



*filmvilág*

23

1973. december 1.



# HÓSZAKADÁS

Ezzel a címmel forgatja új filmjét Kósa Ferenc — Csoóri Sándor és Kósa Ferenc forgatókönyvéből, Sára Sándor operatőri közreműködésével — a Hunnia Filmstúdió produkciójában. Főszereplők: Haumann Péter, Szabó Imre, Maria Markovicova, Tánczos Tibor és Simonyi Imre.

Jelenet a filmből

Haumann Péter, Maria Markovicova és Simonyi Imre

(Inkey Alice felvételei)



## CÍMKÉPÜNK:

Diana Ross a főszereplője az amerikai Sidney J. Furie zenés filmjének, amelynek címe: Lady Sings the Blues

## filmvilág

XVI. évf. 23. 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: Budapest VII., Lenin körút 9—11. Telefon: 221-285. Levélcím: 1906 Postafiók 223. Terjeszti a Magyar Posta. 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 jelzőszámlára. Előfizetési díj 1/4 évre 24.— Ft. Külföldön terjeszti a „Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Postafiók 149. 73.1212 Egyetemi Nyomda, Budapest. Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25 286

# TISZTÁZZUK AZ ALAPFOGALMAKAT

Nyilvánvaló és magától értetődő dologról szeretnék az alábbiakban szólni. Vagy legalábbis olyasmiről, amit azóta, hogy az óvodában megtanítottak „ki-ki maga mesterségét folytassa... folytassa...” kezdetű gyerekdalocskára, joggal tekintünk általánosan közismert evidenciának. Arról a tényről, hogy a társadalmi életet bizonyos munkamegosztás jellemzi, amellyel együtt jár a munkáért, annak minőségéért való felelősség megosztása is. Aki, természetesen, cipőjével elégedetlen, az nem a bútorboltba, vagy a köztisztasági hivatalhoz fordul panaszával. Akinek mondjuk az SZTK szolgáltatásai ellen van kifogása az nem az Egyházi Hivatalt vagy a filmgyár dramaturgiáját keresi meg. S hogy egymáshoz közelebb álló területeket is említsek, akinek a tévé működése okoz gondot — az vagy a Gelkához, vagy a műsorszerkesztéshez megy panaszával aszerint, hogy a készülékét véli meghibásodottnak vagy azt amit sugároz. De a legkritikább esetben fordul elő, hogy valaki összecsérelje a kettőt, azon az alapon, hogy a készüléknek és a műsornak egyaránt jelzője a televízió.

Az életnek csak egy területét ismerem, ahol időről időre, szinte kiszámíthatóan visszatér a munkamegosztás alapfogalmainak ez a rejtélyes összecsérelése — s az a film. Valahányszor — indokoltan vagy indokolatlanul — de problémák merülnek fel filmgyártásunkkal, filmjeink minőségével kapcsolatban, — mint legutóbb a pécsi filmszemle vitáján is — mindig felüti a fejét az a különös nézet, hogy ezekért nem magukat a filmeket, hanem tulajdonképpen a kritikát terheli a felelősség. Ezért gondolom, hogy tisztáznunk kell az alapfogalmakat — bármilyen nyilvánvalóaknak tünjenek is azok. Tehát: minden emberi munkáért, teljesítményért azok a felelősek akik azt elvégezték. Így filmjeinkért csak azokat lehet dicsérni vagy elmarasztalni, akik előállítá-

sukban közreműködnek — a rendezőt, az író, a színészeket, az operatőrt, a dizlettervezőt stb., a stúdió megrendelői, kiválasztói, dramaturgiai munkáját, az irányító szervek filmpolitikáját stb. stb. Csak éppen a kritikásokat nem, lévén azoknak semmilyen közvetlen szerepük a filmek elkészültében. A kritikus csak a kritikájáért lehet felelősé tenni (s ez sem kis felelősség), ennek a minősége azonban — éppen mert utólagos véleménymondás — semmilyen értelemben sem lehet meghatározó a filmprodukciónak kialakulásában. (A fordítottja már indokoltabb kapcsolatteremtés — a kritika színvonalában szerepet játszhat az az inspiráció, amit a filmek nyújtanak számára.)

Másszóval a legjobb kritika sem emelheti meg a már elkészült filmek színvonalát, vagy avatkozhat be a készülők műhelymunkájába — nem is ez a feladata — s a legrosszabb sem ronthat rajta. Ami persze nem azt jelenti, hogy a kritikának csak a közönséget kell orientálnia, de a művészi gyakorlat alakulásában nincs szerepe. Ez így nem igaz. De ezt a hatást — amelyben a lelke mélyén minden kritikus hisz és reménykedik (ezért megy kritikusknak), nem lehet az egyes művek aprópénzére váltani, mivel az egy hosszabb távú fejlődési folyamatban és mintegy a művészi élet rejtett anyagcsere mechanizmusaként érvényesül, amely a felszínen nem tetten érhető. A kritika nem valamiféle biztos hatású orvosság, amelynek üdvös eredménye azonnal számonkérhető, inkább a vitaminhoz hasonlítható, amely nélkülözhetetlen a szervezet egészséges fejlődéséhez.

Mindezt azért éreztük szükségesnek ilyen kissé iskolás módon elmondani, mert azt gyanítjuk, hogy ez az időszakos fogalomzavar nem egyszerűen a kellő tapasztalat és életismeret hiányából táplálkozik. Már csak azért sem mert többnyire olyanoknál lép fel, akik maguk is

elég közel állnak a produkcióhoz, és más helyzetekben teljesen tisztában vannak a szellemi élet mechanizmusával. Még sohasem tapasztaltuk ugyanis, hogy tesztem egy fesztivál díj átnyújtásakor, vagy egy sikeres esztendő eredményeinek felmérésekor jutott volna bárkinek eszébe, hogy az érdem nem az alkotóké, a filmgyártó és filmirányító szerveké, hanem a kritikáé.

