészek, tudósok és nevelők voltak mindketten.

Eizenstein művészetének közép-pontjában a szocialista forradalom történetének előzményei (*Patyomkin*) és eseményei (*Október*) álltak; Pudovkin figyelme a forradalmi események hatására, az egyes ember érzelmi és gondolati világában bekövetkezett változásokra irányult. Ennek lírai megformálását nyújtotta a Gorkij-regény, *Az anya* (1926) filmváltozatában; a történelmi napok drámája, dinamikus pillanatai tárulnak eléink a *Szentpétervár végnapjai* (1927), vagy a *Dzsingisz kán utóda* (1928) című filmjeiben.

Pudovkint a forradalmár szocialista személyiség kialakulásának problémája izgatta szenvedélyesen, s ezzel függ össze a filmszínész játéka iránt tanúsított elmélyült figyelme, mint számos tanulmánya tanúskodik erről. Ő maga is szívesen játszott kisebb szerepeket mind Eizenstein, mind saját filmjeiben. Később, a szocialista hétköznapiak ábrázolásának nehézségei idején — Eizensteinhez és másokhoz hasonlóan — inkább a történelem nagy eseményeit formáló hősök ábrázolása vonzotta (Minyin és Popsarszkij,

Szuovorov, Nahimov, Zsukovszkij). Ez időben készült filmjei épp úgy nem mentesek az aktualizálás szólamaitól, mint e korszak más „történelmi” filmjei.

A forradalmi szovjet némafilmekről a húszas évek végén sok cikk és tanulmány jelent meg Magyarországon a baloldali folyóiratokban. Ezek a cikkek a szovjet filmek bécsi, berlini vagy más nyugati fővárosban történt bemutatói alapján készültek és a forradalmi eszme ápolására irányultak.

A ma már klasszikusnak minősülő némafilmeknek és alkotóiknak hatásában kiemelkedő szerep jutott Pudovkinnak. A nagyok között ő az első, kinek *Dzsingisz kán utóda* című filmjét 1929. áprilisában Budapesten is bemutatták *Vihar Ázsia felett* címmel. A történelmi hűség kedvéért hozzá kell tenni, hogy a filmet néhány feliratában a turáni fajmagyarság szólamaira hangszerelték. A bemutatást mindezek ellenére eredményesnek kell tekinteni, mert legalább láthatott is valamit a hazai közönség a folyóiratokban emlegetett forradalmi filmművészet montázs-technikájából és képkultúrájából.

A bemutató előtt Pudovkin külön, az alkalomra írott cikkével köszöntötte magyar nézőit a „100<sup>0/0</sup>” 1929. áprilisi számában. Ennek befejező soraiban írta, hogy a Szibériában folyó felszabadító harcokban „nemcsak orosz és mongol parasztok küzdöttek egymás oldalán, hanem sok volt ott a magyar hadifogoly is, kiknek nagy áldozatkészsége Szibériában, Közép-Ázsiában máig is szóhagyomány tárgya. A *Dzsingisz kán utóda* forgatókönyvének ezeket a fejezeteit nem kis részben magyar munkások és parasztok vérükkel írták”.



Pudovkin mutatta be magyar olvasóinak a zseniális pályatársát, Eisensteint a „100<sup>0</sup>/<sub>0</sub>” 1929. januári számában. A rövid méltatásban különösen azt emelte ki, hogy „az új, filmszerű kifejezés mód egyik legnagyobb előharcosának Eisensteint kell tekinteni”. Pudovkin az első szovjet filmrendező, kinek a filmrendezésről szóló kézikönyve már 1944-ben megjelent magyar fordításban „A film technikája” címmel.

Az 1948-as államosítás után Pudovkin segítette elsőként a magyar filmrendezőket és a kulturális vezetőket. 1950 őszén és 1951 nyarán töltött hosszabb időt Magyarországon. Ötletei, javaslatai nyomán kedvezően változott és szakszerűbb lett az akkori filmgyári munka. Gondolatainak középpontjában a filmrendező magasfokú szocialista tudatossága, a társadalmi haladás iránti felelőssége és művészi önállósága, mai keletű kifejezéssel élve, a „szerzői film” alkotómódszere állt.

Eppen a szovjet forradalmi filmművészet hatására írta a magyar

avantgarde mozgalom kiemelkedő művésze, Kassák Lajos a Nyugat 1926. augusztusi számában, hogy a filmművészet „fejlődése türelmetlenül követeli a tipikus filmszerzőt, az irodalom és képzőművészet költői helyett a mozgófényképekben vizionáló költőt, a képköltemények új típusú alkotóját”. Ennek megteremtését elsősorban a korabeli szovjet filmekből és készítőiktől várta, mert „ezek a filmek kiszabadították magukat a szabad-kereskedelem spekulatív légköréből, hatalmasak akarnak lenni a bennük rejlő szellem erejéből”.

Ezeknek a gondolatoknak a jegyében ismertette a neves filmszakíró, Gró Lajos a „Munka” című folyóirat 1929. márciusi számában Pudovkin filmrendezéséről szóló könyvét. „Eisenstein mellett ma Pudovkin az oroszok legnagyobb filmrendezője. Az *anya*, a *Szentpétervár végnapjai*, és most a *Dzsingisz kán utóda* című munkái a filmalkotások csúcsát jelentik”, kezdte írását. A továbbiakban részletesen ismertette

Pudovkin 1951-ben, magyar rendezőkkel







Pudovkin és Eisenstein

Pudovkinnak a Holland Filmligában tartott előadásából a szocialista filmrendezőnek a nép ügye iránti felelősségét.

Ilyen előzmények után természetes volt Pudovkin magyarul megjelent — a filmrendező munkájáról, művészetéről és felelősségéről szóló könyvének sokakra tett nagy hatása. Merőben új, s akkor izgalmas gondolat volt számukra Pudovkin megállapítása: „eszményi megoldás volna, ha a filmíró és rendező egy személy volna” és „úgy mutatni meg valamit, ahogy mindenki látja, sem mit sem ér. A felvevőgép legfőbb célja, hogy minél jobban belelásson az élet mélységeibe”.

A felszabadulás előtt készült legértékesebb magyar film, az *Emberék a havason* rendezője e könyv szellemében ismertette szakmai körben a szovjet filmművészet eredményeit. Ez a nézet került megfogalmazásra Szóts István 1945-ben megjelent „Röpirat a magyar filmművészet ügyében” című könyvében. Ebben a könyvben épp a fiatal rendezők nevelésével kapcsolatban hangsúlyozta, hogy „értsük meg végre, hogy a film önálló, új művészet. Reformját ne várjuk se az íróktól, se a színpad embereitől. Filmművészre van szükség, aki mondanivalóját,

elképzelését nem egy más művészet nyelvéről fordítja filmre, hanem a film önálló törvényei szerint gondolkodik és önti formába elképzeléseit”.

De a filmművészet önállóságáról, a filmrendező felelősségéről, s eredeti alkotói szerepéről vallott eizensteini és pudovkini gondolatok csak az SZKP XX. Kongresszusa után a lenini eszmékhez való visszatérés során találtak kedvező talajra. Az 1960-as évektől kezdve hazánkban is kibontakozott az új, a filmrendezők alkotói önállóságára és felelősségére épülő szocialista filmművészet. Színre lépett az a fiatal nemzedék, amely már nem elsősorban irodalmi, vagy színházi művek közvetítésére vállalkozó karmester, vagy tolmács-típusú szervező-rendező kívánt lenni, hanem a saját élményt és mondanivalót mozgófényképekkel kifejező filmalkotóművész. Példaképeik között a kortárs-művészetek legjobbjai mellett a szocialista filmművészet olyan úttörőit találhatjuk, mint Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko, Kulesov és Vertov voltak. Munkásságukban érett meg az a gondolat, amelynek magjait elsősorban Pudovkin hintette el Magyarországon.

MOLNÁR ISTVÁN



# OSTROMÁLLAPOT

## Párizsi filmlevél

Megkérdezték Costa-Gavras-t, a világsikerű *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* című film rendezőjét, aki mellesleg a francia filmalkotók szövetségének elnöke, mi a véleménye a francia filmművészet jelenlegi helyzetéről.

