

546.55



SLECH
KONNY
1970

filmvilág

18

1973. szeptember 15.



Bánhidy László és Balázsovits Lajos

Simonffy András forgatókönyvéből készíti első nagyjátékfilmjét Szalkai Sándor, a Hunnia Filmstúdió produkciójában. Főszereplők: Mensáros László, Balázsovits Lajos, Sinkovits Imre, Kern András, Kállai Ferenc, Máriáss Melinda. Operatőr: Herczenik Miklós.

KI VAN A TOJÁSBAN?

Mensáros László, Kern András, Kállai Ferenc (Réger Endre felvételei)



CÍMKÉPÜNK:

Darvas Iván játssza a főszerepet az Ilf-Petrov regényéből készülő Aranyborjú című tévéfilmben. Rendező: Szinetár Miklós. (Kliss Júlia felvétele)

filmvilág

XVI. évf. 18. sz. — Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Előfizethető 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 jelzőszámára. Előfizetési díj ¼ évre 24,— Ft. Külföldön terjeszti a „Kultúra” Könyv- és Hírlap Kúkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Postafiók 149. 73.950 Egyetemi Nyomda, Budapest. Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25 286

A magyar filmkritika másfél évtizede

A kritikus lassacskán olyan közfigyelemmel újí mesterségét, mint egy labdarúgó, vagy egy tévériporter. A rádió már azt is megleckázattatta, hogy önálló, humoros műsor-sorozatot készítsen, kizárólag kritikusokkal. Érdekes lenne egyszer bejárni közéletünk hegyeit-völgyeit, hogy a közfigyelem ilyen bővizű forrásaira ráakadjunk. Bizonytal nem lenne haszon nélkül való egy ilyen kirándulás.

1. Engem azonban — számomra is meglepetést keltő megtiszteltetéssel — a Filmtudományi Intézet 1972-ben azzal bízott meg, hogy a magyar filmkritika elmúlt másfél évtizedes fejlődéstörténetét írjam meg. Pontosan 1957-től 1972-ig. (A dátumok azért voltak ilyen precízek, mert Nemes Károlynak, a magyar filmművészet azonos periódusáról írt alap tanulmányát kellett kiegészítenem.) A kritika — egyebek között a filmkritika — szidalmak között is növekvő tekintélye és népszerűsége mint téma, ilyenformán nem fért bele egy végülis 47 gépelt oldalra sikeredett dolgozatba. S ezt azért kell előrebocsátani, mert az elkészült dolgozat még így is túlságosan sovány maradt. Az Újságíró Szövetségben rendezett vitán egész kívánságlistát kaptam a jogos és izgalmas igényekkel. A népszerűség, a tekintély, vagy éppen a tekintélyhiány kérdésein túl például olyan érdekes elképzelés is elhangzott, hogy meg kellene vizsgálni az egyes lapokat: filmkritikáik mennyire teljesítik az adott lap olvasói táborának igényeit. Vagy: hallgatnak-e egyáltalán az olvasók a kritikára? Vagy: tudta-e valaha is befolyásolni a magyar filmkritika a magyar filmművészet fejlődését? Mit tett a filmkritika a speciális filmművész-egyénségek felfedeztetéséért? Tudja-e orientálni a közönséget? Miért csak a kiemelkedő magyar művek kritikai visszhangjának összefüggéseiben vizsgáltam a magyar filmkritika fejlődését?

2. Mi az amit egyáltalán vállaltam, s aminek summázatára most a Filmvilág megtisztelő kérésére még további rövidítésben vállalkozhatam? Mindössze annyi, hogy mint

15—16 éve gyakorló filmkritikus személyes tapasztalataimat, a másfél évtized számomra legizgalmasabb 30—35 magyar filmjének kritikaival egybevetve egy érdekesen alakuló fejlődésvonal legfőbb jellemzőit nem kevés szubjektivitással, megrajzoljam.

Az első megállapítás az lehet, hogy a magyar sajtóban, fennállása — és a műfaj megszületése óta — ilyen intenzív, többnyire azonos személyekhez kötődő, lényegében azonos koncepciójú, általánosságban azonos mércét használó filmkritikai tevékenység még nem folyt. Ez a 15 év tehát mindennél alkalmasabb a történeti vizsgálódásra.

A második megállapítás: Ez a 15 év, minden azonossága, a lapok és a kritikusok azonossága ellenére sem tekinthető egységesnek. Legalább három nagyobb, egymástól felismerhetően megkülönböztető periódusra osztható. Az első 1957—1962, a második 1962—1969, a harmadik az 1969-től máig tartó időszak. Nézzük most közelebbről, mi jellemzi az egyes periódusokat.

3. Az első, az 1957-től nagyjából 1962-ig tartó, időszak meghatározó körülménye volt, hogy az ellenforradalom, majd az azt követő konzolidáció a magyar sajtó szerkezetét, az egyes orgánumok munkatársi gárdáját sokkal jobban megváltoztatta, mint pl. a filmgyártást. Változott a napilapok és hetilapok karaktere, színskálája, s a filmművészet szempontjából még fontosabb lépés volt egy olyan lap indulása, mint a Filmvilágé, amelyhez hasonló 1956 előtt nem is működött. Mindezek a változások olyan személyi mozgással jártak, hogy elenyésző volt azoknak a száma, akik 1956 előtt is megjelentek filmkritikákat. Ennek ellenére 1956 után elég hamar kialakult a kritikát, recenziót rendszeresen publikáló, 25—30 emberből álló újságíró, író, filmdramaturg, színikritikus, irodalomkritikus gárda, akik az elmúlt másfél évtizedben a megjelent anyagok többségét írták.

Akik főfoglalkozásnak választották a kritikusi, illetve a filmújságírás hivatását, ritka kivételtől elte-

kintve, nem a filmszakma felől érkeztek, és ez — különösen kezdetben — erősen érezte a hatását. Ebben a periódusban vitathatatlanul elkötelezett elvi szigorral, de inkább csak az elvi kifogásokat vagy más művészeti műfajok eszközeit számunkra tudta magát kifejezni a kritika. Általában gyengén állt szakszerűség dolgában és nem reagált érzékenyen például a művészi forma megújítására törekvő kísérletekre még akkor is, ha azok új tartalom hordozói voltak.

Legjellemzőbb példája ennek a *Ház a sziklák alatt* fogadtatása. Ma már alig lehet vitatni, hogy ez a film eszmei mondanivalóját, gondolati irányát tekintve arról szól: a régi paraszti életformához ragaszkodó, a társadalmi változásokat tudomásul venni képtelen férfi éppen e bezárt-ság miatt a magánéletében is a tragédiáig jut el. Nem is olyan nagyon egyszerűsítve a dolgot: a társadalom felszabadulására érzéketlen főhős gyilkosságra kényszerül.

Sok oka volt annak, hogy ezt a filmet a közönség és a kritika akkor majdnem egységesen elutasította, sőt eszmeileg bizonytalannak, vagy éppen károsnak tartotta. A sok ok közül azonban az egyik nagyon fontos az volt, — éppen a legjobb, legszínvonalasabb kritikák bizonyítják ezt —, hogy ettől a filmtől is a színpadi dramaturgia építkezésének szabályait kérték számon. Nem érezték eléggé motiváltnak a gyilkosságot, mert ez a motiváció a dialógusokban nem nyert olyan megfogalmazást, mint egy színpadi műben.

Az 1957—62-es periódus két legfontosabb vonása feltehetően az volt, hogy egy eszmeileg a konszolidáció és a kibontakozás jegyében elkötelezett kritika felfedezte a film válságos állapotát, szeretettel és megértéssel támogatta a jobb műveket, de éppen szakmai, szemléletbeli heterogenitása miatt jobbra csak azokat, amelyekben az igényes irodalmi matéria felfedezhető közvetlenséggel szólt a nézőhöz. (*Éjjélkor, Bakaruhában, Vasvirág*, — ezek voltak a legkedvezőbben fogadott filmjei a korszaknak, s nem is méltánylatlanul.)

4. A magyar filmkritika talán mindmáig legegységesebb, legdinamikusabb 5—6 esztendeje az 1962—

68-as időszak volt, amelynek jellegzetességét az adta, hogy ekkor futott fel fennállásának legmagasabb csúcsára a magyar filmművészet.

Meggyőződésem, hogy ebben a felfutásban a kritikának csak másodlagos szerepe volt. Aki elfogadja a marxista esztétika alapigazságát — s ezt egyébként nemcsak a marxista esztétika vallja —, hogy minden művészi törvényszerűséget csak már kész, megszületett művekből lehet levonni, az könnyen beláthatja, hogy a kritika a művészetben születő újnak nem tud előre mértéket adni. (Ami nem azt jelenti, hogy nem tudja támogatni, ösztönözni, a valóság forradalmi vizsgálatára biztatni a művészeket. Minderre képes a kritika, csak valóban nagy és jelentős művek megszületéséhez, elkészítéséhez nem adhat előzetes receptet.)

Azért kell erről egyáltalán beszélni, mert ma is vannak, akik hajlamosak arra, hogy túlbecsüljék a kritika lehetőségeit, s olyanok is, akik lebecsülik. Feltehetően egyik végletes vélekedésnek sincs igaza.

A magyar film felfutásának megvoltak az objektív, a társadalomban, a hazai filmgyártásban — és a filmművészet nemzetközi fejlődésében is — felfedezhető okai. Elsősorban a társadalomtudományok: a szociológia, a pszichológia, a közgazdaságtan gyors fejlődése a 60-as évek elején. Mindennek az alapját a társadalmi konszolidáció után megindult gyors gazdasági fejlődés, a személyi kultusz és az ellenforradalom alatt megakasztott mozgás felélénkülése adta. Ehhez járult a filmtechnika forradalma, — könnyű, hangos kamera —, a tévé hatása, a cinéma vérité és a dokumentumfilmmezés európai fellendülése, az új hullámként, francia anyakönyvvel elkönyvelt iskola, amely azonban a világ több országában majdnem egyidőben jelentkezett hasonló formai erényekkel. Az ösztönzésben fontos szerepet volt Csuhrainak és az új szorjvet filmnek, a lengyel filmiskolának és egy, 1956 után főiskolát végzett, a Balázs Béla Stúdióban felnövő fiatal gárda jelentkezésének, továbbá a középgeneráció ismételt színelépése. Körülbelül mindez együtt az, ami felfelé ívelő filmhullámot létrehozta.

A filmkritikára, a kritikusokra,

természetesen, ugyanazok a társadalmi jelenségek hatottak, mint a filmművészetre. Ezen kívül a fesztivál látogatások nagyobb nemzetközi tekintése, a nehezen, de mégis meginduló magyar filmszakkönyv kiadása, ugyancsak kedvezően befolyásolta a kritikuskor tájékozottságát, növelte szakmai felkészültségüket. S hatottak mindenen előtt maguk a filmek. Mert a rendezők egyre izgalmasabb témákat választottak, műveikkel egyre növekvő társadalmi visszhangot keltettek, és a felélenkülő vitákban a kritikusoknak is állást kellett foglalni.

E periódus kritikai tevékenységére ismét csak két dolog volt talán a legjellemzőbb. Az egyik: a jobb filmek nagyobb részének történeti tematikája miatt új módon kezdett gondolkodni a kritika is, az ország távoli és közeli múltjáról s mindenen előtt magáról, a történelmi filmről. A másik: a „töltőtoll-kamera” sajátos vizuális lehetőségeit, a film dramaturgia korábbi, színházi hagyományait elvető újdonságait éppen az új gondolatok kifejezésén mérte, értékelte.

Filmcímekben jelezve ezt a folyamatot: a kritika új vonásait leginkább a következő művek fogadtatásában jellemezte: *Megölték egy lányt*, *Húsz óra*, *Szegénylegények*, *Csillagok*, *katonák*, *Fényes szelek*, *Hideg napok*, *Álmodozások kora*, *Apa*, *Feldobott kő*, *Tízezer nap*, *Nyár a hegyen*.