E tekintetben különösen áruzkodó ennek a — talán öntudatlan — felelősségáthárításnak az a konkretizálása, amely — a művészeti munkamegosztás alapfogalmainak zűrzavarát a zsurnalisztikai munkamegosztás alapfogalmainak összekeverésével párosítva — a kritikától a filmek állítólag elégtelen propagandáját kéri számon. A kritika azonban nem azonos a forgalmazási propaganda üzleti reklámtevékenységével — és minden olyan törekvés, amely ehhez a munkához kívánja közelíteni, létében támadja meg. A különböző sajtóorgánumoknak lehetnek feladataik a filmpropaganda terén (előzetes riportok, interjúk, utólagos információk stb.) s lehet arról is vitatkozni, hogy mennyire tesznek eleget ezeknek a feladatoknak. Ezt azonban élesen el kell választani azoktól a kívánalmaktól és igényektől, amelyeket a kritikával szemben támasztunk. E tekintetben számunkra csak az eszmei igényességnek és szakmai hozzáértésnek azok a követelményei lehetnek a mértékadóak, amelyeket az Elméleti Munkaközösség Kritikai Állásfoglalása állított elénk, — s a kritikusok állandó önkritikát, önrevíziót követelő, nem kis feladata, hogy ezeknek erejükhöz képest megfeleljenek. Azok a hangok, vagy éppenséggel a felelősségáthárításnak azok a kísérletei, amelyek a filmgyártás pillanatnyi helyzetének és kereskedelmi érdekeinek megfelelően szeretnék eszmei-szakmai árengedményekre, normacsálásra (de legalábbis normalizításra) készíteni a kritikát — akarva-akaratlanul is a Kritikai Állásfoglalással szemben megnyilvánuló ellengőz megnyilatkozásaiként hatnak szellemi életünkben.

Még a lapok filmpropaganda munkájával kapcsolatban is, úgy érzem szükségleges kapcsolatni azt a különb-

séget, amely ezt a tevékenységet a kereskedelmi szervek reklámjától elválasztja vagy el kell, hogy válassza. Az előbbieknél ugyanis az eszmei értékek propagálása főfeladata (s ennek része a kritika is), míg az utóbbinak a filmet mint árucikket kell propagálnia. A kettő, ha esetenként egybe is eshet, nem ugyanaz. S ha érhetik is szemrehányások a lapokat — ezt a kérdést konkrétan kellene megvizsgálni — a maguk filmpropaganda tevékenységének hiányosságaiért, mindenképpen mértéktelen és elfogult túlzás az olyan beállítás, hogy a film hátrányosabb helyzetben van mint a többi művészetek. Az igazság ennek inkább az ellenkezője. Kodály Zoltán „műhelye” nem kapta meg, és Illyés, Németh László, Vilt Tibor, Somogyi József stb. műhelye nem kapja meg azt a figyelmes nyomkövetést, ami olykor egy induló filmrendező munkáját kíséri. (Külön tömeglapjai vannak ennek az odafigyelésnek.) S ezt nem azért jegyzem meg, mintha helyteleníteném ezt a „többletet” — a művészetek társadalmi helyzetének sajátosságait is figyelembe kell vennünk — vagy akár csak elégedett lennénk vele — hanem csupán azért, hogy a minimális tárgyilagosságra felhívjam a figyelmet, különösen olyan esetekben, amikor a különböző hangulati impulzusok megalapozottsága tényszerűen is ellenőrizhető.

Összegezésül: a filmek minőségét a filmekben kérjük számon, a kritikáét a kritikákon. Lehetnek a filmművészetnek gyengébb periódusai, amikor a kritika jól dolgozik és lehetséges ez fordítva is. A lényeg a kritika szempontjából — amit valóban számon kell kérnünk tőle —, az eszmeiség, a szakszerűség, az elemzés lelkiismeretessége, az előadómód világossága, az értékelés elvszerűsége, amelyek birtokában a leghatásosabb propagandát fejtí ki — a maga eszközeivel — a valóban jó filmek érdekében. Ami viszont a gyengébb filmeket illeti, azokkal szemben — bármennyire fájó is ez a kritikus számára — az a kötelessége, hogy a maga ellenpropagandáját is kifejtse. Ebben különbözik a „státusza” a filmvállalatók propagandistáitól.

GYERTYÁN ERVIN

# RÉGI IDŐK FOCIJA

Sándor Pál új filmjében minden lehetséges. Egy közönséges mosoda valóságos elvarázsolt kastély: szellemkezek nyitják-csukják az ajtókat, s Minarik úr, a mosódás, szállni is tud, mint a madarak. Turner Pipi, minden üzerek és felhajtók atyja mágikus erővel rendelkezik. Ha épp úgy akarja, füttventésére a szó szoros értelmében mindenki táncba kezd körülötte. Vallai, a Csabagyöngye kapusa, a levegőben tudja megállítani a futball-labdát. A csodákkal a rendező természetesen magabiztonsággal bánik: a hétköznapi világ fizikai törvényei gyakran útjában vannak, így hát mosolyogva arrébb söpri őket. De az igazi csodatevés akkor válik szükségessé, amikor Minarik Ede, a mosodának csufolt kó-

ceráj tulajdonosa tragikus hőssé lép elő, s a kültelki futballpálya göröngyös, salaktól porzó földje valóságos életcsaták színhelye lesz. S a csapat, a Csabagyöngye, amely reménytelenül próbálja magát felverekedni az első Ligába, Úgygé emelkedik.