— 1968 májusa után azt hittem, robbanásszerű fellendülés következik. Nem következett. Nem hiszem azonban, hogy az alkotók a felelősök ezért. Sajnos Franciaországban működik egy fékező mechanizmus, aztán ott a cenzúra és az öncenzúra. Magam elé képzelem egy francia producer arcát, amint *Fellini Rómájá-*

nak forgatókönyvét olvassa... Nálunk nem találna rá anyagi fedezetet. Bezzeg a gengszter és kalandfilmekre mindig van pénz. Szinte naponta kapom az ilyen forgatókönyv-ajánlatokat. Siralmas állapot.

Costa-Gavrasnak, a *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* erkölcsi és anyagi sikere után könnyebb a helyzete, mint az átlag francia filmművésznek. Megengedhette magának azt a Franciaországban igazán ritka luxust, hogy ismét politikai elkötelezettségű filmet készítsen. Legújabb műve, az *Ostromállapot*, egy meg nem nevezett latin-amerikai országban játszódik, ahol a szélsőbaloldali gerillák elrabolnak

egy konzult, egy követési attasét és egy titokzatos amerikai állampolgárt, aki látszólag egy politikailag semleges nemzetközi szervezet részére dolgozik, valójában azonban egyik mozgatója a különböző dél-amerikai országokban bekövetkezett jobboldali hatalmi puccsoknak. Az amerikai szakértőt Yves Montand játssza, s ez az első eset, hogy a mindig halladó szemléletű, rokonszenves hőstípet alakító Montand egy úgynevezett „antihős” szerepét elvállalta.

Mint ahogy a *Z* pontosan meg nem nevezett, dél-európai országában mindenki felismerte a fasiszta ezredek Görögországot, s az ott lejátszódott közismert po-

Jacqueline Bisset és Jean-Pierre Léaud — Truffaut: *Amerikai éjszaka* című filmjében







Loleh Bellon és Rolan Dublicard Valahol valaki című filmben. Rendező Yannick Bellon

litikai gyilkosságot, az *Ostromállapot*ban sem nehéz azonosságot találni a néhány évvel ezelőtt Uruguayban történt eseményekkel. A filmet Costa-Gavras Chilében forgatta, Santiagóban és Valparaisóban és egy fantasztikus sivatagban, ahol az első világháború óta teljesen elnéptelenedett romvárosok állnak. Ezek a városok annak idején a salétromüzemek körül épültek, s minthogy a salétromtermelés egyre kevésbé jövedelmezett, lassanként kiürültek.

Costa-Gavras az *Ostromállapot* forgatókönyvét Franco Solinas-sal közösen írta, aki pályája kezdetén a L'Unita és a Paese Sera munkatársaként dolgozott, majd

Jelenet az Egy jelentéktelen rendőrszt című filmből. Rendező: Jean Larriaga







Jelenet Claude Faraldo:  
Themroc című filmjéből



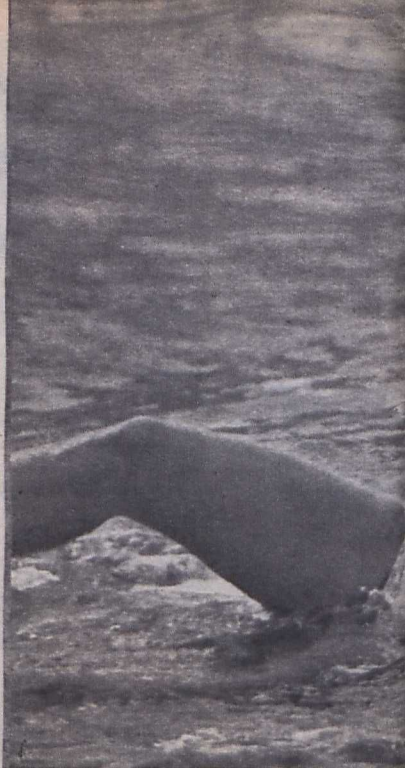
olyan jelentős filmek forgatókönyvei fűződtek névéhez, mint Francesco Rosi: *Salvatore Giuliano*, Pontecorvo: *Kapo* és *Az algériai csata* című művei.

Costa-Gavrast a franciák egy sajátos új filmműfaj, az úgynevezett „politikai film” megteremtőjeként tartják számon. A műfaj persze korántsem új, a rendező mindig tiltakozik is az ilyen megállapítások ellen.

— A politikai film régi műltra tekinthet vissza — mondja. — Gyermekkoromból emlék-



Juliet Berto és Patrick Bouchitey, A felügyelők című filmben. Rendező: Robert Enrico



Yves Montand az Ostrom-  
állapot című film főszere-  
pében. Rendező Costa Gav-  
ras







szem azokra a filmekre, amelyek bemesélték nekünk, hogy a zulok fekete vademberek és, hogy az indiánoknak egyetlen vágyuk, hogy megskalpoljanak bennünket. Ezek is politikai filmek voltak. Valamennyiünk szemléletét befolyásolták.

Abban a gengszter és kalandfilm áradatban, amely egyre inkább elönti a francia filmpiacot, — s amelyre Costa-Gavras is utal —, meghökkenítő, milyen nagy számban találhatunk alkotókként pályájukon most induló, fiatal rendezőket. Jean Larriga, az *Egy jelentéktelen rendőrtiszt* című bűnügyi film rendezője 1945-ben született. A *Foglalkozása: kalandor* alkotója, Claude Mulot 1942-ben. És így sorolhatnánk tovább. Ezek a fiatal emberek meglehe-

**Jelenet a Foglalkozása kalandor című filmből. Rendező: Claude Mulot**

tősen illúziótalanul, a helyzetet praktikus szemmel felmérve a könnyű ellenállás irányába teszik meg első lépéseiket, s mint a példák mutatják, a következőket is. Aki pedig nem hajlandó elfogadni a kommersz filmgyártás és a kommersz életszemlélet jól jövedelmező szabályait, mint Claude Faraldo, hanem mindezeket felrúgva, szinte arcul köpi a társadalmi elrendezés és ízlés etikettjét, a másik kiúttalan szélsőséget képviseli.

Faraldo büszkén hangsúlyozza, hogy a fiatal filmrendezők többségével ellentétben nem polgári, hanem szegény munkáscsaládból származik. Huszonhat éves

koráig maga is úgy élt, mint a többi szegény ember, a napokat számolva a vasárnapi ebédig és a nyári szabadságig. Végigélte az értelmetlen robot és a fáradság minden megáláztatását. Első filmje, a *Bof* egy munkásról szól, aki fellázad a mindennapos munka diktatúrája ellen, ráébred, hogy neki is joga van a lustálkodásra. Második filmje, a *Themroc* hőse — a címszerepet Michel Piccoli játssza — ugyan- csak munkás, akinek hirtelen „elege lesz mindenből”. Nincs kedve tovább túrni a feljebbvalói zaklatásait, megúntja a metrózást, az üzemi étkezdét, az ostoba munkát. Hazamegy és valamiféle barlanggá alakítja át lakását, ahonnan kizárhatja a külső világot. Kihajigálja az ablakon minden ingóságát,





Edouard Molinaro: A túsok bandája

és a saját hűgával szerelmeskedik. A zsaruk közbeavatkozása ellenére a szomszédok megértik, hogy Thermoc-nak van igaza, maguk is barlanggá alakítják át otthonukat és hátat fordítanak a világnak.

Faraldo romantikus anarchizmusa láthatjuk, nem kínál valami biztató, még kevésbé követhető perspektívát osztályának, amellyel mint művész teljes azonosságot vállal. Lázadó, megbotránkoztató művészi magatartása mégis rokonszenvesebb, mint megalakuló, beletörődő fiatal kollégáié. „A filmnek segítenie kell az embereket — mondja —, hogy megszabaduljanak ostobaságuktól, megszokásaiktól, rutinjuktól. Arcul kell vágni őket! Fel kell ébreszteni öntudatukat! Nem pedig azzal próbálkozni, hogy tetsszünk

nekik, s megnevetessük a nézőket a számukra hízogó dolgokkal. Borzadok a hízogó művésztől!” A nagy lapok kritikái meglepő terjedelmel és komolysággal foglalkoznak Faraldo filmjével, dicsérik abszurd humorát, provokatív szenvedélyét.