Jelentkezett már ebben az időben is egy olyan irány, amelyik szorosabban kötődött a jelenhez, de mert ezek a filmek éppen a befejezetlen gondolatok, a meg nem oldott társadalmi konfliktusok miatt mindig több bizonytalanságot mutattak, ezért nem voltak olyan egységesek, mint a történelmi tematikájú filmek. Fogadtatásuk is eleve jóval vegyesebb volt. Makk Károly *Megszálltakja* ugyan még egységesen elismertő bírálatokat kapott, csakúgy mint Kovács András *Nehéz emberek* című dokumentumfilmje, de már másik filmje a *Falak* máig tartó viták kiindulópontja lett vagy Jancsó első jelentősebb, a jelenben játszódó filmje az *Oldás és kötés* is igen elismertté vált fogadtatásban részesült.

Mindez azonban átvezet az utolsó négy-öt év gondjaihoz. Annyit azonban még meg kell jegyezni, hogy a filmművészet fellendüléséhez a magyar kritika nemcsak a megfelelő fogadtatás ösztönző hangulatával járult hozzá, sokkal inkább frissességével. Az egyes írók és az ebben az időben létrehozott filmkritikusi díjak odaítélése kellő időben adott támogatást ahhoz, hogy a fellendülés hulláma meredeken íveljen és gyors legyen.

5. A Filmtudományi Intézet számára írt dolgozat vitáján többen is szóvá tették, hogy az utolsó, az 1968—69-et követő évek bemutatását elnagyoltam. Szándékom nem ez volt, de bizonyos, hogy már az időbeli közelség miatt sincs olyan rálátási lehetőségem erre a négy-öt évre, mint a korábbiakra. S ami igazán nehezé teszi az összefoglalást: túlságosan sokfelé mozdult a magyar filmkritika, semhogy megbízhatóan jelezni lehetne a mozgások legfőbb irányát.

Az okokat megint csak először a kritikán kívül kell keresni. Ebben az időben vált tömegessé a televízió, s ürültek ki a mozinézőterek, esett vissza a 140 milliós látogatottság, 70—80 millióra. S a tévé hatása nemcsak a látogatószám csökkenésében jelentkezett, hanem az igények megváltozásában is. A tévészerűak, a tucatszámra bemutatott gyenge színvonalú, olcsó szórakozást, nyújtó művek hatása nem múlhatott el nyomtatlanul, és a filmművészetben korábban is létező hajszárlépedéseket a tömeges szórakoztatás és az igényes gondolkodtatás között már-már szakadékká mélyítette. Létrejött, s minden ellenkező törekvés ellenére létezik, a szórakoztató és a művészfilm egymással ellentétes igényének konfliktusa.

Társadalmi-politikai téren viszont rendkívüli pezsgést hozott előbb a közgazdasági, majd egyéb fórumokon az új gazdasági mechanizmus hallatlan nagy horderejű reformja. Ez új helyzetet teremtett a magyar filmművészet számára is. A korábbinál bizonytalanabb, lezáratlanabb, gondolatilag kiérletlenebb konfliktusokat kínált a művészetnek. Mindehhez társult a nemzetközi munkásmozgalom néhány már lezárt, és

néhány lezáratlan konfliktusa. Ugyanakkor a történelmi tematika már nem kínált annyi új konklúziót mint régebben, a jelen valósága pedig kevesebb biztos támpontot adott a művészet eszközeivel tájékozódni kívánók számára. A filmkritikusokra természetesen ugyancsak hatottak a dinamikus társadalmi változások, s ráadásul ismét csak azok a filmek kerültek eléjük, amelyeket a mai valóság jegyében készítettek a művészek. Majdnem természetes tehát, hogy az új jelenségekre a korábbiál többféle módon reagáltak.

A művészfilm kontra szórazoztató film vitában még nagyjából egységes az álláspont: a kritikusok többsége mint hamis alternatívát elveti ezt a szembeállítást, de abban már közel sem olyan egységes a vélemény, hogy miként, mivel, hogyan lehet igényesen kielégíteni a nézőket. A konkrét filmek bírálatában azután különösen szembeszökő ez a sokféleség, ami egyébként a közönségről kialakított sokféle elképzelést is jelzi.

Még kevésbé egységes manapság a filmkritika a filmművészet formalkotó eszközeinek megítélésében. Akadt már strukturalista jellegű kritikai megközelítés, amely minden tartalmi motívumot a szerkesztetek jelentéseiből igyekezett levezetni. Változatlanul van irodalmi megközelítésű filmkritika, amelyik a szavakban megfogalmazott gondolatok alapján bírál elsősorban. S van ugyanennek az ellenkezője is, amelyik nem tartja filmnek, ha a mű leglényegesebb gondolatait dialógusokban fejtik ki a szereplők.

Nagy fontossága volt az MSZMP Központi Bizottsága mellett működő elméleti munkafogósság kritikával foglalkozó állásfoglalásának, amely elsősorban a marxista kritika egysége érdekében kíván mozgósítani. Legfontosabb megállapítása talán az, amely szerint: „A marxista kritika hangsúlyozza a (kritika gondolati, ideológiai tudományos jellegét... A szocialista kulturális politika a kritikát a szellemi élet lényeges ideológiai tényezőjének tekinti.”

Ez a meghatározás nagyon fontos támpontot ad a marxista kritika szintézisének megteremtéséhez és ezen felül az állásfoglalás más ré-

szei külön foglalkoznak a filmkritikával.

Mégis azt kell mondani: változatlanul sok kérdés nyitott még és a nyitottság akadályozza a marxista filmkritika egységesebb fellépését. Nyitott például az is, hogy jöllehet a kritika ideológiai tevékenység; műalkotásokhoz kötött természete miatt elkerülhetetlenül és szükségszerűen nagyobb szerepet kell kapni az egymástól eltérő véleményeknek, amelyek akkor is léteznek, ha az ideológiai alap közös és egységes.

Látszólag lezárt kérdés a polgári esztétika érték-kategóriája. A kritikai gyakorlat azonban azt mutatja, hogy a valóságban ez sem egységesen értelmezett fogalomkör. A filmhatás, általában a hatássóság kérdései is tisztázatlanok, mint ahogy az egyes írásokból kiolvasható módon nem egységes a vélemény a marxista kritikusok körében sem a pártosság mai értelmezésében.

A kritikáról készült állásfoglalás körül kibontakozott vitában, az eddig megjelent írásokban, fellelhető ugyanilyen kérdések tisztázásának igénye is, de valójában egy elméleti folyamat soha nem halad előre pontosan kitapintható, előre kicövekezhető utakon.

A megváltozott társadalmi valóság, a mozi — s nem a film — váltságos helyzete, a marxista kritika bizonyos pontjainak elméleti kérdései együtt teremtették a mai helyzetet. Amely mindennek ellenére rossznak nem mondható, hiszen a kritikusok által kialakított értékrend reálisnak látszik, a viták ellenére a közönség elég jelentős része sokat ad a kritika szavára — ezt objektív vizsgálatok is bizonyították — s a filmművészek változatlanul támogatóikat, a filmművészet barátait látják a kritikusokban. (Aligha mondható ez el egyetlen más művészeti ág és az adott műfaj kritikájának viszonyáról.) A kérdések tisztázására mégis sürgős szükség lenne, hogy a kritika jobban tudja teljesíteni köznevelő, ideológiai funkcióit, s hatásosabban ösztönözze a magyar filmművészetet egy újabb fellendülés irányába.

BERNÁT LÁSZLÓ

ÖT KÖNNYŰ DARAB

Egyre több film története fejeződik be mostanában azzal, hogy a társadalom viszonyosságai között hányódó, kiábrándult, rossz közérzetű hős, felrúgva egész addigi életét, maga mögött hagyva megromlott kapcsolatait, elindul az ismeretlenbe. Vonatra, hajóra vagy repülőre száll, nekivág az országútnak, gyalogosan, saját kocsin (tragacson avagy drága versenyautón), esetleg autóstoppal. Beúszik a tengerbe, meztelenül, fürdőruhában, tutajon avagy luxus jachton menekül a szárazföld konkrétumai elől a hullámok irreális végételenjébe. Mert a lényeg a menekülés. A menekülésnek e körül nem határolt, a valóságos következményeket végig nem gondoló, mesés gesztusa éppoly általános lett a mai forgatókönyvírók dramaturgiai esz-

köztárában, mint valaha, a harmóniát szemérmetlenül hazudó korokban, a mindig ideális megoldást elővarázsoló happy-end. A bevételért aggódva, melyik filmvállalkozó merne manapság olyan szívérványos befejezést kanyarítani a filmmese végére, hogy az őszülő halántékú, délceg vezérigazgató feleségül veszi a kis gépirólányt? A legbutább és legábrándosabb gépirólány is gúnyos fölénnyel mosolyogna ezen, túl sokat hallott már az ilyen maszlagról. Az álomgyár konstruktőrei a közönség igényének, a társadalmi közhangulatnak megfelelően rég átalakították már a modellt. Kis fanyarság, kis kritika, kis lázadás, kis menekülés. Ezt várja a néző a mozijegy áráért.

Az *Öt könnyű darab* című amerikai film alkotói — a forgatókönyvet

Jelenet a filmből



író Adrien Joyce és Bob Rafelson, az utóbbi a film rendezője is egyben — sem tudtak vagy nem akartak egyéb megoldást találni hősük dilemmájára, mint hogy egy benzinkútnál észrevétlenül faképnél hagyja tyúkeszű, ragaszkodó kis szerepét, s felkéredzkedik egy feltehetően Kanadába induló, farönkszállító kamionra. Mitévő lesz majd rokonszenves ifjú hősünk Kanadában? Új életet kezd ott? Bizonyára látunk már kanadai filmeket is, amelyek végén a hős felkötötte az útlaput és elindult az ismeretlen messzeségbe. Hová érkezett? Olaszországba? De láttunk már olasz filmeket is, amelyek végén a hős felrúgta addigi életét, s nekivágott a világnak. Hová érkezett? Tahitiba? Ha a tahiti filmgyártás anyagi és művészi feltételei megérnek, bizonyára látunk majd tahiti születésű, barna bőrű hősöket is, akik fojtogatónak érzik a szigetparadicsom légrévét és felkerelkednek, hogy elmeneküljenek az ismeretlenbe. S ez így megy tovább, amíg csak lesznek a földön más országok, más szigetek, más filmgyártások, amíg a kör be nem zárul.

Az *Öt könnyű darab* a maga szerény, tisztességes, bár nem különösebben eredeti eszközeivel és megfigyeléseivel megpróbál a szokásosnál valamicskével többet elmondani a menekülés kilátástalanságáról. Amikor a film elkezdődik, Robert Dupea, a történet indulatos, nyughatatlan hőse tulajdonképpen egyszer már megfutamodott nemes ízléssel berendezett zenei inspirációt sugárzó családi otthonából. A csodálatos zenedarabokat játszottak, Bach, Mozart, Chopin műveit. Maga is tehetséges zenésznek indult, de a lázadás messzire röpítette, olajfűró munkások közé, a kétkezi munka kevéssé kifinomult világába. Az új életforma sem ígér azonban több tartalmat életének, mint lehetőség, kulancsként ragaszkodó feleség vár rá, gyerek, hűtőszekrényes, televíziós otthon, időnként kiruccanás a játéktérre, némi szexuális kaland, otthoni féltékenységi botrányok és üresség.

A mérleg mindkét serpenyője elfogadhatatlanul könnyűnek bizonyul.

Az élettől elszakadt művészet öncélú, steril világa, üvegházi védettsége, az intellektuális társasági élet magasroptú semmitmondása, de a jámbor, kispolgári vegetálás, az örömtelen munka és a szűkös öröme szabad idő gépies körforgása is egyaránt kiábrándító. A szembállítás meglehetősen tételszerű, egyéni megfigyeléssel és szenvedéllyel kevésbé színezett, s ezt az amerikai színjátás természetességének legjobb hagyományait folytató főszereplő, Jack Nicholson robbanó játéka sem képes teljesen feledtetni. Nem lehet meggyőző bizonyossággal érezni, hogy a filmalkotók kritikai szándékában mennyi a divat iránti érzékenység. Az elegáns szakmai rutin, a megleve-nített alakok elmosódó körvonalai arra engednek következtetni, hogy a dramaturgiai konstrukció inkább az amerikai társadalomról alkotott, ma már többnyire általánosan elfogadott ítélet-közkincsből, mint a valóságos élet tapasztalataiból merítette ihletését. A romantikus befejezés is — amikor a hős egy vas nélkül, terv és cél nélkül felkapaszkodik a bizonytalanba induló teherautó utasfülkéjébe — a készen kapott művészi gondolatok átvételéről árulkodik.