Mi ez az Úgy? Minarik Ede 1924-ben Budapesten olyan csapatot álmodik magának, amelyben a játékosok a játék és a győzelem öröméért rúgják a labdát. S nem törődnek a pénzzel, a gazdagabb, erősebb csapatok dicsőségével, a hatalmas lelátókkal körülvelt, csodagyeptől zöldellő pályákkal. Hisznek egymásban és hisznek a Csatatban, ahogy Nemecek meghalni is kész volt az édes grundért. Mindez szép és megható, s persze megmosolyogtató is, de a



Garas Dezső



Garas Dezső

*Régi idők focija* legkevesbé foci-nosztalgiákról szól. Sándor Pál nemcsak álom és valóság közt teremt szabad átjárást, nemcsak Minarik Ede tud könnyűszerrel kacsázó léptekből könnyed-költői lebegésbe váltani, hanem az egész film jelentése és értelmezhetősége is egyszerű és természetes kettősséget rejt magába. Az Úgy, a kültelki bumli-csapat ügye a film legfontosabb pillanataiban a „miért is élünk?” hatalmas kérdésévé forrósodik, s a fantasztika pályabérlő, Minarik Ede olyan emberré magasodik, akinek szenvedélyes hite, akarása a legkülönbekével rokon. Minarik Ede tehát el tudja hitetni velünk, hogy nem a Csabagyöngye hűséges és kevésbé hűséges játékosaival, villamosjegy-gondokkal, kíméletlen végrehajtókkal, s vérszagra gyülekező játékos-csábitókkal bajlódik, hanem az emberiség jobbik felének egyik alapkonfliktusát szenved meg, Minarik Ede ugyanis sziklakemény elszánt-sággal kilép békés magánlétéből (a mosoda otthonos gőzéből), s c s a p a t o t akar, közös célokat keres. Zászlót bont, s zászlaja alá odaállnak, akik hisznek a hitében. A mosodás győztesnek látszik. Harci riadónak szánt füttyszavára Óbudától Lágymányosig kilépnek a „fiúk” a proliakásokból, előbújnak a széplányok ágyából, a rikkancs lecsapja az újságcsomagot, s az erőművész szétfeszíti magát az acéllánccokat, jönnek a tömegszállások nehéz levegőjéből,

jönnek a város, az 1924-es Budapest minden zúgából, mert van hívó füttyszó, s van pálya, s van csapat... A mosodás győztesnek látszik, de aztán jönnek a végrehajtók, a hiénák, a játékoscsábitók, s szétszedik a csapatot. Vallai, a csodakapus először csak luxusigényekkel lép fel: pótolhatatlansága tudatában villamosjegyet követel, aztán már semmit sem követel, csak elszerződik Madridba.

Minarik Ede hiába akarja a csapatot, s a csapat is hiába akarja önmagát. A film utolsó pillanataiban a mosodás, legújabb kölyök-felfedezettje társaságában — keserű, nehezen megszerzett realitászérzékkel — hatalmas karéj zsiroskenyeret fal. „És boldogan ettek, amíg meg nem haltak” — így szól a némafilmek modorát idéző felirat. De ez a gunyoros zárómondat olyan vérlázítóvá élezi Minarik Ede elégikus hangulatú távozását a harc mezejéről, hogy a meghatott szánakozás (amely nagyon szoros rokonságot tart a belenyugvással, miszerint az élet megváltoztathatatlan rendje a Minarik-féle fantasztika bukása) szétfoszlik és indulatra vált.

Sándor Pál egyszerű hatásokra törekszik: az önfeledten, semmivel sem törődve táplálkozó mosodás látván így kell éreznünk: ez nem lehet igaz! Az ilyen Minarik-félékkel ez nem történhet meg! Ezek életfogytiglan csapatszervezésre és hitre vannak ítélve...

Megszeretjük Minarik Edét, a Csabagyöngye csapatát, s kockáról kockára jobban azonosulunk Minarik Ede monomániájával: a csapatjáték akarásával. A rendező érzelmek lépcsőfokait építi ki gondolati végeredményéig. Nem modell-szerű elemzését adja az 1924-be helyezett, de onnan hozzánk szóló hős magatartásának. Nem a parabolák módszerét használja, amelyben szimbólumértékű szituációkban szimbólumértékű figurák mozognak, a tökéletes determináltság megfellebbezhetetlen parancsa szerint. A *Régi idők focija*-ban nemcsak hogy a részletek nem próbálnak görcsösen hozzáidomulni a film gondolatanyagához, de az egész alkotást a játékos könnyedségi, a látszólagos szertelenség, a motívumok és hangulatok gazdagsága

jellemzi. Pedig a film alkotói (a rendező egyenrangú társaként dolgozó Ragályi Elemér operatőr, s a Mándy Iván novellájából kimagasló színvonalú forgatókönyvet létrehozó Tóth Zsuzsa) pontos analízisét adják azoknak az érzéseknek és indulatoknak, amelyek Minarik Edét jólfelfogott érdekei ellenére a „közéletbe” lökik. A film tehát céltudatos, csak céltudatossága szinte tökéletesen takart, s ebben szembetűnően különbözik filmgyártásunk tematikailag múltba forduló, de elszántan a mához címzett alkotásainak legtöbbjétől.

Sándor Pál filmjében az „ürügy” — az 1924-es Budapest „érdes felén” élő és haldokló focicsapat „könnyes-mosolygós” története — önálló, öntörvényű életet kap. A „mondani-valót” jótékonyan elnyomja a „kifejeznivaló”, s nem követni kényszerülünk a film gondolatmenetét, hanem annak gazdag világa átélhetővé válik számunkra. Úgy tűnik, a rendezőt már a Szeressétek Odor Emiliát készítésekor vonzotta a könnyed-játékos, látszólag súlyos gondolatlehetektől idegen képi világ megteremtése, amelyből aztán a meglepetés szokatlan feszültségével pattan elő a gondolat.

A *Régi idők focijá*-ban ez a törekvés bonyolultabban és mégis harmónikusabban van jelen. Nemcsak a kort idézi fel, az esztendőt, amelyben feltalálták a „Riabalzsamot”, s osztódással szaporodtak az ilyen, s hasonló mozihirdetések, s a villamoson még csodálkozva kérdezték meg az emberek: „Hitler? Ki az a Hitler?”, a mulatókban ezüst vámporuhában táncoltak a görlicék, és fajvédő diákok elsüllyesztettek egy kompot, ami az erzsébetvárosi munkáskör tagjait szállította át a Dunán, s a kis focicsapatokat kezdték felfalni a nagyok, és a párizsi Olimpiai katasztrófális vereséget szenvedett a magyar válogatott... A film felidézi a némafilmek stílusát is. S nemcsak a stílusát, hanem némafilm teremtette, emberekben továbbbrezgo nosztalgiai lényegét is.