Az utóbbi időkben kevés francia filmművészek sikerült elnyernie a kritikusok és a közönség olyan egybehangzó elismerését, mint Francois Truffaut-nak legutolsó filmjével, az *Amerikai éjszaka* — mint a Filmvilág már beszámolt róla — filmtechnikai szakifejezés, a nappal készített éjszakai felvételt jelenti. Truffaut a *Bemutatom Önnek Pamélat* című képzeletbeli, szokványos filmtörténet és a forgatás valóságos ese-

ményeit szerkeszti egybe mulatságos atelier-filmmé, távolságtartó iróniával, szeretetteljes humorral és némi szkepticizmussal. „Filmünk a filmmézés himnusza” — nyilatkozott a rendező. Úgy látszik, vannak himnuszok, melyeken nem csupán megatódni, de mosolyogni is lehet. A francia kritikusok többsége az *Amerikai éjszakát* Truffaut egyik legjobb, ha nem a legjobb művének tartja. Véleményük szerint több ilyen filmre lenne szükség, hogy megszűnjék végre az állandó ostromállapot pszichózisa, melyet a gengszterfilmek dömpingjében a filmvászonról a nézőkre meredő revolvercsövek felkeltenek.

M. V.



# A „BUBIK MOZIJA”

A hatvanas évek nyugatnémet „újhulláma” annak idején a francia filmesektől kölcsönözte első jelszavát, amikor az oberhauseni manifesztumában leszögezte: „a Papa mozija halott”. Ez 1962-ben történt. Huszonhat fiatalember huszonöt soros felhívást adott közre, amelynek lényege az volt, hogy létre kívánják hozni az új német játékfilmet, amit meg kell szabadítani a filmszakmát fojtogató konvencióktól; szabadnak kell lennie a filmkereskedők és a különféle érdekcsoportok befolyásától. Hajlandók ezért valamennyien üzleti kockázatot is vállalni.

A változásokra vágó fiatal értelmiségi csoport éppen egy évtizede, 1963-ban kezdett munkához. Néhányuk nevét, mint például Alexander Klugéét, Peter és Ulrich Schamoniét, Haro Senftét, Volker Schlöndorffét, Rob Houwerét azóta szárnyára kapta a világhír. Mások többé-kevésbé ismeretlenek maradtak. De valami elkezdődött. A fiatalok megpróbálták megújítani a nyugatnémet játékfilmgyártást. Most kíséreltük első évtizedének végén eljött az első mérlegkészítés ideje. „Felnöttek-e” a fiatalok?

Egyértelmű igennel vagy nemmel persze aligha felelhetünk. Milyen témákról készítették filmeket? Fiatalok, főképp lányok magánéletének, érvényesülésének problémájáról; nemzedéki szembenállásról és következményeiről; a fogyasztói társadalom befolyásáról a mai nyugateurópai ember életére; féltresikerült lázadásokról, forradalmi változások igényéről, mai társadalmi ellentmondásokról utópisztikusan, vagy történelmi romantikus szemléletmóddal. E témakörökbe „a fiatal német film” szinte valamennyi alkotása besorolható.

A nagy betörés éve: 1966. Ulrich Schamoni nyitja meg a sort. Első filmje az *Es* hatalmas feltűnést kelt és kasszasiker is. A téma a kicsi vagy kocsli kérdése egy fiatal házaspár életében, társadalmi és vallási problémákkal súlyosbítva. Ugyanebben az évben jelentkezik Volker Schlöndorff az *Ifjú Törless-szel*. Mindkét

film részt vett a cannesi fesztiválon. Peter Schamoni a Berlinálén bemutatja a *Vadászati tilalom rókákra* című filmjét. Ezüst Medve-díjat kapott és a zsüri neki ítélte a külön díjat. Ezután jelentkezett Alexander Kluge a *Búcsú a tegnaptól* című alkotással. Ez Velence Ezüst-Oroszlánját kapta és ugyancsak a zsüri különdíját. Ezzel a nemzetközi filmszakma figyelme az ifjú német rendezőkre terelődött. Hamarosan elkészült Haro Senft *A szelíd futás* című játékfilmje, majd Ulrich Schamoni második műve, a *Minden év*

Haro Senft filmje *A szelíd futás*







Jelenet a *Minden évben újra* című film-  
ből. Rendező: Ulrich Schamoni




ben újra. A „Papa mozija” ellen lázadókat a nemzetközi kritika gyűjtőnévvel illette: a „Bubik mozija”. De mindjárt feltették a kérdést: vajon túlélik-e az első sikereket?

A kérdésre az azóta eltelt évek megadták a választ. A fiatalok mintegy félszáz filmet készítettek. Sorukból néhányan magasan kiemelkedtek. Ulrich Schamoni öt filmjével megnyerte Európa fiatal mozinézőit. Témaköre nem változott. A *Kvartett az ágyban*, a *Mi ketten* és az *Egyes egyaránt* a fiatalok magánéletének társadalmi, morális, vallási problémáival és ellentmondásaival foglalkozik. Alexander Kluge szélesebb skálán dolgozik. Az *Artisták a cirkuszkupolában*, *Intelem egy szent ribancról* című filmjeiben és más műveiben a társadalmi szatíráról a pesszimista utópiáig jutott. Egyik legutóbbi alkotásában már-már

Gyllkosság és halálos ütés. Rendező:  
Volker Schlöndorff





**A szelíd futás — Rendező:  
Haro Senft**

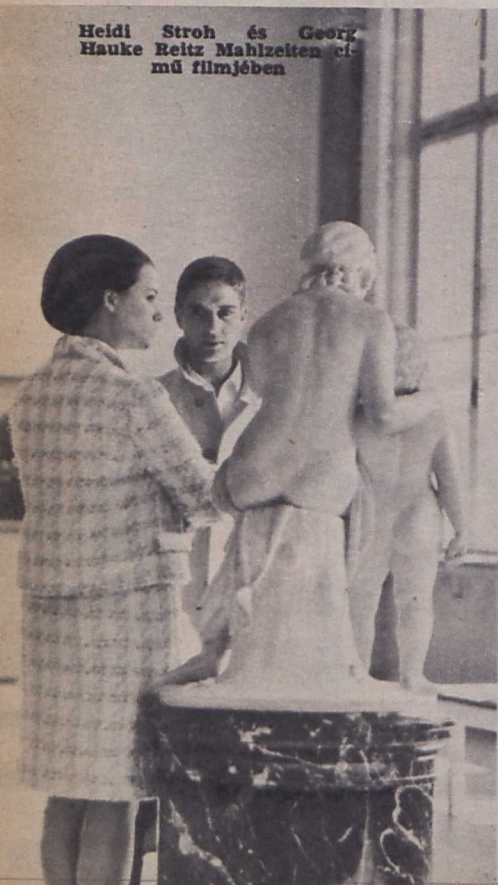


a jelenkori békeszándékok létjogosultságát is tagadja. Volker Schlöndorff *A Ruth Halbfass megöletése* és *A kombachi szegények hirtelen gazdagsága* című filmjeiben továbbra is a polgári életformát boncolja. Johannes Schaaf aki 1968-ban a *Tetőválás*-sal keltett nagy feltűnést, tovább folytatja az egy nemzedék magatartását bíráló műveit, és megalakítja a később híressé vált *Trotta*-t. Haro Senft a *Szelíd futás* szerzője második filmjével a *Tisztítóház*-zel nem aratott olyan sikert, mint korábban. 1968-ban kezd filmet rendezni és ma már az ifjú német film csoportjához számítják Rainer Werner Fassbindert. A színházi világban jól ismert rendező, majd színigazgató filmes pályafutása érdekes műveket eredményezett. *A talján*, *Miért futott R úr ámokot?*, a *Négy évszak kereskedői*, *Petra von Kant keserű könnyei* egyaránt nagy feltűnést keltettek és művészileg jelentős műveknek számítanak. Ennek ellenére a mozilátogatók széles körében nem tudtak sikert aratni.