A romantikus menekülés, a nemzetközi filmipar közkedvelt megoldás-sémája, ugyanúgy hamis illúziókat táplál, mint a régimódi, primitív happy-end. Megfoghatatlanabb talán, és kevésbé tettenérhető. Mindkét megoldás tagadja a világ megváltoztathatóságát. Az egyik álszent hazugsággal, cukros ábrándokkal, a másik a megfutamodás struccpolitikájával: amiről nem veszek többé tudomást, ami elől elmenekülök, az nincs is. A magam részéről kíváncsi lennék azokra a filmekre, amelyek ott folytatódna, hogy a világ elől elmenekülő hős leszáll a farönkszállító teherautóról Kanadában, vagy elmondanák, hogy néhány kilométer öntudatos és vidám úszás után mitévő lesz a hős a tengerben. Találkozik egy habléánnyal, aki meginvitálja víz alatti kristálypalotájába, avagy kevésbé barátságos gesztussal, leharapja a lábát egy cápa? Ilyesmirel a filmek ritkán beszélnek.

LÉTAY VERA

A Csollima nyergében

A DEMOKRATIKUS KOREA FILMMŰVÉSZETÉRŐL

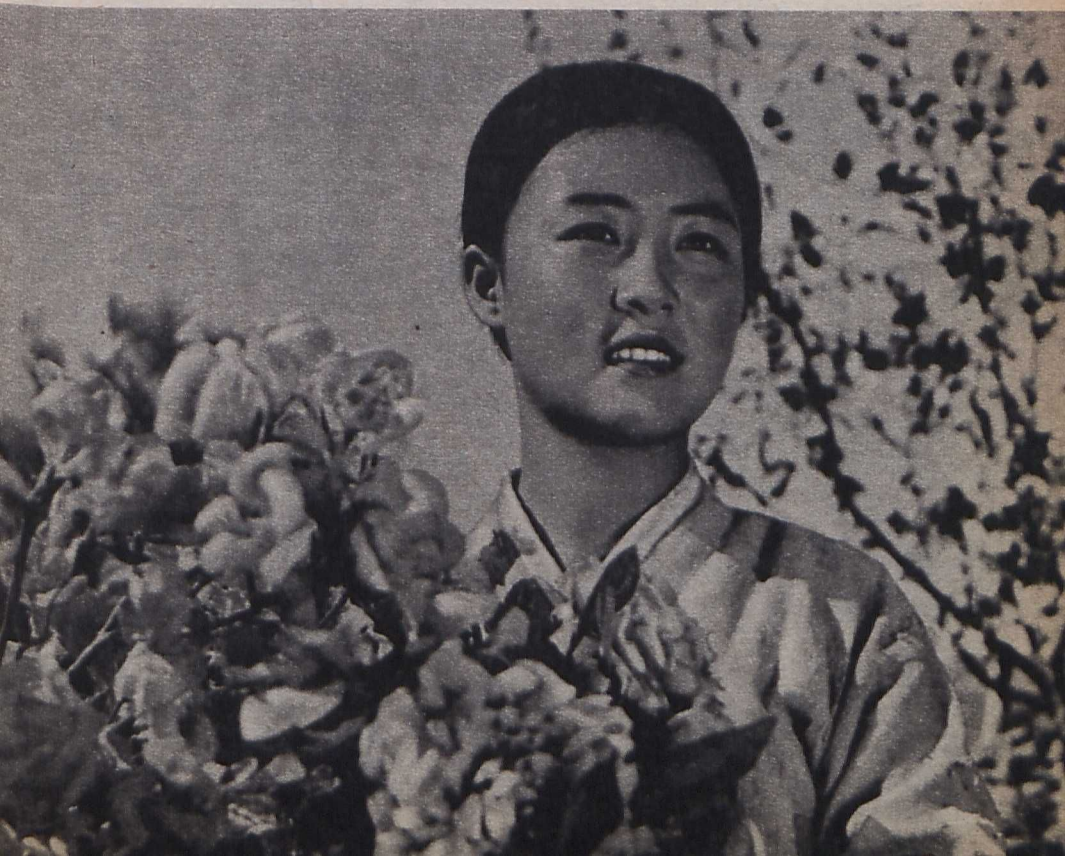
Két koreai szót megtanult mostanában a világ, s e két szót egy film-beszámoló sem mellőzheti: *Dzsucse*, *Csollima*. Az utóbbi a népi Korea jelképe, a népmesei szárnyas ló, a távol-keleti pegazus. A koreai filmek vetítése is ezzel az emblémával kezdődik: szárnyas ló hátán száguld egy férfi meg egy nő. Az előbbi szó pedig a mai Észak-Korea összes politikai, társadalmi, kulturális célkitűzését foglalja össze jelszószerűen, olyasmint jelent: saját erőre támaszkodás.

A KNDK alig valamivel kevesebb filmet készít évente, mint hazánk, de a hagyományok, a szemléleti és módszerbeli különbségek, no meg a nagy távolság mindeddig nem kedveztek a közelebbi ismeretségnek. A koreai játékfilmgyártás bevallottan didaktikus, mert tudatosan politikai ne-

velő célkitűzéseket követ, ezt azonban olyan sajátos hagyományokra támaszkodva teszi, amelyek sok mindent megmagyaráznak az európai nézőnek is. Az utóbbi években készült — tökéletes színes, cinemascope-technikával készült — játékfilmek általános jellemzőjeként említhetnénk meg azt, hogy a Dzsucseszme történelmi előzményeit igyekeznek föltárni s a jelenben történő alkalmazását elősegíteni.

Hagyományokat említettünk; a népi Koreában nagy becsben tartják az eleven klasszikus művészeti hagyományokat, amelyek eredeti — a kínaitól és a japántól olykor nagyon elütő — produktumokban öltöttek testet, mint amilyenek a XVII. század anonim regényáradatának legjobb darabjai (köztük a világirodalom egyik legremekebb alkotása:

Jelenet A virágáruslány című filmből



Csung Hjan szerelme és hűsége), vagy az ezekkel egyidejű koreai Felvilágosodás filozófiai-művészeti termékei. De az utóbbi években nem ez a hagyomány áll az előtérben, hanem a 15 évig vívott japánellenes felszabadító háború idején keletkezett, immár hazájukban klasszikusnak számító irodalmi, zenei és színpadi termékek. Ezekhez nyúl vissza előszeretettel a mai koreai filmgyártás.

Az is a hagyományokhoz tartozik, hogy meglehetősen nehéz volna ki nyomozni az utóbbi évek egyik legnagyobb sikerű, kétrészes filmalkotásának, a *Vértengernek* a voltaképeni készítőit. A filmet a „Pektuszan”-kollektíva készítette, egy olyan színdarabból, amelyet a harmincas években valószínűleg szintén egy kollektíva írt, s majdnem bizonyos, hogy Kim Ir Szen maga is beletartozott valami módon ebbe a munkaközösségbe. (Még egy színmű van, szintén a harmincas évekből, amelynek szerzősége ugyancsak Kim Ir Szen nevéhez kapcsolható: *Egy önvédelmi osztag tagjának sorsa* — két éve ebből is nagyszabású film ké-

szült). Maga a film egy földjéről elűzött parasztcsalád sorsát ábrázolja, a középpontban a megrázó, véres élmények és az ellenállás reményét megmutató forradalmárok hatására aktív ellenállóvá váló édesanyával. A filmen csak kevés helyütt érződik, hogy színdarabból készült, s ha nem is az európai filmekben megszokott, aprólékos környezet- és jellemábrázolás útját járja, mégsem esik a sematikus történelmi tablók hibájába: nem elnagyolt, hanem valóban sokrétű körképet ad a harmincas évek Koreájáról. Ritmusa viszont néha lassúnak tetszik a mi számunkra, mert a feszültséget a jól megírt színdarab drámai csomópontjai mintegy „eleve”, tehát „előre” adják a nézőnek, s nem mindig a szemünk előtt föltáruló mozzanatokból „születik”.

Hasonló környezetben játszódik a koreai filmgyártás nemzetközi sikere, a tavalyi Karlovy Vary-i filmfesztiválon a zsüri különdíjával jutalmazott *A virágáruslány*. Egy kiváló színésznő, Hong Jong Hui alakítja a címszeretet, a lányt, aki virágot árul a piacon, hogy összekuporgathassa a pénzt az anyja életét meg-

A Tavasz köszönt a Tajbak-Szan hegységre című film egyik jelenete





Jelenet a *Munkáscsalád* című filmből

mentő orvosságra. (A film cselekménye, természetesen, korántsem ilyen egyszerű — épp ellenkezőleg, fordulat fordulatot követ, míg a földesúrral és intézőjével egyenlőtlen párharcot vívó szegényparaszti család tragédiája beteljesedik, s a szörnyű eseményeket átélő Kot Ban, a virágáruslány rátalál a „bosszú” egyedül igazságos és hatékony útjára: a földesurakkal és csatlósaiikkal leszámoló forradalom támogatására.)

A hasonló cselekmény és téma, természetesen, műfajt alakított ki — a vezető műfajt a mai demokratikus koreai filmgyártásban. A fenti két alkotás mellé sorolja a koreai kritika — mint hasonlóan értékes és hatásosan nevelő művet — az 1969-ben elkészült *Őt partizán-testvér* című trilógiát, amely történetesen nem kollektív alkotás s név szerint is dicsőséget szerzett alkotóinak, Pak Szin Szu forgatókönyvírónak, Coj Ik Gü rendezőnek és Ten Gü Van operatőrnek, valamint az 1971-es év termékét, a *Tavaszköszönt a Tajbak-Szan hegységre* című filmet. Ez már a világ közvéleményét megmozgató „koreai háború” eseményeit

idézi, fő célkitűzése a hadsereg és a nép kapcsolatának valóságú és a jelenre-jövőre is tanulsággal szolgáló bemutatása.

Tévesen gondolnánk, persze, hogy Koreában csak a népi háború témái foglalkoztatják a filmalkotókat. A szorosabban véve mai témájú filmek közül mindenképp említésre méltó a *Munkáscsalád* (1972), amely a legnehezebb művészi feladatok egyikére vállalkozik: konkrétan s mégis a legáltalánosabban bemutatni, hogyan valósítható meg a gyakorlatban az egyének — kollektívában történő — ideológiai átformálása, a békés építőmunka körülményei között. — S nem maradhat ki a filmművészet témái közül a negyven millió koreait ma leginkább izgató kérdés: az ország egyesítésének problémája sem. A játékfilmek közül talán az 1970-ben készült *Jong Szu és Jong Ok Han a szocialista hazába jöttek* című ragadja meg e kérdést a leghatásosabban: Észak és Dél különbségeit és ellentéteit dokumentum-értékű hi-telességgel mutatja be.

C.S. K.

FESZTIVÁL KÉRDŐJELEKKEL

PULA 1973

Ünnepi fesztiválra indultunk de bizony csak szerény, viszonylagos értékű filmek bemutatóira érkezünk Pulába. A jugoszláv játékfilmek huszadik jubileumi fesztiválján kevés művészi élményben részesültünk. A filmek száma is csökkent. Az utóbbi években megszokott, huszonöt-harminchat helyett mindössze tizenhat film képviselte az évi termést. Közöttük is kevés volt a kiemondottan ideai és a filmszínházak számára forgatott alkotás. Három filmet ugyanis tévésorozatokból rövidítették, (*Paja és Jare*, valamint *A virág őszel*), illetve egy tévéjátékot (*Válaszúton*) adtak át mozi-forgalmazásra. Önálló és új alkotás-ként mutatták be Lordan Zafranović *Egy bűn krónikája* című munkáját, melyet három külön-külön epizódban a korábbi években kisjáték-filmként láthattunk már Belgrádban, a jugoszláv rövidfilmek nemzeti fesztiválján. Idei filmként vetítették az anyagi és egyéb nehézségek miatt három éve készülő (és egy éve befejezett) *Halálos tavaszt*, és a két és fél évig (közben egy esztendő leállással) forgatott *Sutjeskát*. Másszóval a valóban ideai jugoszláv mozi-filmtermést mindössze tíz alkotás jelentette.