A *Régi idők focija* a nosztalgiai analízisére is törekszik, keresi a mindenfajta nosztalgiaiban felfedezhető közöst. A közös értékeket, s a groteszk és romlandó, torzzá váló mozzanatok. Ezért nem elsősorban

formai kérdés a stílusa, „idéző jelbe” tett habostortacsatája, kergetőzései, állandóan visszatérő némafilmfeliratai. S Minarik Ede sem azért folytat „süket” beszélgetést egy sápadt, árnyszerű hölgyvel a Bodográf mozi kopott sztárfotókkal zsúfolt előcsarnokában, hogy az alkotók tiszteletkört róhassanak le a „régidők mozija” előtt, hanem hogy szembesíthessék hűsüket és a nézőt a befejezett múltból visszanézó mumiaarcokkal is.

A régi csapat mindig széthullik, csak a csapatalapítók nem fogyhatnak el közülünk — sugallja a film, s messzire löki magától a „boldogan esznek, amíg meg nem halnak”-életeszmenyét.

Ragályi Elemér operatőri munkája nem értékelhető külön. Nem azért, mintha nem nyújtana önálló művészi teljesítményt. Eppen ellenkezőleg. Ragályi olyan társalkotóként van jelen a *Régi idők focijá*-ban, aki nem játszik el önfeledten a témában rejlő artisztikum-lehetőséggel. Egy öntörvényű világ teremtésében vesz részt, amelyben minden lehetséges és természetes: a némafilmek gégzápora, egy mesebirodalom káprázata, és a húszas évek éhes Budapestjének rongyos, ínségkonyhás realitása. Képein az élet gazdag esetlegességével hatnak a színek, a tárgyak, és az arcok. Nem tulságosan gyakori, hogy egy film világa nem a képért tart: Ragályi utcáin, s belsőiben is titkokat sejtünk, mint ahogy az arcok, az emberek sem kizárólag praktikus funkciókat töltenek be a történetben, hanem sorsokkal gazdagítják azt. Amatőrök és profik közt ezért olvad emberi egységbe, amit a film játékstílusának nevezhetünk. A rendező nem mondatok vagy szituációk eljátszásának feladatát rója rájuk, hanem önmaguk odakölcsonzését. Színészek és civilek egyaránt jelentéshordozók: régi gesztusaik, kialakult önmaguk ebben a teremtett világban új értelmet kapnak.

Garas Dezső a mosodás Minarik szerepében nem egyszerűen egy kiváló alakítással gazdagította pályáját, hanem a szerencsés pillanat kifejezhetővé tette számára, amit emberi-művészi életműként felhalmozott. Játéka külön elemzést érdemelne.

SZÁNTÓ ERIKA

# Fellini: A fasizmus nem lezárt fejezet

Fellini legújabb filmje, az *Amarcord* úgy indul, mintha nem tartogatna meglepetést. Szülőföldjén játszódik a harmincas években. A legtöbb jelenet ifjúsága városába, Ferrarába visz vissza. Olyan figurákkal találkozunk ismét, akiket már ismerünk korábbi művekből: diákok, papok, prostituáltak, rokonok, orvosok, tanárok. Aztán hirtelen váratlan fordulat. A film nagyjelenete: egy fasiszta vezető funkcionárius ünnepi látogatása. Lobogódíszot ölt a város. Az iskolákban nincs tanítás. Az emberek kiözönlenek az utcákra. A téren sűrű tömeg vár a nagygyűlés kezdetére. A fasiszta főnök talpig feketében, futólépésben érkezik az állomástól a főtérre. Ugyanilyen „parádés” felvonulásra kényszeríti a helyi nagyságokat. Beszédet tart. Leleplez egy szobrot. Részt vesz egy tornaünnepségen, s végül elvegyülve a helyi előkelőségek között a kávéházban csevegve, biliárdozva fejezi be „munkás napját”. Hirtelen kialszik a villany, az ünnepség megszakad, megtörik a zavartalan egyöntetűség, pánik tör ki, a légmentes gyanakvás, bizonytalanság, veszélyérzet hatja át. S ekkor a felfordulásban, zajban, kiabálásban, lövöldözésben valahol a város fölött magányos hegedű hangja szólal meg. Az Internacionálé zenéje lebeg a város fölött könnyedén, költőien, kissé gúnyos kihívással. Hosszas izgatott hajsza után megtalálják a diszsonancia forrását. A főtéren, a harangtorony tetején ócska tölcseres gramafon közvetíti a hegedűszót. Kínos-keserves, groteszk erőfeszítések után végre elhallgattatják. Ekkor megkezdődik a brutális megtorlás. A városban összeszedik azokat, akikre az antifasizmus legcsekélyebb gyanúja terelődik. Kihallgatás, verések, megaláztatások, s közben a „rendcsinálást” irányító paralitikus helyi fasiszta főhatalmasság tolszékében összerokadva egyre azt mogygja: „A legjobban az fáj, hogy nem értik meg...”

A néző, aki korábbi tapasztalatai alapján és ismerve a mester szféráját, ismét költői önéletrajzi visszaemlékezésre számított, hirtelen meglepődik. Másképpen gondol a múltra, eszébe jut a jelen: Chile... Politikai filmet alkotott volna Federico Fellini? Erről folyt a beszélgetés a nagy olasz filmművész és Valerio Riva, a *L'Espresso* munkatársa között.

— *Mi a jelentősége az *Amarcord*-ban ennek az epizódnak?*

— Ez a központi epizód. Nélkülözhetetlen és semmi mással nem helyettesíthető. Filmemben az olasz vidéket akarom ábrázolni. Nemcsak a régit, a mait is. Ez a tabló a háttér az egész történetnek.