Verena Buss és Bruno Ganz Haro Senft *A szelíd futás* című filmjének főszereplői

Heidi Stroh és Georg Hauke Reitz *Mahizeiten* című filmjében



Általában bizonyos megtorpanás jelei mutatkoznak a „fiatalok” legutóbbi alkotásaiban. Úgy tűnik, mintha elkezdné az önisméltés kora. Volker Schlöndorff, például, legújabb filmjében, a *Szalmaláng*-ban újra a házasságból menekülő lányok és asszonyok problémáját tárgyalja és bár értékes díjat kapott Chicágóban, a *Szalmaláng* nem igazán jelentős film. Werner Herzog *Aguirre, a harag istene* című filmjében a katolikus erkölcs szempontjából tárgyalja az anyagi és érzelmi kapzsiság problémáját. Ulrich Schamoni pedig szintén egy házassági keresztszemetet kívánt új filmjében vászonra állítani.

Az első évtized letelt. A „nagy ígélet” csak részben vált valóra. A nyugatnémet játékfilm nem újult meg teljesen. A fiatalok — már nem fiatalok. A „Papa mozija” halott, de a „Bubik mozija” is mintha öregedne...

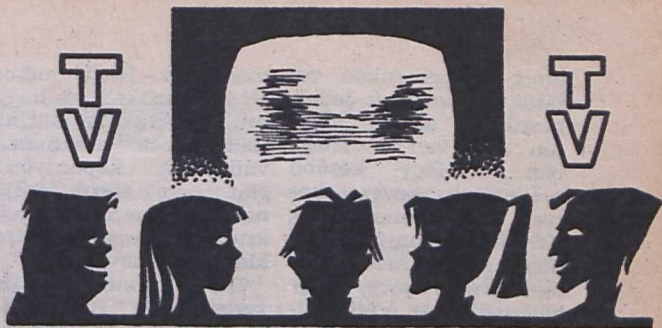
FENYVES GYÖRGY



Azok a javarészt névtelen, gyűlölködéstől ragacos levelek, amelyek a *Magyar Nemzet* szerkesztőségébe érkeztek Kristóf Attilának egy tanulni, továbblépni, vagy az is lehet, hogy egyszerűen csak élni óhajtó cigányasszony ügyével foglalkozó cikke nyomán, ékes bizonyítékaik annak, milyen indulatok élnek egyes emberekben. „A cigány büdös”, „A cigány lop”, „A cigány kevesebbet ér, mint a magyar ember”, „A cigány nem is igazán ember”...

Ezekről olvasva, nem lehet nem észrevenni, hogy a lét minden kétségtelen változása ellenére is mekkora hatalma van még annak a bizonyos „ezer év”-nek?! Vagy még többről volna szó? Esetleg Erich Fromm-nak volna igaza, aki „a biológia többszázederesztendő nyomásá”-nak tulajdonítja, hogy „az ember (így, az ember, A. G.) óhatatlanul utálja azt, aki utálatosabb körülmények között él, mint ő”, s hogy „a biológia embere gusztustalannak találja azt a sebet, amit pedig ő ejtett másokon”. A német származású amerikai pszichiáter (mint önmagát nevezi: „társadalompszichiáter”) szerint még akkor is sok-sok generációra van szükség a rossz évszázadredes beidegzései (és „az egész eddigi testi-lelki mechanizmus-rendszer”) eltüntetéséhez, ha mostanában már — Frommot idézem — „a reményhez vezető átmenet” korszakába kerültünk...

Muszáj volt ennyit — előljáróban — elmondani. Még akkor is, ha a



## Társadalmi előítéletek

JEGYZETEK EGY DOKUMENTUM-SOROZATRÓL

*Társadalmi előítéletek* című ötrészes dokumentum-film nemcsak az ott szereplő „teszt-csoportok” tagjaival, hanem időnként egymással is vitázó Huszár Tibor szociológus és Pataki Ferenc pszichológus nem említtik (sem egyetértőleg, sem tagadólag) Frommot. És — mert hogy egy dokumentum-film „átfutása” canggung, habár egy könyvéhez képest rohanásnak is tűnik — e produkció alkotói mit sem tudhattak a végülis *Pöffeszke-dők* cím alatt nevezetessé vált, *Magyar Nemzet*-beli szellemi tömegpárba-járól. Előítéletekről szólni azonban — minden jel azt mutatja — aktuális.

Kegyetlenül aktuális, különösen, ha a sorozat olyan markánsan veti fel — *Cigányok és magyarok* című, mindenképpen legérdekesebb adásában — a faj diszkrimináció témáját. Ez az adás megszólaltat örökényi cigányokat, de nemcsak őket, hanem a putnikat is, ahol laknak, a cigánytelep képi világát, az életforma látványba rögzíthető karakterisztikumait is. És beszélni enged, pél-

dául, idős (javarészt a társadalom által kitüntetésekkkel is megbecsült) munkásokat egy angyalföldi nyugdíjas klubból. Ijesztő az az értetlenség, ahogyan a cigányokat látják ezek az emberek, legalábbis egy részük.

Érdekes tanulsággal szolgált két női arc, két középkorú asszony, akiket Tatán, egy értelmiségi klubban szólaltattak meg a filmesek, és akik a sorozat több adásában is szerepelnek. Az egyik asszony — valamivel idősebb, mint a másik; bodorított hajjal, hosszú, nagy fülönfüggőkkel — zord harcossággal ítéli el a társadalom ellen vétő cigányságot, a „könnyen élő” asszonyokat, és általában mindenkit, akiben „nincs elég fegyelem”. Hogy aztán Andor Tamásnak az illető arcát egészen közelhező kamerája — és néhány önmagát leleplező mondat — segítségével rádöbbenjünk: egyedül él ez az asszony, családott egy — vagy több — férfiben (neki úgy tűnik: a férfiakban). A másik asszony meg — jól ápolt, finom kedves — irtózva beszél mindenfajta „mocok”-ról. Arról a testi szennyről is,



amit a cigányokon vél látni, és arról a jelképesről is, amiből szintén sok van a világban... Hogy később megtudjuk: keveset kereső bérelszámoló ő, akinek (viszonylag) sok pénz kell költenie kozmetikára, ruhára, hogy befogadják az értelmiségi klubba.

A sorozatnak főleg két adásában — a *Cigányok és magyarok* és a *Nők* címűekben — érvényesül ez a szuggesztív képi kommentár. A többi háromban a kelletténél több az önmagában tartalmas (ám a dokumentumfilm összehatását egy kicsit mégis lehúzó) elvont verbalitás. Még akkor is, ha — mint már jeleztük — a kitűnő vitázók: Huszár Tibor és Pataki Ferenc nem értenek mindenben egyet, és — szerencsére — nyitva hagynak egy sor kérdést, abban bízva, hogy mi is szeretünk gondolkodni. S valamit arról is, rá kell-e tapadnia a kamerának a vitatkozók arcára... Ha kacér fülönfüggők érzéketlenül mondanak ellent Savonarola-i komorságú megállapításoknak, akkor érdekes, sőt szükséges, hogy a kamera rájuk „nézzon”. Ha — mondjuk — egy tisztés öreg bácsinak még a szemé is összeszűkül, amikor azokról a „koszos cigányok”-ról — vagy ama „hajas jinglik”-ről beszél, akkor arra is kíváncsiak vagyunk, hogy milyen ez a szem, amikor a bácsit arról kérdezik, hogy szereti-e a feleségét, vagy a virágokat... A tudósító és a kommentátor feltétlenül, szükség esetén azonban, a riportert is háttérben

maradhat. Hogy mikor áll be a szükség, és hogy mit vetítsünk, ha már az illető arca unalmassá válik, a képernyőn? Hát... e sorok írója nem alkalmazottja a sok kitűnő tanácsadóval bíró Magyar Televíziónak...