Nemzetközi jelentőségű művet, egyetlenegy látunk, az ideai moszkvai filmfesztiválon is értékes díjjal jutalmazott *Sutjeskát*. Pula is bizonyította: a jugoszláv szuperfilm — hatásos mű. Lényegesen sikerültebb, mint a nálunk is ismert *Netretvai csata*. Áttekinthetőbb, emberibb, meggyőzőbb, tömegjeleneteiben atraktívabb. A *Sutjeska* a szocialista Jugoszlávia megszületésének egyik kulcsfontosságú ütközetét eleveníti meg. 1943 május—júniusában, a hitleri hadvezetés nagy erőket összpontosítva, megpróbált leszámolni Tito partizánhadseregével. A súlyos csaták után tartalékaiban és emberállományában megfogyatkozott partizánsereg, sok ezer sebesülttel, a náci hadsereg gyűrűjébe szorult. Végül a partizánok, utol-

só erőket összpontosítva, nagy áldozatok árán átkeltek a zajló *Sutjeskán*, áttörték a nácik gyűrűjét és számukra kedvezőbb terepre húzódtak. A felszabadító háború folyhatott tovább...

A *Sutjeska* a kitűnő részletek és bámulatosan fényképezett csatajelenetek filmje. Jugoszlávia művészei (az operatőr Tomislav Pinter és a színészek) tudásuk legjavát nyújtják. Kiváló a külföldi vendégművész, a görög Irena Papas alakítása is. Csak a film leghíresebb csillaga, Richard Burton, nyújt gyengébb alakítást. Játékát — ki tudja miért? — annyira visszafogta, hogy mármár nem is tűnik színészi munkának. Pedig az önálló rendezőként debütáns, de már több mint fél-



száz filmben első-asszisztenskedő, ötven esztendő斯 Stipe Delić személyében tapasztalt, tehetséges, sokat tudó és rutinos játékkestert kapott.

A *Sutjeska* bár nem hibátlan és nem is klasszikus értékű alkotás, megérdemelten nyerte a Nagy Arany Arénát, a fesztivál fődíját; rendezőjét a rendezés Bronz Arénájával; forgatókönyvíróját a forgatókönyvek Arany Arénájával tüntették ki.

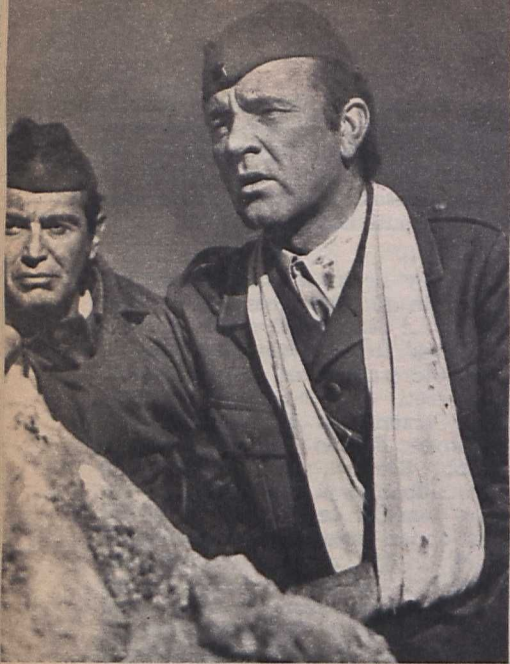
A második jelentős díjat, a Nagy Ezüst Arénát, az első filmes Predrag Golubović *Gránátosok* című filmjének ítelték. Két — már-már mesebeli hős — partizángránátos pirotechnikai csodákra épülő kalandjainak krónikájában az apák hősiességét kívánta a rendező a fiataloknak megmutatni. Bár a *Gránátosok* két főszereplője kiváló színész (Lju-

bisa Samardnić és Bata Zivojinović), túl sokat ők sem tudtak szerepeikkel kezdeni. Így aztán a két fődíjas partizánfilm, a *Sutjeska* és a *Gránátosok* között klasszis különbség mutatkozott az előbbi javára.

A Nagy Bronz Arénát, a fesztivál harmadik fődíját, Kreso Golik mai tárgyú, *A szerelemért élni* című filmjének ítelték. Két egyetemista, egy bölcsészlány és egy medikus, megszereti egymást, összeházasodnak. Ösztöndíjuk kicsi, ők maguk szegények, ketten nem tanulhatnak tovább. Ezért a fiatalasszony úgy dönt: abbahagyja tanulmányait, vidékre megy tanítónőnek. Másfél évig onnan segíti majd anyagilag férjét, hogy az elvégezhesse az egyetemet, azután majd az ő orvosi fizetéséből az asszony is befejezheti tanulmányait. A férj elfogadja ezt az áldozatot, de hamarosan kiderül, visszaél vele. Megcsalja feleségét

Jelenet Stipe Delić: *Sutjeska* című filmjéből





Richard Burton — Tito szerepében — a Sutjeska című filmben

Irene Papas és Miroljub Leso a Sutjeska egyik jelenetében

egy régebbi barátnőjével. Végül elválnak. Kis hatásvadász elemekkel megtűzdelt, de szakmai szempontból kifogástalanul megcsinált film, melynek nagy érdeme, hogy Vlasta Knezović személyében ígéretes új színésznőt fedezett fel a film számára.

A rendezés Arany Arénáját Matjaz Klopčič kapta A virág ősszel című alkotásáért. A szlovén klasszikus, Ivan Tavčar, 1917-ben írott regénye a századvégi osztrák romantika hatására született. Klopčič a polgári szecesszió stílusába próbálta beleszorítani e ma már nehezen elfogadható történetet. (A jómódú városi ügyvéd, gazdálkodó rokonaihoz látogat. Beleszeret azok lányába. De érzelmeit csak több évi vonakodás után vallja be. Megkéri a lány kezét, meg is kapja, majd besiet a házba, hogy szerelmével is közölje a váratlan, boldogító hírt. A titkos betegségben szenvedő lány gyenge szíve az örömtől megáll, a kései szerelmeit csak egy halottat tarthat karjaiban. Sohasem nőül meg, öreg is mindig virágot visz az elhunyt sírjára. A filmváltozatot a





Ljuba Tadić és Neda Arnerić — Stipe Delić filmjében

ljubljanai televízió már több részletben sugározta. Az ötórányi anyag mozi-változatát viszont úgy sűrítették, hogy az átkötések elmaradtak, csak a regény kihagyhatatlan jele-neteinek váza sorakozik egymás mellé.

A rendezés Ezüst Arénáját a rövidfilmjei révén már nemzetközi híró Kristo Papić kapta *Mrdusa Dunjai Hamlet* című filmjéért. A film Ivo Bresan népszerű színműve nyomán készült. Története egy képzeletbeli falucskában, Mrdusa Dunjában játszódik valamikor 1946 táján. A falu kiskirálykodó vezetői elhatározzák: előadják a Hamlet osztályharcosan korszerűsített változatát. Hatalmi szóval ráveszik a részeges tanítót hogy szájuk íze szerint dolgozza át Shakespeare-szövegét, s erőnek erejével toborozzák a szereplőket. A szereposztás, s mindaz, ami a színpadon történik, a faluban történt önkényeskedések visszfénye. Végül is az előadás botrányba, majd véres drámába fullad.

A film helyi társadalmi események, politikai aspirációk eleve ismeretét tételezi fel, ráadásul nehezen érthető dialektusban beszél.

Párhuzamosan, színpadon és a való életben játszódik, de sem itt, sem ott nem igazán meggyőző. A *Mrdusa Dunjai Hamlet* témájában, mondánivalójában ugyanaz, mint Papić első játékfilmje, a *Bilincsek*, azzal a szerény különbséggel, hogy meg sem közelíti azt.

Shakespeare még egy játékfilmlet ihletett. Tomislav Radić fiatal színpadi és tévérendezőnek az Athéni Timon zágrábi bemutatója adta az ötletet *Timon* című filmjéhez. Ez a bemutató váratlanul magasba emelt egy viszonylag ismeretlen színészt. Radić képzeletben továbbszötte e színész pályáját: hogyan él a sikerrel, mi történik vele a további előadások során, mi lesz vele, ha ez a siker elmúlik. Az alapgondolat jó, de az ötlet folytatása már nem. Csupa utánérzés, másolás, mígnem a történet lassú unalomba hal. A film nem természetesen nem díjazták, mint ahogy több más filmet sem. De az idej pulai fesztiválon — bármilyen meglepő is ez a korábbi évek tapasztalatai után, — még így is több volt a díjak, mint a valóban díjazható filmek száma.

FENYVES GYÖRGY

Egy rendőrfelügyelő halála

Római filmlevél

Várható volt, hogy az olasz film, amelyről közismert, hogy elevenen, érzékenyen reagál a mindennapok krónikájára és a közélet eseményeire, nem hagyja kiaknázatlanul az utóbbi évtizedek egyik legfeltűnőbb politikai bűncselekményét, Calabresi milánói rendőrfelügyelő meggyilkolását. Mint a napisajtóból tudjuk, Calabresit bízták meg annak idején a négy éve történt milánói bomba merénylet kivizsgálásával. A tömegpusztulást okozó terrorcselekmény hatására az olasz sajtó hisztériahangulatot szított és a felelősséget szélsőbaloldali, anarchista csoportosításokra hárította. Ebbe az irány-

ba indult el a vizsgálat is. Le is tartóztattak több zavaros egzisztenciájú, ingatag idegállapotú anarchistát. A vizsgálat során egyikük tiltakozatos körülmények között „kiugrott” a milánói rendőrség ablakán, „öngyilkosságot” követett el, egy másikat pedig négy évig tartó vizsgálati fogság után nemrég voltak kénytelenek bizonyítékok hiányában szabadlábra helyezni. Közben egyre-másra estek szerencsétlenségek áldozatául a vádhatóság — ellentmondásokba bonyolódó — tanúi. Nyilvánvalóvá kezdett válni, hogy az eredeti anar-

chista-ellenes koncepció tarthatatlan. A szaporodó bűnjelek más irányba mutattak.

A dossziékban mind sűrűbben szerepeltek ismert, tekintélyes közéleti személyiségek, gazdasági tekintélyek, szélsőjobboldali politikusok és kalandorok nevei. A gyanú a fasisztákra terelődött. A milánói terrorcselekményt egy országos méretű politikai hadjárat kirobantó provokációjául szánták. Amikor a vizsgálat ebbe a stádiumba jutott, Calabresit a nyílt utcán leterítette egy hivatásos bérgyilkos, aki tette elkövetése után elmene-kült. A nyomozás ezután ellanyhult, a vizsgálat megrekedett...

Franco Nero — Enzo Castellari: Egy rendőrfelügyelő halála című filmjében

Enzo Castellari rende-





Della Boccardo az Egy rendőrfelügyelő halálá-ban

ző a történetet fikatív környezetbe ültette át. A cselekmény Genová-ban játszódik, a kábító-szercsempész business világában. Ezzel éleste-lenítette a bonyodalom közvetlen politikai vo-natkozásait. Bizonyos mértékben erre kénysze-rítette a valóság is: a körülmények, a tettesek és megbízók máig ismeretlenségnek. Plasztikusan domborodik ki azonban a filmből egy lényeges mozzanat. Szoros és át-tekintethetetlen szöve-vényben áll az olasz közélet az alvilággal, egyes hatalmasságok

James Withmore az Egy rendőrfelügyelő halála című film főszerepében



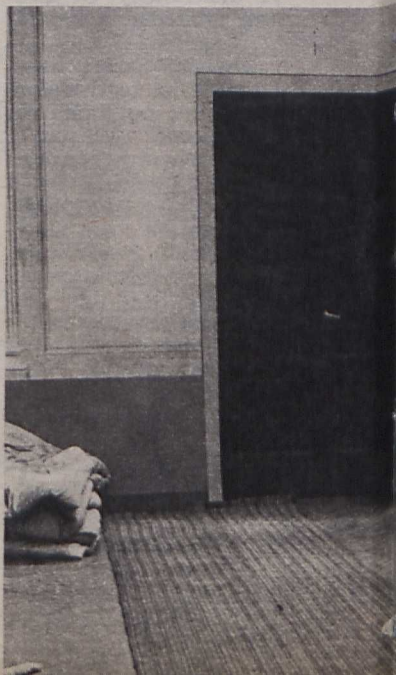
gengszterekkel szövetkeznek és kialakult a felső tízezerben egy olyan új oligarchia, amely nem riad vissza a törvények és a törvényes szervek kihívásától sem, ha érdekei úgy kívánják. Ebből a szempontból a Calabresi-ügy kijózanítólag hatott még konzervatív beállítottságú polgári körökre is. Az *Egy rendőrfelügyelő halála* című film érdeme, hogy meggyőzően érzékelteti ezt a társadalmi-politikai fenyegetést. Calabresit amerikai színész, James Withmore alakítja. Melllette jelentős szerephez jut Franco Nero, Fernando Rey és Ely Galleani.