— *Hogyan látja Ön a fasizmust?*

— Nem úgy, mint a legtöbb mai politikai filmben látják. Vagyis nem kívülről. Azok az ítéletek, amelyekben objektívizálva taglalnak olyan helyzeteket, amelyeknek magunk is részesei voltunk, szerintem mindig

kissé embertelenek. Az *Amarcord*-ban az olasz vidéki élet olyan, hogy abban mindannyian magunkra ismerhetünk és mindenekelőtt magára ismerhet a szerző. Nem ítélek, hanem a saját végtelen tudatlanságomról és a fejemben gomolygó zűrzavarról beszélek. Engem ma is legjobban az nyugtalanít, melyek azok az emocionális, pszichológiai tényezők, amelyek a fasizmus befogadására kondicionálják az embert. Tapasztalataim és elemzéseim alapján az a véleményem: lélektanilag a fasizmus megjelenése azt jelenti, hogy ott a fejlődés megakadt a kamaszkorban. Az egyéni is, a nemzeté is. S az erőszakosság ennek a fejlődésbeli elmaradottságnak a kompenzálása.

Nem merném azt állítani, hogy mi olaszok nem jutottunk még túl sem a kamaszkoron, sem a fasizmuson. Ez igazságtalan túlzás lenne. A pusztán tény, hogy most itt beszélgetünk



a filmnek arról a bizonyos jelenetéről, meg az, hogy ezt a jelenetet leforgathattam, önmagában érzékelteti a változás mértékét. Ha azonban kitörünk abból a körből, amely végül is csak pár ezer embert ölel fel, és saját világunkból elmegyünk például egy II. osztályú vasúti fülkébe — amit sajnós a valóságban oly ritkán teszünk meg —, belehallgatunk az utasok beszélgetésébe, akkor meghökkenő élményeket szerezhetünk. Nem szabadulhatunk attól az érzéstől, hogy szellemileg, lelkileg nem vetköztük még le a kamaszkor gátlásait.

Az olasz átlagember legsúlyosabb teherterele még ma is az, hogy élete végéig gyermek akar maradni. A fellelősséget másra kívánja áthárítani. Abban az önámító tudatban él, hogy mindig akad valaki, aki helyettünk gondolkodik: egyszer a mama, egyszer a papa, aztán a megyefőnök, vagy a Duce, vagy a Szűzanya, a

Fellini az *Amarcord* forgatása közben

püspök úr. Egyszóval mások. Ezt a lelkiállapotot az átlag olaszban a történelmi fejlődés a fasizmus hatalomrajutása előtt kialakította. A katolikus egyház nevelt bennünket a véget nem érő kamaszkor légkörében. Úgy élünk, mint egy harang alatt, s ennek védelmében az emberek nem egyéniségüket fejlesztik, hanem beteges rendellenességüket. Aztán jön egy alkalom, mint annak a bizonyos fasiszta főembernek a látogatása és az összes egyéni aberrációk feloldódnak kollektív tébolyban. Az egyénnek nincs saját jelleme, gondolatvilága és a közös rítus bűvölete magával ragadja, felszabadítja elfojtott vágyait. Alig van olyan ember a városban, aki képes lenne kivonni magát a rítusból, otthon maradni, nem részt venni.

— *Csak egyéni élményei alapján felidézett, időhöz kötött, egyedi jelenségnek tekinti ezt az epizódot?*

— Nem. Én romagnai vagyok és konkrét emlékeim ehhez a tájhoz, elsősorban Riminihez kötnek. Az





Fellini és Sandra Milo — próbafelvétel közben

*Amarcord* azonban nem konkrét vidéken, hanem általában vidéken játszódik, az olasz vidéket ábrázolja. Én ugyanis a faszizmus örök előfeltételeit elsősorban éppen a provincializmusban látom. Mert mit jelent a provincializmus? Az információk hiányát, nem ismerjük a tényleges, konkrét problémákat, szellemi restség, előítéletek, elfogultság, kényelem szeretet folytán nem vagyunk hajlandók elmélyülni az élet problémáiban. Az emberek dicsekednek tudatlanságukkal és akaratukat nem szellemi, kulturális tapasztalataik, képességeik koncentráálásával kívánják érvényesíteni, hanem hangoskodással, megfélemlítéssel, hetvenkéddéssel. Nem lehet a faszizmus ellen eredményesen küzdeni, ha nem ismerjük fel a lényünkben lappangó ostobaságot, hitványságot, képmutatást. S nem elég előlött szegyenkezni, de az sem elegendő, ha például egy programjában antifasiszta párt harcosainak valljuk magunkat. Amíg nem azonosítjuk és nem likvidáljuk a szellemi és lelki elmaradottságnak ezeket a tartalékait, addig a fasziz-

mus veszélye kísért, nemcsak kívül a világban, hanem önmagunkban is.

— *Ezek a problémák csak most merültek fel Önben?*

— Nem. Már régen kísértének. Érintettem már őket a Satyriconban és a Rómában is. Az *Amarcord*-ban azonban a kérdés taglalása közvetlenebb és elkerülhetetlenül evidensebb lett. Mert itt minden sokkal személyesebb és felismerhetőbb. Ez a mi Itáliánk, a mi vidéki életünk, a mi iskolánk, gyermekkorunk, a mi tanáraink és papjaink. S éppen e konkrétsággal akartam elérni azt, hogy ellentétben a fentebb említett művekkel, az *Amarcord* jelentése túlhaladjon a szimbolikuson, a parabolán.

— *Önéletrajzi jellegűnek tekinti ezt a filmet is?*

— Amikor úgy emlegetik műveimet, hogy azok autobiografikus jellegűek, kicsit mindig rosszul esik. Lehet, hogy túlérzékeny vagyok, de én ezt a meghatározást eleve értékcsökkentőnek érzem. Az önéletrajzi minősítés eleve anekdotikus, epizodisztikus műfajt sejtet, azokat a kicsit nevetséges, szentimentális jeleket, amikor valaki feleleveníti

iskolai emlékeit. Talán ez a lelki terhétel is késztetett arra, hogy ebben a filmemben igyekszem az eddigieknél szárazabb, tárgyilagosabb, történetibb és politikusabb lenni. Eredetileg arra is gondoltam, hogy új művem címéül azt választom: „Eljen Itália”. Aztán letettem róla, mert kissé túlzottan jelszószerűnek éreztem. Az Amarcord a harmincas évek egyik aperitifjének volt az elnevezése. Rajzolgatás, különböző címötletek firkálása közben jutott eszembe, mint hangulatot felidéző szó. Aztán persze az is hozzátartozik, hogy az utóbbi években úgy voltam a filmjeimmel, mint a betegséggel. El kellett mondanom egy csomó dolgot ahhoz, hogy megszabadulhassak tőlük. Fől akartam számolni lelki raktáromnak néhány sőtét zugát.