Egyet azonban mégis javasolnánk. Azt, tudniillik, hogy az ilyen — elvileg — sokakat érintő műsort kár a késő esti órákban és a második csatornán sugározni. Más dolog, hogy ez a sorozat — mint már jeleztük — megoldásaiban egyenletlen, hogy (különösen a társadalmi rétegekkel foglalkozó adásban) talán több helyszínnel és kevesebb „teszt-kérdés”-

sel kellett volna élni, hogy a bevezető hosszabb volt, mint szükséges. Am a témakör anynyira közérdekű, hogy a sorozat több emberhez szól, mint amennyinek szánták. Hogy az ilyen sorozatok még nem számíthatnak olyan népszerűsége, mint azok, ahol gyilkosokat és szélhámosokat mutogatnak? Nem állítjuk, hogy az ilyen vélekedés előfeltétel. Am éppen e sorozatban tudhattuk meg, hogy nem minden előfeltétel ellen kell harcolni, ugyanakkor nem minden látszólag nagyonis megalapozott ítéletet kell véglegesként elfogadni.

ANTAL GÁBOR

## IDE NEKEM A CSELÉDKUPLÉT IS!

Amikor legutóbb, Vámos László színészosztályának bemutatkozásáról szólván, utaltam arra, hogy inkább mesterségvizsga volt, mint televíziós műsor, még nem sejtettem, hogy a folytatás — Kazimir Károly tanítványaival — pontosan a fordítottja igyekszik lenni. A Vámos-osztály produkcióját a rendező színházzemlélete, ízlése és világnézete határozta meg. Kazimir szó szerint véve a műsor címét — Ide nekem az oroszánt is! —, tanítványaira bízta a választást: csinálják azt, amihez leginkább kedvük van. (Lehet, hogy pályájukon ez lesz az első és utolsó ilyen alkalom.)

Mit választottak az ifjú színésznők és színészek, szám szerint nyolcan? Csokonait, Adyt és József Attilát, zenét Szirmaitól, Portertől, Eisleritől és Weilltől, Morgenstern nonszensz-verselt és Molnár Ferencet, ostobácska szecessziós kuplét és politikai költészetet, Szép Ernőt, Lorcát, Karinthyt és Brechtet.

És Sztányl András. Ő rendezte a műsort. Köztudott róla, hogy sok ötlete van. Most is volt. Kihelyezte a műsort az erdőbe, egy hangulatos tisztást körülreflektorozott, középre állított egy dobogót — azután az első és utolsó szám kivételével (amelyek azonosak voltak, noha az első este „játsszódott”, a másik pedig nappal fényben) mindenféle más helyeken vette föl az egészét. A dobogón ültek az ifjú színészjelöltek, fűthetetlen onnan nézték társaikat, akik az erdőben sétálva, a fák között elbújva adták elő magánszámukat, úgyhogy Szalay László operátor kamerái alig tudták megtalálni őket. (A dobogóról valószínűleg jobb volt a kilátás, mert időnként hallottuk, amint az osztálytársak megtapsolják a produkciót.)

Késéggivül az erdő volt a főszereplő. Ezer arcát mutatta. Rendkívül sokszínűen játszott. (Hát még színészen.) Amikor kellett, eltűnt. Ilyenkor festett díszleteket állítottak a lombok elé. Es vetítettek is. Háborút meg lebombáztak házakat.

Az ifjú színészekről ennél jóval kevesebbet tudtunk meg. Eppen csak annyit, hogy egy átbolondozott éjszaka után ugyanolyan jókedvűek és frissek, mint előtte. Ami az ízlésüket illeti: még nem tudnak választani a cselédkuplét és Bertolt Brecht között. Így talán mégiscsak jobb, ha egyelőre nem rájuk bízzuk a választást.

KOLTAI TAMÁS



# Az összeesküvés

WALTER JENS TÉVÉJÁTÉKA MAGYAR ELŐADÁSBAN

„A kocka el van vetve” — efféle jelentőség-teli mondásaikat — de még a jelentéktelenekeket is — politikusok, államférfiak, kivált pedig diktátorok szeretik kőbe vésvé, esetleg újságpapírra nyomtatva látni. „Alea iacta est” — áll Julius Caesar termeinek falán, a 49. év nagy döntésére, Pompeius elkergetésére és a szenátus megfélemlítésére emlékeztetve Caesart magát, de nem utolsósorban a szenátust. Az öt esztendővel későbbi, nem kevésbé döntő 44. év egy márciusi éjszakájára, Caesar megöletésének előestéjére, Walter Jens a történelmi mondás mellé szerényen oda-biggyeszi egy remek tévéjátékban a magáét: a kocka másként van elvetve.

S a kockajátékot lejátszsa egy másik történelmi valóságűszázmítás szabályai szerint, egy irodalmi aleatorika lehetőségei között: miiket gondolt, hogyan viselkedett volna utolsó éjszakáján, ha tud arról, hogy reggel megölik? Mi több: ha ő maga tervezi meg maga ellen az összeesküvést? Egy nagy tervezőtől, amilyen ő volt, kitelhetik az ilyen bizarr játék, bölcs, keserű, kiábrándult, csúfolódó, cinikus, sorsot megkísértő, sorssal kibabráló hamisjáték, a történelem cinkelt, manipulált kockáival.

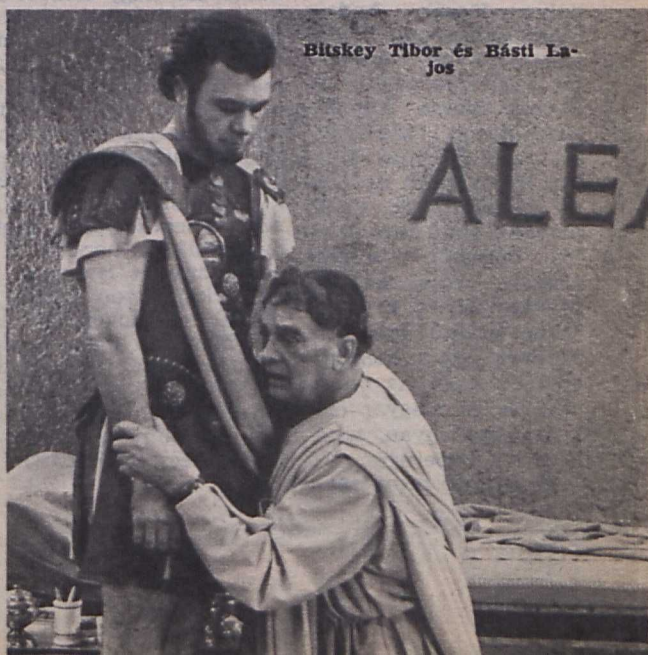
Hogy egy ilyen történelmi tétre menő, ha-

zár hamisjáték mégse trükkökön, olcsó szemfényvesztésen, sipisták kezűgyességén alapuljon, ahhoz olyan gondolkodó kell, amilyen Walter Jens. Akinek a kisujjában van a történelem, aki tud játszani a lehetőségekkel és a lehetőségekkel. Olyan író kell, aki egy fikatív szituációt, mesterségesen előállított drámát olyanra tud szerkeszteni, olyanra írni, hogy családja hitelesebb legyen a ténynél, hazugsága igazabb legyen a valóságnál. És kell ehhez a játékhoz olyan partner, mint Caesar, aki tud és szeret játszani, hamisan is, becsületesen is.

Jens és Caesar jól egymásra talált. Nagyszerűen kockáznak, nagyszerűen is packáznak történelemmel, gondolattal, és a nézővel. Mikor a német író tévéjátéka

Keresztúry Mária ironikus, okos, költői fordításában két esztendeje megjelent, sok olvasóban keltett igényt látni is ezt a gazdagon gondolkodó, elragadóan játékos művet, a televízióra szánt irodalomnak ezt a ritka, értékes darabját. Ezt a szikrázó drámát, amelyben a történelemnek egy kivételesen nagy hőse és ripacsa, Caesar, fűgét mutat a történelemnek és amelyben egy szerepébe belefáradt, de szerepét az örökkévalóságig és az örökkévalóságnak játszani kívánó, magányos öregember, ugyancsak Caesar, vall a rettegéseiről, a vénségről s az ifjúságról, megvetéseiről és csodálatairól, a saját nagyságáról és törpe-segeiről.