Kevésbé jelentős,

Lea Massari — John Frankenheimer: *Lehetetlen dolog* című filmjében

Dominique Sanda a *Lehetetlen dolog* című filmben

amit nyári programjában az olasz film ezen kívül nyújt. Bizonyos mértékben irodalmi csomóegének számít Luigi Filippo d'Amico új filmje, amelynek különös hangzású címe: *Testnevelés és szerelem*. Edmondo de Amicist nemcsak az olasz kritika, a világ irodalmi közvéleménye is, mint a XIX. századi romantika jellegzetes képviselőjét, naiv rajongó, moralista „ifjúsági” szerzőként tartja számon. Hírnevét a világ egyik legnépszerűbb olvasmányának A szívnek köszönheti. Annál nagyobb meglepetést keltett, amikor nemrégben Italo Calvino megjelentette az olasz mester néhány nem is-





mert, elfeledett elbeszélését. Ezek más oldalról mutatják be de Amicist és komigálják a róla kialakult képet. Merész, finom megfigyelésű, az erotikára különösen érzékeny író tehetsége bontakozik ki az írásokból. Az elbeszélések egyike került most megfilmesítésre. Főszereplője egy tornatanárnő (Senta Berger), akit bizonyult, rejtélyes érzel-

Senta Berger — Luigi Filippo d'Amico: *Testnevelés és szerelem* című filmjében



Ursula Andress és Fabio Testi — Maurizio Lucidi: Az utolsó esély című filmjének főszereplői

mi kapcsolatok fűznek egyik kolleganőjéhez (Adriana Asti) és egy kiugrott papnövendékhez (Lino Capolicchio).

Olasz—francia koprodukcióban készült az amerikai John Frankenheimer fülledt légkörű, banális témájú szerelmi drámája, a *Lehetetlen dolog*. Érdeme a szakmai kidolgozottság és a kitűnő színészi játék. A szerelmi háromszög alakítói: Alan Bates, Lea Massari és Dominique Sanda. Ennyi jó sem említhető a sokat ígérő, fiatal Pasqual Squitieri új filmjéről, a *Zene a vérében* című lélektani drámáról.

Jelenet az Egy rendőrfelügyelő halála című filmből





Alan Bates és Dominique Sanda a Lehetetlen dolog című filmben

Senta Berger a Téstnevelés és szerelem egyik jelenetében



A maga műfajában viszont sikerültek mondható az olasz krimi egyik mesterének, Maurizio Lucidinek új filmje *Az utolsó esély*. A történet izgalmas, fordulatos. A szereplő gárda élén pedig olyan nevekkel találkozunk, mint Massimo Girotti, Eli Wallach, Ursula Andress és Fabio Testi.

A nyár nem kényeztette el az olasz film híveit. Megmarad a reménység, hogy a programok tervezői az őszi évadra tartogatják az igényesebb bemutatásokat.

KLAUS RÜHLE

A színpad varázslója és a mozi

SZÁZ ÉVE SZÜLETETT MAX REINHARDT

Nagyvonalú pályafutása századunkkal együtt bontakozott ki. Majd egy fél évszázadig az európai színházművészet egyik legszínesebb, legsokoldalúbb egyénisége volt. Neve fogalommá vált. „Van aki nem vallja be, hogy tanult Reinhardtól, van aki bevallja, de kétségtelen, hogy mindenki, aki tanulni tud, tanult tőle és hatása alól egyetlen jobb színpad sem tudta kivonni magát” — írta róla Bárdos Artur a negyvenes évek elején. Berlini és bécsi színházi előadásainak, a salzburgi ünnepi játékok bemutatóinak még a híre is, a század első évtizedeiben lábba hozta a színházat szerető szakembereket és a közönséget egyaránt. Később elfáradt, egyre inkább biztosra ment. A nagy felfedező jobbára már csak befutott sztárokkal dolgozott. Megérte azt a korszakot is, mikor a téboly elűzte a német színpadokról. Amerikába emigrált, ott halt meg, 1943-ban.



Major Henrik karikatúrája 1913-ból

A boldogok szigete (1913)





Mickey Rooney a Szentivánéji álom 1935-ös filmváltozatában

Rendezett kabarét, intim hatású, irodalmi értékű kamarajátékokat, operettet, oratóriumot templom előtt, görög tragédiát a cirkusz porondján... A filmművészet, meg Reinhardt színpadi működésével szinte egyidőben bontakozott ki, éppen őt, a sokoldalú kísérletezőt ne ragadta volna meg? Valóban megpróbálkozott a filmmel, de igazi alkotójává soha nem vált. Két némafilm kísérlete közül az 1913-ban készült, *A boldogok szigete* (Der Insel der Seligen) érdemel figyelmet, már magyarországi visszhangja miatt is. Némileg a *Szentivánéji álom* varázserdejére emlékeztet ez a sziget, ahol a földi halandók, ifjú szerelmesek és pocakos nyárspolgárok életébe istenek, tündérek, faunok és nimfák avatkoznak bele. Egyengetik a szerelmesek útját, csúffá teszik a nyárspolgárokat.

Először a fürge *Az Est* adott hírt a film bemutatójáról: „Berlínből írják lapunknak: Hónapok óta tartó beharangozás után végre megjelent

az első Reinhardt film. Szerzője Arthur Kahane, Reinhardt tizenhét főnyi dramaturg gárdájának kapitánya. Pénteken este volt a sajtóbejelentés a Pagu (Projection Aktien-Gesellschaft Union) nyolcadik mozipalotájának felavatása alkalmából. Reinhardt is ott volt... Nagy tetszéssel találkozott az igen ügyes beállítás és rendezői ötlet. A színészek munkájáról csak elismeréssel szólhatunk. Bámulatos testi produkciókat végeznek, különösen Mátray Ernő, a fiatal magyar művész...”

Még keletkezése évében, 1913-ban Budapesten is bemutatták a filmet. Díszes meghívók, műsorfüzetek tanúskodnak a különleges eseményről. Egyikük külön hangsúllyal még azt is kiemeli, hogy „egyes jelenetek Böcklin festményei után Paul v. Schlippenbach festőművész közreműködésével rendezettek.” A nagy mester vonzódását a filmhez így indokolja az ismertető: „Reinhardt az első, aki a jelenkor képzőművészetét a modern színpad szolgálatába

szegődtette. Továbbá ő volt megérzője annak, hogy a Deutsches és Neues Theaterben színrekerülő klasszikus irodalmi műveket a régi helyett, egy, a mai kor szellemének megfelelőbb stílusban kell játszani. Ő volt az első, aki a berlini Kammer-spielében kicsiny keretet igénylő színdaraboknál az előadás hihetetlen intimitását érte el, viszont az arénaszerű cirkuszokban rendezett előadásai által a művészetnek széles néprétegekkel teremtett kapcsolatot. Így tehát a filmművészet mellett sem mehetett el érzéketlenül Reinhardt, a mozi művésze mellett, melynek határtalan elterjedése bizonyítja, hogy a mai kor lelki szükséglete gyanánt milyen mélyen vert gyökeret minden országban. A kor szelleme nem téved eszközeiben. A mozi felkapottsága és bámulatos népszerűsége nem magyarázható meg másképpen, minthogy a filmművészet lényege a mai korszellem

lényegével azonos. És a filmművészet ritmusa tényleg megfelel a mai kor ritmusának...

Különleges, zárkörű sajtóbemutató előzte meg a „Professor Max Reinhardt-ciklus első mesteri képének, A boldogok szigete című 6 felvonásos filmlétkölteménynek” a bemutatóját. Reinhardt filmjeiből azonban mégsem kerekedhetett ciklus, mivel a nagy mester továbbra is a színház számára tartogatta energiáját. 1917-ben forgat ugyan még egy filmet, (Egy tékozló naplója), de azután csak az amerikai emigráció idején fordul újra a műfaj felé. 1935-ben egykori vezető színészből világhírű rendezővé vált W. Dieterlével együtt rendezi Shakespeare Szentivánéji álomjának filmváltozatát.

A Szentivánéji álom a maga idejében úttörő vállalkozás volt. Olcsó diadal lenne az 1935-ös hollywoodi film amerikai revü hatásait, a shakespeare-i szöveg gazdagsága

Szentivánéji álom





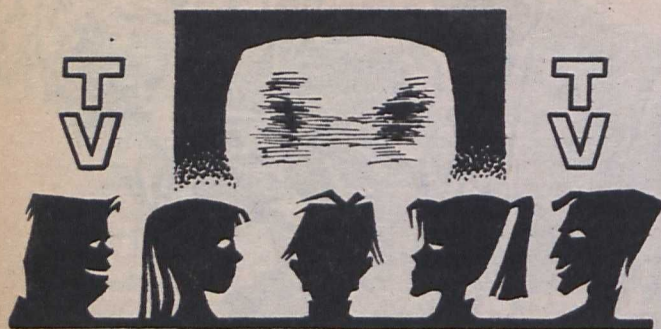
A boldogok szigete

mögött elmaradó, szegényesnek tűnő látványt felhánytorgatni. Sokkal jelentősebbek a film értékei: a görögös motívumok helyett, a műszellemének megfelelően a Shakespeare-kori Angliába helyezett környezet, a játék átgondolt felépítése, és talán elsősorban Reinhardt mindenkori erőssége, a szereposztás. James Cagney, akit gengszterfilmek sablonjai közé szorítottak, itt igazi komédiás Zuboly szerepében. Joe E Brown kitűnő mint Dudás fuvófoldozó. Általában emlékeztetése a mesteremberek jelenetei. A legnagyobb felfedezés mégis Puck szerepének új felfogása volt. Reinhardt szakított az addig megrögzötten uralkodó, negédes, csínytevő női nadrágszerepradícióval. Hosszú keresés után egy varieté színpadán megtalált egy kamasz fiút, vándor artisták gyerekét. Bátran ráosztotta a szerepet. Érdes hangú, fanyar humorú, ellenállhatatlanul mulatságos népi hős lett

így Puckból. Alakítójának nevét pedig rövidesen az egész világon megismerték: Mickey Rooney volt.

Am Reinhardtnak e néhány filmmel kapcsolatos szereplése mellett egész munkássága hatott a filmművészet történetére, így többek között jelentős színész felfedező és pedagógusi tevékenysége. És ne feledjük el, hány később jelentős filmrendező kezdte nála a pályát, mint színész vagy rendező asszisztens: F. W. Murnau, Joe May, Paul Wegener, William Dieterle, Ernst Lubitsch, Otto Preminger, Gustav Gründgens, — valóban csak rapszódikusan felmerülő nevek, a névsort sokszorosára lehetne bővíteni. Már csak ezért is megérdemli Max Reinhardt, hogy születésének századik évfordulója alkalmából a filmművészet hívei is tisztelegjenek emléke előtt.

KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN



Tévérendezőnek lenni

GONDOLATOK A ZSURZS ÉVA, MIHÁLYFI IMRE ES SZINETÁR MIKLÓS SOROZAT ÉRTELMÉRŐL

A televízió ritkán beszél önmagáról. Nem tudom szerénységből-e, vagy arra gondol: éppen eleget beszélnek róla mások. Ha nem is mindig olyasmit, amit a televízió szeretne. Lehet, hogy odabent azt gondolják: beszéljenek a művek.