Az Amarcordban eljutottam a megtagadás fázisáig. Fájdalmas, keserves, gyötrelmes folyamat ez. Meg kell tagadnom olyasvalamit, ami az enyém volt, ami része fejlődéseme nek, s amitől máig sem szabadultam.

**Fellini a Cinecittában**

Az ember feleleveníti azt a gyalázatos régi iskolát, az ostoba társadalmi konvenciókat, a nevetséges álmokat, a sebeket, amelyeket magaddal cipelsz. S elhatározod, hogy mindezt kiveted magadból. Megtagadod életednek ezt a részét. De ugyanakkor azt is tudod, hogy nem volt másik életed, csak ez az egy.

Eddig csak szűk baráti körben vetítettem le az Amarcordot. Az élmény megrázó volt. Kortársaim megrendültek. De mi az, ami megrendítő ebben a szatirikus és nevetséges filmben? Nyilván az, hogy ha ma kíméletlen nyíltsággal nézel is vissza a múltba, egyúttal tükörbe is tekintesz. S mivel eljár fölöttünk az idő, egyre nyomasztóbban érezzük, hogy már nincs időnk másik életre, s hogy az az élet, amely fölött oly szigorúan ítélsz és amelyet megtagadsz, ez volt az egyetlen életed. Innen a megrendülés, a gyötrellem, a zavarodottság. Nevetségessé teszed a valóban nevetséges múltat, de tudod, hogy a saját lábadat, a saját kezdetet vágod le, a saját szívedbe vágysz és a veszedelmes operációval kivágod önmagadat is — véglegesen az életből.



# LELKI EGÉSZSÉGÜNK

## AZ ISKOLAI FILMOKTATÁSRÓL

A filmművészet specifikus problémáit felesleges volna itt részletesen boncolni. A számunkra csak az a fontos, hogy e művészet sajátos „olvasatot” igényel, befogadására fel kell készíteni a közönséget, mert csak a felnőtt tudat képes a nagykorú filmet élménnyé lényegíteni. Balázs Béla gyakran idézett mondását ezúttal is hangsúlyozhatjuk: a „népek lelki egészségének kérdése, hogy milyen fokú filmkultúrára tudjuk tanítani.” A több mint negyedszázaddal ezelőtt leírt sorok ma változatlanul nyugtalanító imperatívuszt bocsátanak ki magukból. Természetesen 1947 óta már megváltozott a helyzet. Klubok, diákkörök, hivatalos szervek és tudományos intézmények munkálkodnak a befogadás érdekében. De meghatározó súlya a középiskoláknak van. Ebben a korban kell a gyerekek figyelmét arra irányítani, hogy az időt kitöltő „mozizás”-tól eljussanak e művészet értékeinek a fölfedezéséig.

A sikeres kísérletek után 1965-ben indult meg a középiskolákban a filmesztétikai oktatás. Nem, nem gondoljuk, semmiképpen sem gondoljuk, hogy egy kis terjedelmű cikk átsegítheti a veszélyes — mert kátyúba is kerülhető — döccenéseket. De, mintha az újabb kísérletek ellenére is a tapogatózó lépések bizonytalanabbá váltak volna, a kifáradás jelei észlelhetők az iskolákban. Az évek óta megoldatlan nehézségek erősen gátolják a kiküzdött sikerek tartósságát.

Az alapfeltételekkel van baj. Hamar-bebizonyosodott, hogy az adott körülmények között moziban a filmet lehetetlen élvezni. A tanítási idő után, a szellemileg fáradt tanulókat értelmetlen egy mozi sok renitenskedésre alkalmas adó nézőtérre beültetni. Nincs az a művészi alkotás, amely le tudná győzni a gyerekhad idéetlenkedő kedvét. Ehhez párosult az évek folyamán meg-

merevedett tananyag, az egyébként kitűnő munkafüzet elöregedése is. Az Iskolatévé sok gondot megoldott. Értőn és színvonalasan vezetett adásait a nevelésben jól tudják hasznosítani. A filmeket délután vetítik, majd az órán közösen dolgozzák fel. Így a diákok megkapják azt a lehetőséget, hogy művészi élményként rögzítsék a látottakat, és az iskolában a fontosabb snittek megismétlésével tudatosítsák a lényegét. A technikai bonyodalmak és megoldatlanságok azonban újra a tanárok tetterjét és a vállalkozás sikerét csökkentik. Kevés az olyan filmek száma, amelyek teljes értékűek tudnának maradni a képernyőn is. Az osztályok közös tévé-nézései is a minőség rovására mennek. Érthetetlen, hogy az ésszerűség ellenére is miért ragaszkodnak a filmbemutató koradélutáni vetítéséhez, amikor a gyerekek jelentős része szakkörökben, KISZ-foglalkozásokon, sportpályákon foglalja le magát. A pedagógusok sem frissíthetik fel régebbi élményeiket, mert három óra körül nem tudják megoldani azt, hogy a készülék elé üljenek. És hol van arra bizonyíték, hogy a középiskolai tanárok és diákokon kívül az országban senki más nem kíváncsi a filmtörténet kiemelkedő alkotásaira?! Ha az esti időpontot el is kell (?) vetni, lehetne hétköznap délután 6-tól 1/2-8-ig, szombaton a koradélutáni időpontban, vasárnap délelőtt, vasárnap délután: bármelyik célszerűbb lenne a mostaninál. (Tárgyunktól messze vezetne, ezért csak zárójel között jegezzük meg, hogy nappal hiába szeretné a televízió a közönség szép és a helyes íránti érzékét fejleszteni, ha az esti csúcsidőben izlésromboló művek fejtik ki hatásukat, és olykor a kultúra mezében tetszelgő pszeudo-értékek népszerűsödnek.)