Ez a dráma és az előadása szintén egymásra talált a magyar televí-



Bitskey Tibor és Básti Lajos



## Szemérmes vallomás

zióban. A rendező Esztergályos Károly és az író, a színész Básti Lajos és a Caesar-szerep szerencsésen találkozott egymással. Ha a rendezésben akadnak is félre-magyarázható, félreért-hető technikai megoldások — a fiktív drámában Caesar és Brutus fiktív, csak Caesar gondolatvilágában lejátszódó, éji párbeszéd mármár realis képi megfogalmazása például —, a rendezés gondolatmenete, értelmezése világos és félreérthetetlen s a mű ironikusságát összeolvasztja a mű tragikus hangjaival, széles játékos kedvét azzal a kritikai, rezignált szemlélettel, ahogyan az író Caesar korát — s nemcsak azt — megítéli. Básti Lajos alakításában is ez a nagyszabású: egy csepű-rágó és egy államférfi pózol és töpreng benne, komédiázva éli végig a tragikus órát s tragédiáját át-meg átszövi öngúnnyal és világmegvetéssel. Brutus alakja viszont a történelemben is, e játékban is jelentékenyebb, mint amennyi súlya Kozák András alakításában van. Klaszszikus, nemes metszést ad Calpurnia alakjának Zolnay Zsuzsa. Két kitűnő epizód: Inke László, mint Servius, Bitskey Tibor, mint Antonius s körülöttük, velük az egész stáb: Bíró Miklós operatőr, Drégely László díszlettervező, Mialkóvszky Erzsébet jelmeztervező erősíti a nézőnek azt a meggyőződését, hogy Az összeküvés és magyar előadása csakugyan találkozott a képernyőn.

MÁTRAI-BETEGH BELA

Írók és szerelmesek rendszerint szenvedélyesen szoktak vallani ideáljukról, néha oly fokig, hogy az ideál már alig valóság, inkább csak látomás. Legutóbb Mándy Iván „vallott” a televízióban Hunyady Sándorról, vállalva, hogy bevezeti a néző-hallgatót Hunyady írói világába. De ő nem esett áldozatul a szerelmesek szenvedélyének: halk volt és szemérmes. Halkan és szemérmesen formálta át — emlékei, élményei, futó találkozások alapján — Hunyadyt egy Mándy-novellahőssé. Mint íróra, kevés szót vesztegetett: hogy mesterien tudott novellát írni (de még mennyire!); hogy egyetlen mondattal képes volt drámai szituációt teremteni, egyetlen könnyed jelzővel valakit csontig jellemezni. Mándyt inkább az ember érdekelte, aki a Centrál kávéház mélyén üldögélt — s akit az ifjú Mándy a nagy kirakatúvegen keresztül bámult; aki gyakran felbukkant kényelmes lépteivel a körúton, dús bajusza alatt füstölgő szivarjával; lélekszerinti örök magányosságával, rejtélyes monomániával; első vázlatként a fiatal író számára a későbbi Mándy-hősökhöz. Ez a metamorfózis, amin Hunyady — aki szemléletében, éppen ellenpólusa Mándynak — ez utóbbi emlékezeiben-élményében átment, maga is felért, egy izgalmas novellával, csak éppen a magyarázatul szolgáló drámai ellenpont hiányzott belőle. Maga Hunyady. Az az írói világ, amelyről — többek közt — egy remekbeszabott Hunyady-novella, a Lovagias ügy is meglehetősen gazdag képet mutat.

Így kész szerencse, hogy a tévé ezúttal fittyet hányt a dramatizálás szinte már babonás gyakorlatának. E műsorszám ugyanis, amelynek szerkesztője Ascher Gabriella, merészen meghagyta prózának ami próza. Győry Emillel mondatta el a novellát, aki nagy előadói figyelemmel, csak hangjának árnyalataival játszva, átéléssel adta azt elő, fölényesen és újra bizonyítva, hogy az igazi novella a színpadi formánál is koncentráltabb drámát tud nyújtani. Még olyan súlytalannak tetsző témakörből, olyan jelentéktelen, pipogya alakokkal is, melyek színpadon csak a kabaréig juthatnának (milyen szánalmas, semmitmondó lett volna, ha a kövér Fried mérnököt és Gelb bórkereskedőt, nemcsak *elképzeljük* az író szándéka szerint, hanem *látjuk* is őket pofozkodni a liftben egy-egy kánikulai napon!). S milyen feszültségig emeli ezt a drámát Hunyady tündérien csevegő, könnyed, kajánkodó stílusa, amit a dráma lefokozása nélkül csak novellában engedhet meg magának az író. Mert hol máshol lehetne tragikusabb színekkel ábrázolni a pofozkodó Fried mérnök és Gelb bórkereskedő történetében a valódi drámát: az ember, a humánus siralmas vereségét az álbekesség mögé búvó polgári gyávasággal, pedantériával, hamis becsületkódexszel szemben?

HEGEDŰS ZOLTÁN



# Rosszul sikerült Névnep

A Nyitott könyv mindenben különbözik a helyszíni közvetítések-től, egy valamiben azonban hasonlít hozzájuk. Az, hogy érdekes-e az adás, vagy sem, mindkét műsorfajtnál csak részben függ a készítők munkájától, legalább olyan mértékben áll vagy bukik a siker azon, hogy milyen az, amit közvetítenek. Esetünkben: milyen a könyv és milyen az író. Gondoljunk arra, mit ér a készítő legnagyobbnak igyekezete, legjobb tudása és minden jóakarata együtt, ha mondjuk a műsor egy rossz író rossz könyve (ha ugyan létezik ilyen). Mindenestre logikusnak látszik, hogy ha már a műsor ilyen erősen függvénye bizonyos tőle független tényezőknek, akkor legalább a munkatársak megtesznek minden tőlük telhetőt a sorozat egyenletes szinten tartásáért.

Hogy még sincs így, annak a magyarázata rejtély; hiszen egy műsor jószántából vállalkozik valamely műs vele szerzője népszerűsítésére, miért, hogy propaganda helyett ellenpropaganda lesz belőle?

Mint július 5-én, amikor jó író jó könyvét, Kertész Ákos Névnep című kötetét mutatta be a Nyitott könyv — nagyon rosszul. Szerencsének érezheti, aki az írónak drukkolt, hogy az egykor a nagyközönségi irodalmi tájékoztatását szolgálni indult adás mára már „elit” műsor lett, este fél tíz után népszerűsíti az új magyar irodalmat; a lelkes irodalombarátok, akik kívárlják e késői órát, remélhetően könyvei révén már ismerik a szerzőt. Vajon milyen írónak láttuk volna a *Meleg van* és a *Névnep* „nyitott könyvesítése” nyomán Kertész Ákost,

ha nem ismerjük őt előzőleg. Ha nem tudjuk, milyen jó író, ha folyóiratból nem közismert már tavaly óta remek kisregénye, a *Névnep* és a belőle írt szindarab nem a múlt évad színházi sikere a József Attila Színház előadásában... Szóval, ha mind ezt nem tudjuk, akkor a Nyitott könyvnek sikerül népszerűsítés közben alaposan megbuktatnia az író, mint semmitmondó, jelentéktelen hangulatképek, elnagyolt történetek szerzőjét. Ezen még a tehetséges irodalomkritikus, Szabó B. István komoly és magas irodalomtörténeti összegezése, értékelése, helykijelölése sem segített, mert inkább egy tanulmány igényeinek, semmint a közönséget megragadó bemutatásnak felelt meg. Az író hibátlanul állította elénk, de mit kezdhetett a „tévészervezővel”.