A művek valóban sok mindent elmondanak arról, hol tart ma a magyar televíziózás. A művek jó megértéséhez, hasznos értékeléséhez azonban a televízió is hozzájárulhat. Természetesen nem úgy, hogy méltatja tulajdon alkotásait vagy perbe száll a kritikával — mégha az gyakran téved is. Hol a televízió kárára, hol a televízió szerencséjére. A tévének nem a maga érdekében kell olykor önmagáról is szólnia, hanem elsősorban a néző érdekében. Ahogy meg kell tanulunk — ha nem is iskolás módszerekkel — könyvet olvasni, zenét hallgatni, színházat és mozit nézni: ugyanúgy meg kell tanulunk — televíziózni is.

Készakarva használ-

tam a „televíziózni” — vagy egyszerűbben „tévézni” kifejezést, hogy felhívjam a figyelmet arra — a televízióból ige lett. Cselekvés. A nyelv méha hamarabb árul el titkokat, mint az esztétika. Sem a színházról, sem a filmből, sem a koncertből nem lett ige. Nem színházazunk (mégha olykor drámázunk vagy cirkszolunk is), nem koncertezünk, ha nem lépünk a pódiumra, és filmezni is csak a filmek szoktak. A „tévézni” igével a nyelv jelzi a gyakoriságot, a mindennapiságot, az aktívizálódást. Tehát azt, hogy másképpen, cselekvőben veszünk részt a képernyő történeteiben, mint a színpad vagy a filmvászon eseményeiből. Néha többet is beszélünk, mint a szereplők.

Ha valamit más módon nézünk, mint ahogy a színházban vagy a moziban szoktunk — azt a művet másképpen is kell elkészíteni. Aki képernyőre szabja művét: már új lehetőségekben gondolkodik: a

befogadóval való kapcsolatteremtés új módzatain. Nem azért, mert egy új művészetet akar létrehozni. Új művészet még sohasem született készakarva, előre elhátározva. A televíziónál abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy megfigyelhetjük néhány mozzanatát egy új művészi kifejezőmód keletkezésének.

A televíziórendezőnek két dolgot kell figyelembe vennie: 1. Hogy nagyon messze van a nézőtől, 2. Hogy nagyon közel van hozzá... Nyomban világosabb leszek. Azért van messzebb a képernyő, mint a színpad, mert nem köt össze vele élő közeg. Nem ül előttem, mellettem, mögöttem az a közönség, melynek én csak egy része vagyok. A nézők valószínűleg azt hiszik, hogy egy színház nézőtere — ha csak nem vigjátékok játszanak a színpadon — teljesen csendes. De emlékezzenek vissza rá: az igazán nagy drámai pillanatokban — ez a csend mélyebb lesz. A nézőter, ez az eleven organizmus, egyszerre mintha visszafojtaná lélegzetét. Még az is, aki esetleg nem észleli a nagy drámai pillanatot: ezt a csendet mindenképpen megérzi, sőt át is veszi. S a következő pillanatban már meg is érti. Ennek fordítottja történik a nevetésnél, mely éppen úgy megsokszorozza a humoros hatást, mint ahogy a drámai hatást az elnémulás. Színpadról, mozivászonról nemcsak fény- és hanghullámokon érkezik a hatás, hanem az ideghálózatok

vezetékein is. A néző — természetesen egy jó darabnál — be van kerítve... Ezért mentem azt írni, hogy a színpad közelebb van, mint a képernyő.

Igaz azt is mondtam, hogy a képernyő van közelebb. Ezt sem nehéz megmagyarázni. Kényelmesen ülünk egészen különös következvényei vannak. A látott mű értékét illetően bizonytalanabbak vagyunk, mint a színházban. Kikapcsolódva a nézőtéri idegrendszerhálózatból — sem a megilletődött csend, sem a cukros zacskók csörgeése, sem a nevetés nem tud eligazítani. S bár — így magunkra hagyva — művészileg kevésbé vagyunk fogékonyak; mégis érzékenyebbek vagyunk, indulatosabbak, hevesebben reagálók. Hiszen, ami a képernyőn történik, a mi otthonunkban történik, közelebből érint bennünket, több közünk van hozzá, mint a színházban. Egy nagyon gyenge műsor: valóságos magánlaksértés. Érdekelték vagyunk a dolgokban — nemcsak mint nézők, hanem mint lakás- és tévékészülék tulajdonosok. Nem volt még rá példa, hogy egy egyértelműen rossz dráma vagy vígjáték olyan indulatokat kavart volna fel, mint egy rosszul sikerült tévéjáték. A televíziórendezőnek tehát — akit a közönség tömegszuggesztója nem

segít — olyan hatáselemlere kell gondolnia, amelyeket a képernyő rejteget. Tehát az intimitásra, meghittsége, a nézőnek arra a meggyőződésére, hogy egy tévéprodukción az ő ügye, s ezért érzékenyebben, mondhatnám gyanakvóbban figyel. Nem veszi körül a közönség, melynek reagálása biztonsgot ad neki. Legfeljebb a család vagy a vendégek ülnek mellette, akiknek véleményére nem sokat ad. Éberebb tehát és hamarabb felszisszen a hibákra. Az úgynevezett *papucsban nézés* — az elterjedt nézet ellenére — éppen, hogy nem csökkenti a figyelmet, nem lustítja a gondolkodást, a kritizáló hajlamot pedig túlságosan is felcsigázja.

A televíziórendező nem ugyanazzal a kö-

zönséggel néz szembe, mint a színházi- vagy a filmrendező. Más képességeket kell tehát kifejlesztenie magában. Ehhez természetesen idő kell: sok idő és sok tapasztalat. Annál öröndetesebb, hogy a tizenöt éves magyar televízióban már olyan rendezői egyéniségek fejlődtek ki, akiket éppen úgy meg lehet különböztetni egymástól, mint például Fábri Zoltánt Jancsó Miklóstól vagy Jancsót Maklár Károlytól. Közülük háromnak válogatott munkáit sugározza majd sorozatban a televízió. Érdemes figyelni rájuk: sok mindent elárulnak a tévédráma fejlődéséről, s főleg arról, hogyan válik el lassan a televíziós rendezés a színházi és filmrendezéstől.

HAMOS GYÖRGY

Híradó — Pesten és Londonban

Nincs olyan turista, aki Nyugat-Európából hazatérve el ne panasznál: milyen keveset, szinte semmit nem tudnak külföldön Magyarországról, a magyarokról. Magyarazattal szolgál erre, ha alkalma nyílik például az angol televízió híreit végignézni, s szinte naponta megbizonyosodni arról, milyen egyoldalú és belterjes — a különben rendkívül jól szervezett és gyors — hírközlés. Meglep az Európáról tájékoztató riportok vagy tudósítások hiánya. Az angol hírközlés mindennapi témái az ország kisebb-nagyobb belügyeinek taglalásában merülnek ki. Az aktuális frországi események, a különböző képviselők különböző, s gyakorta változó álláspontján kívül értesülhetünk a balesetekről, a politikai klubok belső viharairól, az új közlekedési szabályok alkalmazásának nehézségeiről, s persze a krített-meccsek eredményeiről. Külhoni tudósítás legfeljebb ha gépeltérítésekről, terrorakciókról, s az aktuális bankrabló esetéről ad hírt.

Sokat szidjuk a híradót, a miénket, a protokolláris hírek, tudósítások miatt. Szidhatjuk is. Csak vegyük észre emellett azt is, milyen sokoldalúan és mindenről tájékoztatni igyekezve ad hírt a világról.

VARGA VERA

TRÓJAI NŐK

Egy mű harmadik életét éli ebben a televíziós változatban, amelyet az elmúlt héten láthattunk a képernyőn. Vámos László a zárt színházi kompozíció után, a szabadtér szélesvásznú, panorámikus távlatú színrefogalmazása után most egészen új lehetőséggel és feladattal birkózott meg, a televízió kivételes színeket feltáró és különleges előírásokat az alkotóra kényszerítő módozataiban. A rendező dicséretére: mindhárom esetben megtalálta a műformának megfelelő kifejezési stílust, s a legutóbbi, a televíziós változat esetében is szinte teljesen új-jaalkotta a művet.

Ebben a televíziós változatban jelentős hangsúlyeltolódások tanúi lehettünk. Mindezekelőtt: megnőtt a szó, a nyelv kifejező ereje, jelentősége, a hangok, a monológok új erőre kaptak, premier-planba nemcsak az arcok belső hullámzásai, feszültségei

kerültek, de minthogy a mozgások lehetősége, szerepe leszűkült, összefogottabb lett, a jelenetek feszültsége is meghatványozódott, fel-erősödött; ebben a zárt-ságban szinte felizzottak a szavak, a mondatok, a gondolatok s a drámának legmélyebb dimenziója került előtérbe. Azt éreztem ugyanis ebben a televíziós adásban, hogy Euripidész—Sartre—Illyés Gyula műve azért igazi kórunkhoz szóló adaptáció, mert azt is kifejezi a görögök győzelmében, hogy ez a katonai győzelem teljesen értéktelenné vált, a diadal a legyőzötteket testileg, a győzteseket pedig morálisan semmisíti meg. A zsákmányon osztozkodó görögök mámora ezért egy pillanatra sem lehet zavartalan, mert ez az örült és elszabadult tombolás nemcsak Tróját semmisíti meg, hanem az emberséget is kiirtja a görögségből, deformálja a lelkeket. A

dráma tehát úgy ábrázolja Trója pusztulásának utolsó stációját, hogy ezzel azt érzékelteti; ez a végjáték a görög világ romlásának kezdete.

A nyelvi erő érvényrejtésére; Illyés példásan tömör megfogalmazásai fontos kompozíciós elemei ennek a játéknak. Csak így kaphat az ábrázolásban is erőt a cselekvések rendje, ez a lefelé vezető morális lépcsőrendszer, amely működésben egyre mélyebbre viszi a görögöket az embertelenségben, mintegy az utolsó emberi tartalmaikat is kiárusítja. S ezzel szinte öngyilkos gesztussal élnek fel, tépik szét mindazt a lelki főlényt, amellyel a háború során táplálkozni próbáltak. Vámos pontosan érzi, hogy ebben a szigorú kompozíciós rendszerben, melyben intézkedések, parancsok, ítéletek, temetések, csupa kegyetlen akció sorjázik, szigorúan kell megkomponálni a képi tartalmat és a történések tartalmát, hiszen minden „drámázás” csak melodramatikus lazítaná ezt a költői kegyetlenségű fogalmazást. Vámos számára külön érdekes lehetett a monológok újszerű hangszerelési lehetősége, ezek a jeges drámaiságot lehelő mozzanatok; Astyanax temetése, Hekabé halála, Kasszandra tragikus indulatai és jóslatai. Mindebben a színészi játék visszafogottsága és ereje, komponáltsága és

Sulyok Mária



elementáris feszültsége nagyon jól érvényesül. Talán csak a hangerő, az érzelmi akcentusok arányosabb elosztására kellett volna több gondot fordítani. A szereposztásban Vámos új színeket is kipróbált, közöttük természetesen élen áll Hekabé szerepében Sulyok Mária, aki minden változatban ugyanazzal az erővel és mégis újszerű szuggesztivitással tudta elzengeni a fájdalom, a megrendülés nagy tirádáit. De az új szereplők is, mint például a Kaszszandrát alakító Szalay Edit szinte akarva-akaratlanul felszívták magukba az előző változatok eredményeit, de új színekkel is gazdagították. Így tudott megújulni például Ruttkai Éva is, aki ezúttal Heléna szerepjátzásait, nagy pszichológiai mutatványát fogalmazta meg hatásosan, s ugyanúgy új volt Latinovits Zoltán Menelaosz jellemrajza is — roppant indulata csupa megszeppent gyáva öngazolás. A kórus mozgatója pontosan végiggondolt, talán csak az istenek világának idézése vitatható, Bessenyei Ferenc játékában túlzottan is féltelmes, Korompai Vali előadásában pedig kissé leányosan gyöngéd.