A technikai, szervezési kérdőjelek mellett teljesen megoldatlan a pedagógusok felkészítése is. A tanárok

tárgyismerete az irodalomhoz kötődik. A film terén természetesen sokan járatlanok, pedig e művészeti ág egymű közege alapvetően más minőségű, vizuális kultúrát igényel. A tizedik múzsa sajátosságait, különlegességeit nem lehet kizárólag a szépirodalom felől megközelíteni, ezért a tudományukat évtizedek óta értően és eredményesen továbbító tanárok nem csekély része kudarcot vallott az új feladattal. Joggal gondolhatnánk, hogy rendszeres továbbképzéssel visszaszerezhetik biztonságérzetüket ezen a kissé idegen területen. De jelenleg ilyen továbbképzés nincs! Ugyan régebben, a tanév megkezdése előtt az OPI szervezésében tartottak filmbemutatóval egybekötött előadásokat, de az idén már ez a háromnapos összejövetel is elmaradt. Hogy miért? A kérdésre a tanárok csak elgondolkozva rázzák a fejüket. Őket nem kérdezték meg, és nem szólt nekik senki.

Megnyugodva tekinthetnénk viszont az egyetemről kikerülő ifjú pedagógusok felé. Az alma mater bizonyára alapos felkészültséggel bocsátja a pályára magyar szakos diákjait, a filmesztétika oktatását problémáktól mentesen tudják elvállalni. A debreceni és a szegedi bölcsészkar eredményeit nem ismerjük. De az ELTE ilyen ilyen irányú képzésére gondolva, a legkevesebb okunk sincs a megnyugvásra! Az utolsó évben bezsúfolt, igen kevés óraszámú filmesztétikai oktatáshoz érhető módon már nincs türelmük a diákoknak. A szakdolgozat, a nagy elfoglaltsággal járó iskolai gyakorlat, a féléves külföldi részképzés és az államvizsga közelsége még a filmek iránt érdeklődő hallgatókat is meghatárolás kényszeríti. Elgondolkodtató állapot. De, van még egy fogyatékoság is, némi maliciával írva, apró szépséghiba. Kinek a tudatában bukkanna fel az ötlet, hogy víz és medence nélkül, a tanteremben tanítsa úszásra a gyerekeket. Ki merne arra gondolni, hogy az Orvostudományi Egyetemen a hallgatók elvontan meregjenek a kóresetekről, betegek nélkül. Ugyanílyen képtelenség, pedig valóság az a módszer, amellyel a filmesztétikát *filmek nélkül* tanítják. A hallgatók előtt nemcsak Griffith, Stroheim, Eisenstein

művei ismeretlenek, hanem a néhány évvel ezelőtt készült magyar filmekről is hiányos tudásuk van. Nem ők a hibások: megfelelő mozi nélkül a tájékozottság hiányát utólag már nem tudják pótolni.

A kör tehát visszatért önmagába. A régi, tapasztalt irodalomtanárok és a pályakezdő fiatalok autodidaktaként, tétován és kissé magukra hagyatottan végzik feladatukat. Hogyan tovább? Mit lehet tenni?

Gyürey Vera a Művelődésügyi Minisztérium főelőadója egy biztató hírrrel fogadott. A FOMO hamarosan más filmeknek is biztosít vetítési jogot, tehát a megmerveedett tananyagot fel lehet frissíteni. A tanárok majd több film között választhatnak egy előre kiadott jegyzék alapján. A műszaki feltételek kielégítése, a kópiák beszerzése, a jogdíjak intézése azonban olyan óriási pénzösszeget kívánna, amelyet képtelenek előteremteni. A televízió is csak nagy anyagi áldozatok árán tud újabb filmeket vásárolni. Gyürey Vera az idei tanévtől kezdve az Iskolatévé adásait is irányítja. A jól szerkesztett, dinamikus óra minden bizonnyal nagy segítséget nyújt a pedagógusnak, a gyerekek is egy példás filmesztétikai foglalkozást nézhetnek végig. De az osztálymunka ebben a formában kiiktatódik, tanárok és diákok csak gondolatban követhetik a stúdióban folyó munkát. Persze, nem kötelező bevonni az oktatásba a tévét, de akkor honnan kapjanak segédanyagot? Kitől várjanak támogatást?

A kezdeti vihar az utóbbi években elcsendesedett. A gyerekek viszont várják, igénylik az értő, magas szintű órákat. A film egyre inkább esztétikailag, erkölcsileg, de világnézetiileg is a nevelés leghatásosabb eszközévé válik — mégis az oktatás periferiáján botladozik. Ezt az ellentmondást kell mihamarabb feloldani. A filmkultúra nemcsak hasznos, hanem nélkülözhetetlen velejárója is a XX. század emberének. Rajtunk múlik, hogy mozinéző gyerekekből *filmlátó* felnőtteket neveljük!

Ezt az elmékedést itt félbeszakítjuk, mert befejezni úgysem tudjuk. A befejezést ne tőlünk várja a kedves olvasó ! !

MÜLLER TIBOR

# Hová tűnt a művészet?

## Londoni filmjegyzetek

El tudom képzelni, hogy sokan azt hiszik: milyen jó dolog angol és amerikai filmeket nézni, válogatni, vásárolni. De ennek pontosan az ellenkezője igaz. Valóságos gyötrelmem a művek többségét végignézni, és az ember szinte már csak a csodában bízhat, amikor az első tíz film után egyre sem mondhatja jó szívvvel a boldogító igent. Nem ez az első híradás arról, hogy valami baj van a világ filmművészetével. Átvételi és fesztiválkrónikák egész sora ke-sereg, és ezekben többnyire a csalódás a ve-zérmotívum.

Mégis óatosan kell bánni az általánosítás-sal. Ahogyan egy két év termése nem elegendő ahhoz, hogy például a magyar film „válságáról” beszéljünk, még kevésbé ad alapot egy-egy fesztivál, vagy néhány tucat filmátvétél-kor megtekintett mű ar-ra, hogy egy-egy nemzeti filmművészet fő tendenciáit megfogalmazhassuk. E helyett inkább nézzük a ténye-ke-t.