Földi Teri, Gurnik Ilona, Némethy Ferenc, Sinkó László és Tarsoly Elemér





# Szellős jelzések

Két alapvető fogyaté-  
kossága volt a rendezés-  
nek. Az egyik az, hogy  
Málnay Levente sehová  
sem tett hangsúlyt, a  
két dramatizált történe-  
tet mindvégig egy hang-  
erősségen „mondta”;  
semmit ki nem emelt,  
egy gondolatot, egy jel-  
lemet, egy mozzanatot,  
egy pillantást nem tar-  
tott fontosabbnak, lé-  
nyegesebbnek a többi-  
nél, tehát minden egy-  
formán lényegtelen ma-  
radt nála. A másik: a  
színészválasztás. A tévé-  
sített *Névnapról* elmond-  
hatjuk, hogy már a szí-  
nészválasztása is mellé-  
fogás.

Tessék Sinkó László  
dús hajú, őszülő halán-  
tékú „élet királya” jó-  
képűségét, főmérnök-  
megjelenését, egyetemi  
tanár intellektusát azo-  
nosítani Víg Gusztival,  
aki „elnyűtt volt és  
öreg, vézna kis ember,  
csak a nagy orra állt ki  
a korán ráncosodó arc-  
ból; fénytelen, ritkáló  
haja csapzottan tapadt  
verejtékező homloká-  
ra...” Ez nem csak  
külsőség! Ez egy sors,  
egy életforma megjele-  
nése a kisregényben.  
Szánalmas és taszító  
egyszerre, mert ez az  
ember gyáván vac-  
kábbnak adja ki magát,  
hogy a maga közegébe  
fogadja a dölyfös osto-  
baság. Vagy tessék Né-  
methy Ferenc törékeny,  
esett kis figurájába be-  
leképzelni Lehust, aki-  
nek székreccsgető toho-  
nyaságánál csak a kor-  
látolt és erőszkas osto-  
basága nagyobb. És így  
tovább. A színészek nem  
okai, hanem épp úgy  
szenvedő alanyai voltak  
a sikertelenségnek, akár-  
csak az író és a néző.

BÁRSONY ÉVA

Ha nem olvastam volna a televízió felelős veze-  
tőinek nyilatkozatait arról, milyen tartalmas mű-  
sorokat tartogat számunkra nyár végéig a tévé: bi-  
zony megijedtem volna a kitűnő Rtv-újságban  
közvetett kis nyilatkozattól. Ennek szerzője arra  
int: ne csak mint divatot értékeljük szeretett be-  
mondóink lenge nyári öltözékét vagy a férfi be-  
mondók zakótlanságát, hanem jelzéseként fogjuk  
fel e ruhadarabokat a műsorok színvonalát illető-  
en. Nehogy aztán kellemetlen meglepetés érjen  
bennünket. Hadd idézzem néhány sorát: „Ez a  
korszerű szabóságban készített ruhamodosítás —  
ha megértjük szellős jelzéseit — általában is nyá-  
riasabb gondolkodásra, cselekvésre ösztökélhet.  
Biztathat pl. arra, hogy hallgassuk, nézzük kissé  
ingujjasabban a rádiót, televíziót. Vagyis, célsze-  
rűbben. Zakóban, fürdőruhában vagy akár negli-  
zsében — a lényeg: fölösleges fenntartások nél-  
kül.” Szégyenkezve kell bevallanom, hogy jóma-  
gam nem értem ezeket a „szellős jelzéseket”. Ed-  
dig azt a gyakorlatot folytattam, hogy a hőmérsék-  
leti viszonyoknak megfelelően ültem a képernyő  
előtt. Függetlenül attól, hogy a bemozdó zakóban,  
ingben vagy alsónadrágban konferálja be a mű-  
sört. Arra gondoltam, honnan tudhatja ő szegény,  
hogy például a legvadabb kánikulában felvett mű-  
sört — nem fogvacogtató hidegben fogják-e lead-  
ni. Még e kis figyelmeztetés után sem tudok hinni  
abban, hogy a műsorszerkesztőség a meteorológiai  
intézet hosszútávú előrejelzési szolgálatával ko-  
produkciónban készíti el műsoraikat. Nem titok előt-  
tünk, hogy a meteorológia is téved olykor, akár-  
csak, néhanapján a tévé. Mi jó származhat e két-  
féle tévedés együttműködéséből? Eddig különben  
is az volt szokásban, hogy a műsorok „szellősségét”  
a néző nyári befogadóképességének lazulásával in-  
dokolták; azaz, a néző kedvéért készítettek lenge  
műsorokat. Tudtommal ez az első eset, amikor egy  
művészeti szerv felszólítja a nézőt: legyen szíves  
a nyári műsorokat „ingujjasabban, felesleges fenntar-  
tások nélkül” nézni, mert neki (mármost a tévé-  
nek) melege van. „Ha már az adók nyáriasabban  
sugároznak — olvasom —, kerüljük el, hogy most  
meg a mi készülékünkben legyen a hiba.” Ez fél-  
reérthetetlen: ha egy műsorról az az érzésünk,  
hogy híg vagy ócska — magunkra vessünk. Miért  
nem néztük ingujjban, fürdőruhában vagy mezte-  
lenül. Mint kritikus megpróbálok alkalmazkodni e  
javaslathoz. (Természetesen addig a határig, amíg  
tüdőgyulladást nem kapok.) Még arra is felkészü-  
lök, hogy egy műsor rendkívül egyenetlen. Odaké-  
szítem a zakómat, az ingujjamat és a fürdőnadrá-  
gomat. Ha a műsor esni kezd: leveszem a zakó-  
mat; ha tovább esik: az ingemet; ha még tovább:  
a fürdőnadrágot. Csak tovább aztán ne essen.

HAMOS GYÖRGY



Az olcsón vásárolható könyv, de még inkább a film, a rádió és a tévé gyorsan juttatta el mindenkihez a művészetet. A művészet egyik pillanatról a másikra megjelent a mindennapi életben anélkül, hogy a tömegeknek egyetlen lépést kellett volna tenni az eléréséért. Ezeknek az elmaradt lépéseknek a hiánya különös viszonyt teremtett a közönség egy része és a művészet között.

A könyvolvasó emberek tudják, hogy az irodalom megismerése nem egyszerre, hanem fokozatosan történik. Hála az országos könyvtárhálózatnak, ma valamennyien egész könyvtárral rendelkezünk, mégis, ahhoz, hogy eljussunk a „legmagasabb” irodalomig, az alapoktól kell indulni. Hiába jön hozzánk az irodalom, nekünk is el kell jutni hozzá. Ugyanígy, ha bekapcsoljuk a tévét, egyformán rendelkezésünkre áll a kabaréműsortól a hangversenyig minden. A néző hátradől a fotelben és pillanatok alatt dönt: „ez tetszik, ez nem tetszik”, vagy inkább így: „ez jó, ez vacak; ez szórakoztat, ez unat.” Sajnos sok nézőben fel sem merül a gondolat, hogy: „ezt értem, ezt nem értem.” Az ilyen emberek a művészet renyhe fogyasztójává válnak, turkálnak a művészetben, gyanakodva, mint a méltatlan vendég a díszlakoma ismeretlen csemegéi között.

Ilyen helyzetben különösen fontos művelődési szerepe van az irodalmi színpadoknak. Már a tavalyi „Kí mit

# El kell érni azt, ami itt van

tud?” tévéadásai közben is észrevehettük, hogy ez a mozgalom hasonlóan terjed, mint néhány éve a beat-zenélés. Két okból is elismerést érdemel, hogy a tévé most kétrészes riportfilmet mutatott be *Jelentés az amatőr színjátszásról* címmel (rendező: Korompai Márton, operatőr: Becszy Zoltán, szerkesztő: Kapusi Imre.) Egyrészt, mert a tévé lehetőségeivel előreláthatóan nagy lökést adtak a mozgalom további népszerűsödésének, cáfolva ezzel azt az időnként jogos vádat, hogy éppen a tévé teremt meg a kultúra magányos fogyasztóit. Másrészt a tatabányai Bányász Színpaddal szerencsésen választva kezdték a címe után ítélve sorozatnak induló adást. A tatabányai amatőr színjátszók példája mutatja, hogy sokkal többről van itt szó, mint néhány ember munka utáni kedvtel-

sérről. Az 6 együttesüket magáénak vallja a városukból még az is, aki szívesebben nézi egy „igazi” színház „szórakoztató” darabját. Ezek az irodalmat és színházat szerető amatőrök feloldják a környezetüknek a művészettel szembeni gyanakvását, mert nekik nem közönségük van, hanem környezetük. Azok, akikkel napközben együtt dolgoznak, hamarosan megérzik, hogy a tudatlanságra építő viccfaragók nemcsak a művészetet próbálják nevetségessé tenni hanem őket is, akik fontosnak tartják, pedig nekik nem fizetnek érte. Persze, azért nem kell azt himni, hogy a Bányász Színpad tagjai érdekel nélkül tevékenykednek. Érdeklük, hogy véleményt mondjanak és formálják a világot. Ők élnek benne, nem nézhetik közömbösen. El is érték azt, amiről az írók és színigazgatók manapság már nem is álmodnak: az egyik darabjuk nyomán a helyi tanács intézkedett. Na nem az előadás betiltása ügyében. Megpróbálnak változtatni azon a helyzeten, amit a darab feltárt.