Decsényi János zenéje nagyszerű kifejezése ennek a szikár, kemény mondánivalóknak, Jánosa Lajos díszlete és Kocsis Sándor vezetőoperatóri munkája pedig azért figyelemreméltó, mert egy pillanatra sem kívánják önmagukra irányítani a figyelmet...

ILLÉS JENO

A század gyalázata

DOKUMENTUMFILM A TELEVÍZIÓBAN
AZ AUSCHWITZI HALÁLTÁBORRÓL

Az elborzasztás eszközei, amelyekkel élni a dokumentumfilmeknek módjuk volt, három évized alatt elfogytak lassan. Ha mindent nem is, de sok mindent láthatott a világ a náci haláltáborok iszonyatából, az ember érzelmi befogadóképessége aligha csigázható tovább — az érzélem elfáradással védekezik az elviselhetetlen ellen. De az értelem felháborodása: a gondolat, szinte határtalan teherbírási és működése sokszorosra fokozható. Hozzá fordul, a gondolathoz. A század gyalázata című, az értelem felháborodása dokumentumfilm az auschwitzi haláltáborról, Kende Mária rendezésében.

Haláltáborról? Alig. Néhány adat, néhány szám a Cyklon B mennyiségéről, emberi haj mázsáiról, kemencék teljesítőképességéről, foglyok állományáról. Néhány kép élőhalottakról és holtakról. Összesen alig egy perc csak a dokumentumfilm teljes idejéből. A többi az életé, sőt, a halhatatlanságé. Egy másik Auschwitz vonul végig a filmen, már-már a halhatatlanság táborá. Egy haláltábor drótszövényének töviskoszorú-szorításában a legyőzhetetlen életé, a megaláztatásban diadalmas foglyok életerejéé. A film a pusztítás színhelyén az alkotásról szól.

Művekről szól, amelyek ott készültek maradék-papíron, maradék-írónnal, hulladék-anyagból, korhadt fából, gyökérből, kötélárbakkából, ócskavasból, Ilm-lomból, ott készültek bizonyára maradék fizikai erővel — de nem maradék-képzéssel, nem maradék kifejező-igénnyel s a reménytelenségben is épen maradt játék-kedvvel. Zsengékről szól, amelyek kiforrott hatytűdaloknak születtek, a találkozásról szól a művészetel s ugyanakkor a búcsúzásról is tőle.

Fájdalmasan szép hatytűdalok? Nem, semmi bennük a művészet finom mérlegeléséből, önsajnálataiból, de minden bennük van, ami keresetlenül, nyersen, vádli erővel kifejez egy végső helyzetet, jóvátehetetlen és megbocsáthatatlant. Ezeknek a kemény, elgyötört hatytűdaloknak az összessége nem a fájdalmat ébreszti fel, hanem a gondolat nehéz büntudatát: mit pusztított el önmagából az emberiség a század gyalázatos esztendeiben, mit pusztított el nem, nem végül is folyvást pótlódó vérben-húsban, hanem mit pusztított el megismételhetetlen látomásokban, eszmében, kifejezőerőben, mit pusztított el e hatytűdalokat megelőző, soha létre nem jött életművekben. Felébreszti az értelem felháborodását, mit üt meg az emberiség önmagából, magzatkorában.

Ez ennek a dokumentumfilmnek a sajátos ereje. Nem a létszámot kéri számon az ember lelkismeretétől, hanem a lélekszámot, a szó szellemi értelmében. Nem a beteljesedett halállal érvel, hanem a betelítetlen élettel, nem az elkövetett gyilkosságok, hanem a be nem következett születések miatt emel vádat.

MÁTRAI-BETEGH BÉLA

Egy jó tévé-portréről

Figyelemre méltó a televízió az a törekvése, hogy az emberi sorsok, emberi egyéniségek ábrázolásában mindinkább iparkodik megteremteni a „televíziós portréfestészet” sajátos műfaji-művészi formanyelvét. A műfaj korlátlan lehetőségeket kínál mind a portrék alanyainak, mind a megszólaltatásukra válalkozó riportereknek, kinek-kinek saját vérmérséklete, műveltsége s elfogódottsága, vagy magabiztossága szerint.

E törekvés — majdnem iskola — kitűnő eredményeképpen láthatunk a közelmúltban a képernyő előtt Komját Irént, akivel Szepesi György folytatott egy — hogyan is lehetne pontosan meghatározni? — közéleti magánbeszélgetést. Alapvetően nehéz elképzelni nagyobb távolságot, mint amellyelkorát a robban-

kony Szepesi és a halk, tartózkodó Komját Irén között elképzeltünk. Hangsúlyozni kell, hogy az elképzeléseket a végeredmény, a portré tapintatos tónusai — megcáfolták, a műfaj változatain belül olyan kitűnő alkotás szem- és fültanúi lehettünk, amelyet tanítani kellene a kezdő tv-riporterek iskolájában.

A politikus asszony, a közéleti szereplő és az író egyéniségét Szepesi György igyekezett oly módon közös nevezőre hozni, hogy egyik jellemző vonás se fedje túlságosan a riport alanyának hallatlanul finom intellektusát, szerénységét és bölcsességét. „Olyan riportalany, mint Komját Irén — könnyű” mondhatnák a könnyen ítélkezők, mi azonban — némi televíziós gyakorlat birtokában nyugodtan mondhatjuk, mi sem ne-

hezebb, mint egy ilyen sokszínű asszonyi egyéniséget, aki forradalmárok között élt, aki megismerte az emigráció keserűségeit és bukatót, s minderről hívős tárgyilagossággal vallott későbbi műveiben — olyan izgalmas emberközelségből exponálni, ahogyan azt Szepesi tette sok tapintattal, önmérséklettel és gyöngédséggel.

Ez a portré azt is megbizonyította, hogy két ember kötetlen beszélgetése mindössze néhány fotóbévágással, különösebben attraktív eszközök és drámai fordulatok nélkül is lebilincselően érdekes, tanulmányos és hiteles lehet. Mindössze két ember kell hozzá. Az egyik, akinek van mondanivalója és a másik, aki tudja, hogyan kell feltűnés nélkül rákérdezni.

BARÓTI GÉZA

Komját Irén és Szepesi György



Egy filozopter trükkjei

Szerb Antal is beke-
rült az *Olvasta-e?* sor-
zat szerzői közé. Két no-
velláját dolgozta össze
Szűcs János, ebből ren-
dezett egyórás játékot
Révész György *Egy fi-
lozopter szerelmei* cím-
mel.

Végignézve ezt a leg-
alább két óra hosszat
tartó egy órát, megerő-
södött a tapasztalat:
rejtélyes metamorfózi-
sion esnek itt át klasszi-
kusaink. Micsoda név-
sor egy sorozathoz: *Ady,
Móra, Kosztolányi, most
Szerb Antal!* Ritka igé-
nyes szerzőválasztás.
Biztos ízlés, változatos
műsor. A képernyőn pe-
dig? Mintha valamelyik
jobb tollú lektúrfrónk
rejtőzne a nevek mö-
gött, különböző íróegyé-
niségek saját stílusú el-
beszélései helyett mint-
ha mindig egy valaki
mesélné mindig egyfor-
mán a jellegükben
ugyancsak egyívásúvá
tett történeteket.

Hát Szerb Antalnak
kell ahhoz lenni, hogy
valaki kitaláljon egy
férfit, aki különböző
nőkkel nem túl érdekes
kalandokba bonyoló-
dik? Emellett irodalmár
és ideje egy részét
könyvtárban tölti —
ahol meglehetősen hang-
osan, hogy legalább a fél
terem élvezhesse az in-
tim részleteket, beszá-
mol barátjának a dol-
gok állásáról —, de fi-
lozopter voltának sem-
mi köze az egészhez,
csak valahol lennie kell
és valamit csinálnia
kell, hát ezt találta ki
neki a nagyralátó szer-
ző. És valami trükköt is

kitalált hozzá, hogy vi-
gye valami a történetet,
ennek köszönhetően a
nők mind vetkőzni kez-
denek a jelenlétében.
Tán a közhelyei puhít-
ják meg egy grófnő szí-
vét. éppúgy, mint
ahogy egy csacska diák-
lánnyét. Mert filozopte-
rünk közhelyek mondá-
sával és lejegyzésével is
foglalkozik. Nem is mel-
lesleg. Például: „A nők
kiismerhetetlenek.” Ez
nagyon tetszhet neki,
mert többször elismétli.
De miután a nők tény-
leg kiismerhetetlenek,
lehet, hogy más trükkje
válíik be. Mondjuk az,
hogy „míg célját el
nem éri”, addig szelíd,
félénk és ábrándos, utá-
na viszont fölényes, szó-
rakozott, szinte érdeke-
telen. Szegény diáklány
is csak addig volt szá-
mára érdekes, míg az
be nem vallotta iránta
érezett hűségese szerel-
mét...

Hát ehhez a szimpla
kis történethez nem
kell, sőt, fényűzés Szerb
Antalnak lenni.

Annál inkább kellett
Szerb Antal iróniája,
szellemes stílusa ahhoz
az élvezetes történethez,
amely filosz fiatalemb-
erről szól, aki annyira
tele van a könyvek köz-
vetítette világgal, az
irodalom és történelmi
múlt emlékeivel és ada-
taival, hogy számára az
a valódi valóság. Aki-
nek csak az a szerelem,
amihez néhány száz év
történelem is hozzátar-
tozik, de közben ráfa-
nyalodik a megjegyez-
hetetlen arcú varrólá-
nyokra és elárusítónók-

re. Akinek a titokzatos
grófnő csak lefejezett
ösökkel, kastéllyal, tit-
kos tapétaajtókkal és
„az égen tragikus alakú
felhők” vonulásával az
igazi. A maga prózai
megőlelhetőségében vi-
szont olyan hétköznapi,
hogy csak hazugság le-
het. Akí ifjonti sznob
ábrándjaiba szerelmes,
hogy szerethetne egy
grófnőt, aki olyan sze-
lid mozdulatokkal vet-
kőzik, „mint aki tudja,
hogy holnap is nap
lesz”. Ez a szerelmi
kaland egy figura, egy
éleztsemlélet élvezetes,
szíponkázó stílusú me-
rajzolásához szolgált
jellegzetes esetként.
Mint ahogy Szerb An-
talmál a másik történet
is irónikus és nem ba-
nális, mint egy lektúr.

Mi az az egyenruha,
ami az *Olvasta-e?* sor-
zat darabjait uniformi-
zálja? Az ágyra telepe-
dő Madelon, az eb
„olyan volt, mint egy
rojtos szélű fekete ken-
dő” — olvassuk. A kép-
ernyőn Madelon, az eb
úgy akar szórakoztató
lenni, hogy többször
hörögve rojt egy vén-
kisasszony pincsijére,
mígnem a vénkisasszony
hörögve összecsuplik. A
stílus, az ábrázolás- és a
szemléletmód élvezetes-
ségét és humorát — erő-
szakos és primitív csik-
landozás helyettesíti.
Mert ha szórakoztatás,
akkor a nézőt bármí
áron meg kell hangosan
nevetetni. De hátha
jobban mulatna a szer-
zők eredeti humorán?
Talán még meg is érte-
né... **BÁRSONY ÉVA**

KÖRÜLMÉNYEK

Egy apasági kereset ma már nem megy ritkaságszámba a képernyőn. Jól emlékezhetünk: a Jogi esetek című műsorsorozat egész példatárát vonultatta fel az idevonatkozó periratkoknak. Ám az élet kifogyhatatlan a leleményekből, s nemcsak a bírósági irattárak akthalmazait, hanem az irodalom témalehetőségeit is szüntelenül gyarapítja.

Császár István egy különlegesen problematikus esetet emelt át a törvényszéki tárgyalóterem szűkebb légtéréből az erkölcsi és lelkiismereti megítélés bonyolult szférájába. Egyszersmind némi tápot adott az elmélkedéshez a dolgok

változandósága felől. A tények makacsak, szoktuk mondani, a tételes jog nemkülönb. Hanem vannak bennünk gyökeres érzelmi átalakulásra készítő igen érzékeny morális reflexek, melyeknek működése józanul kiszabott normáinkkal alig mérhető. Császár István, miközben a külső körülményeket, azok fordulatait, fejleményeit vizsgálta — és művének is a Körülmények címet adta —, tulajdonképpen e belső világ sajátos emberi természetű megmozdulásairól tett tanúvallomást.

Szepes Géza, a tévéfilm főhőse, tisztességes fiatalember. Egy nap beidézlik: apasági kere-

settel támadta meg egy lány, bizonyos Tóth Mária, akit nem is ismer. De ezt senki el nem hiszi neki. A bíróság sem. Ami valamilyest érthető, hiszen annyi ügyet tárgyalnak, ahol a férfi, lányanyává tett szerelmi partnerének terhelő vallo-másával szemben, egyszerűen mindent letagad. Most azonban Géza is és a lány is nagyon csúnya és lelkiismeretlen csalás áldozata lett. Valaki Szepes Gézának adta ki magát, a lányt elcsábította, s aztán eltűnt. A valóságot Tóth Mária is csak a tárgyaláson tudja meg, amikor szembetalálkozik a soha nem látott Gézával. Késégsébesett, szorult helyzetében azonban — „felismeri” benne csábítóját.

A drámának ebben a kulcsfontosságú mozzanatában éreztem kisiklást; ezt a kegyetlen manővert nem találtam eléggé bizonyítottnak. Nem jogi értelemben, habár így is sántított kicsit, csupán — ha a csupán kötőszót szabad ehelyütt alkalmazni — konfliktusalkotó súlyát tekintve. Elvégre az a lelki és erkölcsi csapda, amelybe Tóth Mária szorult — a vétlen megtevesztettből vétkes megtevesztő vált —, még Géza igaztalan elmarasztalásánál is borzongatóbb. Nem lehet elég filmen ezt a „drámai pólust” hisztérikus sírógörcsrel elintézni, mert ezáltal a másik „pólus”, vagyis Géza drámája és a kettő köz-

Maros Gábor és Patkós Irma



ti feszültségív töltése gyengül.

Ha azonban elfogodom, hogy a férfilekülethez közelebb álló Császár Istvánt elsősorban Géza sorsa érdekli, akkor joggal állapíthatom meg: e sors érzelmi esetelése és motivációi tartalmasan töltötték ki a játékidőt. Érzékletesen sikerkült azt a fiatalembert jellemezni, aki, minthogy sorsa elől nem tud menekülni, más utat választ, önmaga elől menekül. Amikor azonban élete ismét egyensúlyba kerülne, s igazsága is jog szerinti elismerésre tallál, egyszerűen megváltoznak helyzetének erkölcsi és érzelmi összetevői. Géza eddigi harcával homlokegyenest ellentétes elhatározásra jut: önként és tisztességből vállalja most már nemcsak egy, hanem két ember vétkének következményét. Ha nem ezt tenné, élete és lelki békéje bizonyára ismét csorbát szenvedne.

Horváth Tibor rendezésének érdemei közé első helyen az sorolható, hogy nem vált a cselekmény levezetése képletszerűvé. Géza lépteinek nyomon követése belső figyelmet

árult el: a rendezés ezakt világossága egyben érzelmi rendeltetésű is volt, mert Géza lelkivilágának rendezettsége mellett szót, ami nagyobb erő a megtevesztések és tévedések ideig-óráig tartó áldatlan uralmánál. Maros Gábor játéka is ezt a gondolatot érvényesítette; alakját a keresetlenség és egyszerűség rokonszenvesse tette.

SAS GYÖRGY

Mindenki lehet Hofi

Hofi Géza leleplezte magát a tévében, most már minden trükkje ismert, bárki utánozhatja. Illetve nem utánozhatja, mert az utánzás éppen nem tartozik a trükkjel közé. Ahogy ő maga elmondta az Őtsemkőzt című Vitray műsorban, ő legfeljebb mellesleg csinálja azt, amit más nála jobban tud csinálni. Tehát énekel, színészkedik, parodizál, de csak annyira, amennyire elengedhetetlenül szükséges, mert ezekkel a képességekkel nem lehet versenyzés, sem eredeit. Megfigyelte viszont, hogy egy mindenki másból hiányzó képességgel rendelkezik: gondos felkészülés után Hofi Géza tud lenni. Ezek után úgy döntött, hogy Hofi lesz. Az eredmény ismeretes.

De lássunk azért világosan, Hofi kizárólag a beképzettségének és a körmondfonságának köszönheti sikerét. Mint a legtöbb ember, ki akar válni a többi közül, de ravasz logikával észrevette, hogy mindenki más szintén ki akar válni és kizárólag azért, hogy ő még jobban kiváljon, direkt nem válik ki. Megmarad egyszerű Hofinak. Természetesen ez a képtelen feltűnősködése nem sokáig maradt rejtve és hamarosan szerződtek a Mikroszkóp Színpadhoz és meghívták a tévébe is. Az a gyanúm, hogy sokan azért szeretik, mert azt hiszik, hogy csak tetteti magát Hofinak; hogy baráti körben egészen másként viselkedik, mint a nézők előtt; hogy nyilvánosság előtt mindig másot mond, mint amit gondol. Hofit mutatványnak tartják, mert lehetetlenség valódnak hinni. Szatíra-íróknak való elképzelés: mi lenne, ha Hofi nem a színpadot választja, hanem például felverekszli magát osztályvezetőnek egy közepes iparvállalathoz és ebben a minőségében beszél a termelési értékezetlen vagy válaszol a tévé-riporternek. Így magunk elé képzelve, magyarázatot találunk a sikerére. Hofi a megelevenedett népi hős, a suszterinas, aki mindenki helyett kiáltja, hogy mentelen a király. Ő a Shakespeare drámák udvari bolondjának mai utóda. Műfaja a természetes észjárás. Vagy egyszerűen a természetesség. Hiánycikkkel terjesztésével foglalkozik, mintha közönséges kútvízzel, erdei levegővel és füst nélkül napfénnel házalna.

Egyre többet írnak róla. Többek között azért is, mert róla lehet. Nem kevesen akadnak nálunk, akik hitelrontásnak tartják, ha valaki elmondja, hogy kicsodák. És tulajdonképpen igazuk is van. Ők abból énekel, hogy eladják magukat valaminek. A közönségük nem őket szereti és érti, hanem azt, aminek mutatják magukat. Egyéniségük varázsa: kínos erőlködéssel tükör előtt tanulják. Számukra az őszinte vélemény merénylet a másnapi ebédjük és a gyerekek új téllkabátja ellen, nem csoda, hogy igaznak azt tartják, ami csak látszik annak. Az olyan emberek viszont, mint Hofi, örülnek, ha leleplezik őket, sőt maguk törekednek a lelepleződésre.

Persze, ahogy már említettem, kizárólag beképzettségéből viselkednek így; fölénnyel nézik a mi szerény világunkat, amelyben mindenki színészkedik és különböző olyan tevékenységet parodizál vagy csak utánöz, amire legfeljebb átlagos szinten ért, ahelyett, hogy az összes lehetséges tevékenységet önmagával töltene meg.

CSÁSZÁR ISTVÁN

Derűs szórakoztatás

A Televízióban a „könnyű műfajok” otthona a Szórakoztató és Zenei Főosztály. Itt készülnek a vetélkedők, játékok, a zenés dramaturgia alkotásai, a szórakoztató rovat kabaréműsorai, ez az osztály foglalkozik szimfonikus, könnyű- és népzenevel, és születnek itt tévéfilmek, tévéjátékok is. E sokarcúság ellenére is van közös jellemzője az itt készült műsoroknak — mondja Fellegi Tamás, a főosztály vezetője —, hogy bevallottan szórakoztatni akarnak és derűs 266 órát szerezni egy évben a tévénézőknek.

— *Kulturális életünkben, — moziban és színházban egyaránt —, sajnos, az ilyen zászlóra tűzött szórakoztatási igény majdnem mindig színvonal — és érték-problémát takar. Ha az alkotókat elmarasztalja a kritika, például rögrevest a „közönségszórakoztatást” hozzák fel méntesgűl.*

— Ezzel nem értek egyet. Bár a gyakorlat egyelőre nem engem igazol Inkább kivételekkel tudnék bizonyítani: hogy bevallottan szórakoztató igényrel készült művek is lehetnek színvonalasak és tartalmasak. Ilyen volt például a „Két fiú ült a padon” című tévéjátékunk, vagy a Krix-Krax sorozat, sőt a Kabarészínház egyes részletei. A kritikákat megítélésnek tekintjük, de nem irányt mutatónak. Együttes nevést, ugyanis, nehezebb megteremtteni, mint a drá-

mai művek kiváltotta közös katarzisz élményét. Nem véletlen, hogy a drámai műfajok esetében sokkal nagyobb a közönség és a kritika egyetértése.

Az az igazság, hogy eddig még valóban nem sikerült kitalálni a tévés humor formáját, bár több éve dolgozunk ezen. A humoristák jelentős része nem korszerű humort művel, és ez az írói kör nem szélesedik. Jóformán rendezői gárdája sincs ezeknek a műsoroknak. Most indítunk a Humoristák Klubja helyett egy új sorozatot, „Mind den lében öt kanál” címmel. Nem feltételezem, hogy a kritika jobban fogja szeretni. Mi sem tekintjük végleges, egyedül üdvöztető megoldásnak.

— *A Hofi-féle humor nem lehetne kiindulási pontja a tévés humor megteremtésének? Hiszen az ő produkcióihoz szorosan hozzátartozik a „láthatóság” és a tévénézőkkel való intim kapcsolat.*

— Hofi Géza, sajnos, csak egy van. Ha több lenne mi is gazdagabbak lennénk. Hofi akkor jelentkezik nálunk, amikor csak akkor, amikor készen van, együtt van az új anyaga és mi örömmel várjuk. Egyébként most készül új műsora, Horváth Ádám rendezésében.

— *A tévéjátékok, tévéfilmek „igazi” otthona a Drámai Osztály. Milyen munkamegosztás alapján készülnek itt, Önöknél, is tévéfil-*

— *Mi általában derűsebb, szórakoztató műveket viszünk képernyőre. A magunk műfajában szerény konkurrenciája szeretnénk lenni a drámai osztálynak. De ez a „magunk műfaja” megkötést jelent, természetesen, a válogatásban. A szórakoztató dramaturgián készül a „Mienk a szó!” c. sorozat, most indult az „Öt szem közt”, ide tartozik a „Mai magyar egyfelvonásosok” rendszeres jelentkezése, és az „Olvasta-e?”. Ez utóbbival kapcsolatban az volt a célunk, hogy egy-egy novella tévéváltoztatával, ha az tetszett, megkedveltessük az írókat magát is a nézőkkel.*

— *Nyilván nem véletlenül, hiszen még a sorozat címe is az irodalmi műre utal.*

— *Lehet, hogy nem jó címet választottunk. Epikus művek adaptációjáról van szó, amelyek szükségszerűen másképpen hatnak a képernyőn.*

— *Van-e állandó stábja, a főosztálynak?*

— Horváth Ádám a vezető rendező. Nálunk dolgozik még Bednai Nándor, Kalmár András, Szitányi András, Félix László. De állandó, rendszeres munkatársunk 25—30 „külsős” színházi és filmrendező. Hadd ne soroljak fel mindenkit. Leggyakoribb vendégünk: Vámos László, Marton László, Szirtes Tamás, Békés András, Sándor Pál és Simó Sándor.

SZÉKELY GABRIELLA

SZÉP MASZKOK

Ez a címe Rényi Tamás most elkészült hatrészes tévéfilmsorozatának, amelynek minden folytatása más-más történelmi korban játszódik. A sorozat valamennyi darabjának forgatókönyvét Müller Péter írta, s zömmel végig azonosak a főszereplők is: Garas Dezső, Torday Teri, Dégi István. Operatőr: Lukács Lóránt.

(Képeink: jelenetek a *Szép maszkok* sorozat *Mio Mayo* című folytatásából; Garas Dezső, Torday Teri és Dégi István) (Csabafi Attila felvételei)





Drahota Andrea a főszereplője A szerelem határai című most készülő filmnek. Rendező: Szűcs János. (Kende Tamás felvétele)

filmvilág

Ára: 3.- Ft