A tévé szerintem úgy követhetné a tanács módszerét, ha legalább annyi amatőr színpadot mutatna be, mint ahány beat együttest. De a világent se érték ezt úgy, hogy a beat műsorokat sokallom. Mindössze annyit tudok, mint hozzá nem értő, hogy a beat műsorokat az amatőr színjátszó mozgalom pedig ad valamit.

CSASZÁR ISTVÁN



# Fortélyos asszonyok

Tabi László olyasmit művelt a Fortélyos asszonyok című, hármas tagolódású mű-csokrának létrehozásakor (akár eredendően így alkotta meg, akár utólag szerkesztette különálló egységekből végül is lazán komponált közös egységgé), amilyent a zeneszerzők, amikor változatokat írnak egy témára.

A mű — immár a hármát együtt nevezem így — a tudomány és a művészetek világában példa nélkül álló meglátásra és megállapításra épül, ezt variálja. Ez pedig: a nő agyafúrt. A fenti tömör megállapítással a legkevésbé sem célolok gúnyolódni a mélységesen tisztelt női nem, még kevésbé az ugyancsak tisztelt szerző rovására, aki legjobb humorista íróink egyike és aki — művéből is érezhetően — szintúgy nagy tisztelője a nőknek. Minden szempontból. Éppen ezért a lakonikus megállapításhoz kellemes, mintegy húsz percnyi időtartamú dramolettek (drámácskák) eszközeivel hozzáfűzi, hogy a nő általában nemcsak agyafúrt, hanem ezenkívül számító, mint egy matematikus, támadásaiban váratlan, mint egy olimpiai törvívó-bajnok, alattomos, mint egy jogot és pszichológiát végzett bizto-

sítási ügynök és egy tanulatlan kobra-kígyó. Amúgy — ezt is hangsúlyozza — a nő nagyon vonzó és kívánatos. Alighanem éppen ez az életben oly keservesen tapasztalt kettősség teszi a lazán egymásból épülő művecskéket vigjátékokká, ezúttal külön írva a jelzős főnevet.

Határozottan tudván, hogy a szerző férfi, természetesen tarthatjuk elkéseredett véleményét Anikóról, majd Annie-ről (harminc éves aktív asszony) és Annáról (negyven éves, egynapos özvegy). Az azonban már inkább rettenetes, amilyen véleménnyel nem-társairól, értem ezen, a férfiakról van. Anikó leendő professzor-férje mintha kicsit ütődött is volna, Annie-é zsarnok, tehát korlátozott, Annáé (a megboldogult), döntéseiben ingatag, egy jó leves által végtelen befolyásolható. Szóval tipikus férfi.

Hogy a fentiekkel semmiféle értékelést nem adtam a játékról? Azt hiszem ez méltánytalan megállapítás. Ha Tabi jelenetorából nem sugárzott volna általam ismert színpadi műveinél erőteljesebb szarkazmus akkor nem hasonlított volna mód kinalkozott volna mód hasonló interpretációra.

Szónyi G. Sándor ren-

dezése azért nagyon jó, mert hiányzik belőle minden különcködés, rendezői önmotogató. A televízióban zavar minden felesleges, lehetőleg a közel-képeknel kell maradni, mint az adott esetben. *Mestyán Tibor* operatőri munkája is elismerést kap, amikor a jelenetek értelembeli világosságát, tisztaságát említem. Kivétel az Annie-rész virágos falú szobája és a kitűnő *Ráday Imre* hasonló háziköpenye. Nyilván szándékosság volt ebben is (díszlettervező *Jánosa Lajos*), a látványt azonban felettébb zavarta.

A jó színészgárdából a három „címszereplő” nő, *Sunyovszky Szilvia*, *Domján Edit* és *Békés Itala* mellett főleg *Somogyvári Rudolf* és *Telessy Györgyi* említése érződik kötelezőnek.

Egy a múltól független, de fájoan zavaró tényezőt is szóvá kell tenni. A néző Domján Edit döböntes halálának és a tragikus eset hatásának alávetett. Ez más esetekben a játék menetében háttérbe kerülhet. Az Annie-jelentnek éppen a szituációja jellemben erre nem adott lehetőséget, sőt. Az elkerülhetetlen eszmetársítás tönkretette a vígjátéki hatást. A tévének erre tekintettel kellett volna lennie.

RAJK ANDRÁS



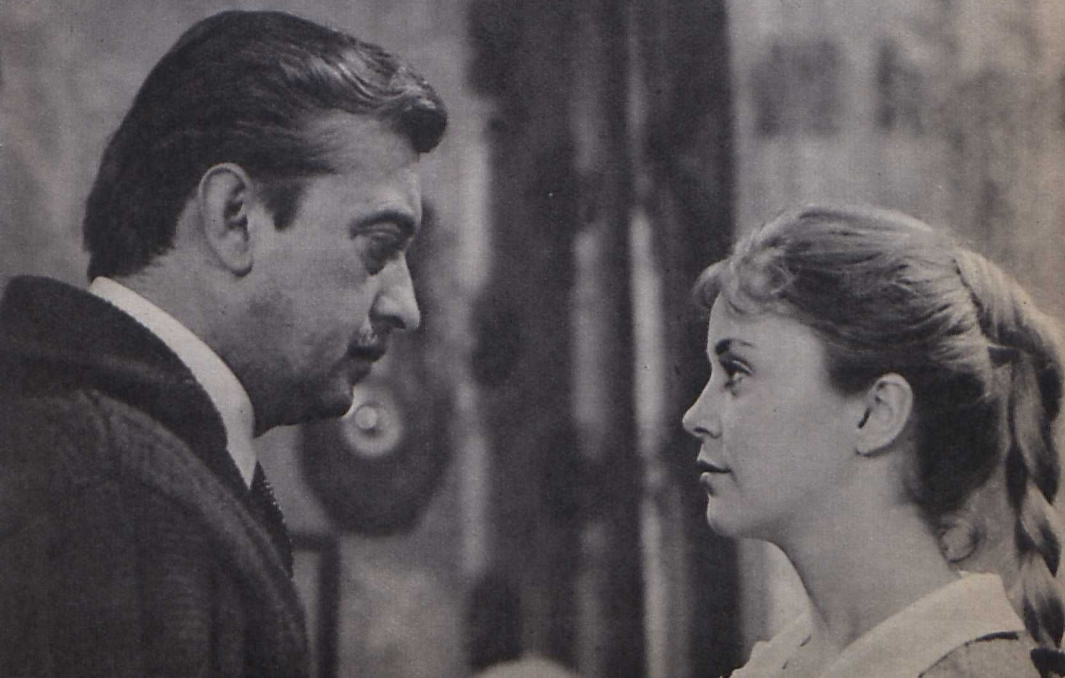


Széles Anna és Zenthe Ferenc

## IRGALOM

A televízió hat részes filmet készített Németh László Irgalom című regényéből. Rendező: Hintsch György. Operatőr: Sik Igor.

Mensáros László és Széles Anna (Kiss Júlia felvételei)







Claudia Cardinale a  
Szerelmem, Libera cí-  
mű olasz film főszere-  
pében. Rendező: Mauro  
Bolognini

*filmvilág*

Ára: 4,— Ft