Mintegy negyven já-tékfilmet — angol, ille-tve USA-produkciókat —

Max von Sydow és Liv Ulmann az Újhaza című filmben. Rendező: Jan Troell

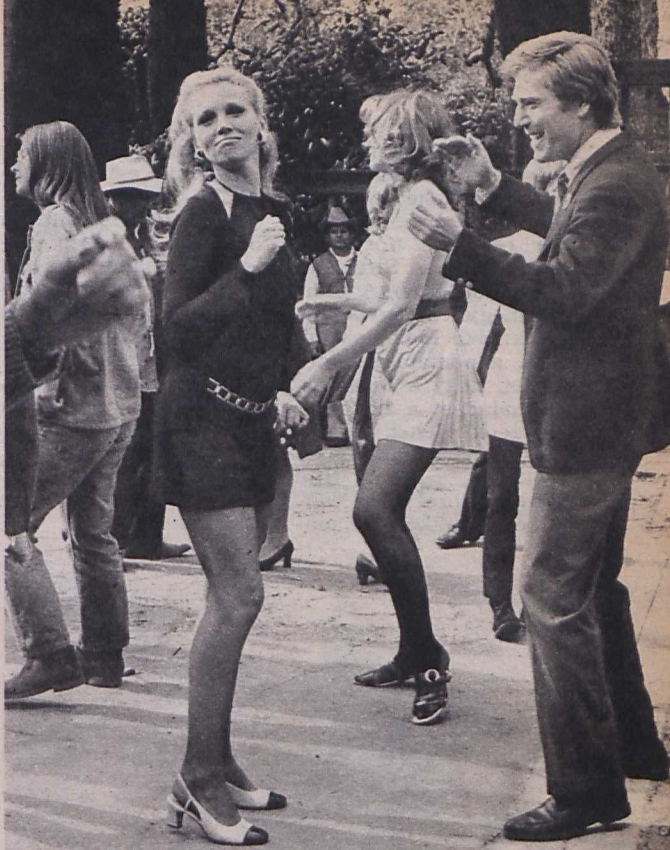
néztünk meg. Nem un-tatom az olvasót címek, és mesteremberek ne-veinek felsorolásával, csak jellemezni szeret-ném a jelenséget. Egy kommerszfilm: bank-rablás, sortűzek, halot-tak, kocsiapritás. Ami-akor a banda a rejtekhe-lyen kinyitja a pénzes-zsákokat, számolnak, osz-tozkodnak, majd ne-gyedórás moralizálás a pénzről. — Egy „igénye-sebb” film: kisvárosi hétköznapiak, járkálás, autózás, beszélgetés (vé-ge-t nem érő dialógusok), és nem történik a vilá-gon semmi. — Világiro-dalmi rangú ifjúsági re-gény adaptációja. Ki-ábrándít az eredetiből is, mert nem vált film-



mé, csak regény maradt. De akkor jobb olvasni. — Végre, egy társadalomkritika! Angliai

egészségügyi ellátás — luxus,- illetve nyomor-színvonalon. Éles kontraszt? Robbanó konfliktus? Nem! Aldramácskák, álszerelmecskék, álkritikák érdektelenségben és agyonbeszéltségben feloldva és tálalva. — Ez utóbbit egyébként még sok filmről el lehet mondani. Például arról, amelynek azt a címet adnám: *Hogyan lehet ródeo-marhát (corienteseket) vásárolni 1973-ban?* Ha moziba nem is ajánlható ez a film, állatkereskedőket képező iskolatípusokban haszonnal vetíthetnék. — Tudományos-fantasztikus film! Gyerekek és felnőttek kedvence! Földomlás a tenger mélyén, víz alatti szakadékba zuhan egy mélytengeri kutatóállomás. Meg kell menteni a személyzetet. Megindul a technika, de nem a tudományos-fantasztikus, hanem a filmgyári trükk-technika. A keresés olyannyira izgalom nélküli, mint amilyen hosszadalmas. — És folytathatnám a sort. Közös jellemzője ezeknek a filmeknek, hogy legtöbbször önmagukhoz sem következetesek, még a magukválasztotta álvilágban is esetlenül mozognak.

Meg kell említenem két fimet, amelyek vitára készítetik az embert, de — más-más okból — magukra is vonják a figyelmünket. Az egyik Douglas Hickox rendezésében, *A vér színháza*, főszerepben Vincent Price-szal. Rossz na-



George Segal a Blume szerelmes című filmben

pok járnak az angol színikritikusokra: egyremásra temetik őket, a rendőrség tehetetlen a rejtélyes gyilkosságok felderítésében. A szörnyű véget mindegyik a Shakespeare-tragédiák szereplői módján éri meg — szívkitépéstől a megfojtásig változatos módon. A véres munka egy Shakespeare-színész bosszúja, akit kritikusai nem akartak észrevenni, olykor már az első felvonás végén otthagyták a darabot. A színészt halottnak vélik, hiszen amikor a kritikusok aranydíját nem neki, hanem egy fiatalabb kollégájának adták, kivetette magát egy

toronyház huszadik emeletéről. Ám a Themből kimentí egy alvilági banda, s velük együtt tizedeli a kritikusokat, utolsó pillanatukban meghallgattatva velük a „nagymonológot”, amelyre annak idején nem volt fülük, szemük...

Kitűnő filmötlet, amely szatirikus vigjátékban, fekete humorával sikerre tarthatott volna számot. Ha..., ha a rendező következetesen szatírává szervezte volna az anyagát. Am beleveszett a naturalizmusba. A vér színházban csak a „színházi vér” folyik literszámba, s családodtan gondolunk az elszalasztott lehetőségre.

A másik filmet (Up

*the Sandbox* — magyarul talán a *Homokozóba zárva* lehetne a találó cím) Irvin Kershner rendezte (főszerepben: Barbra Streisand és David Selby). A filmről megjelent egyik angol kritika Marxnak arra a gondolatára emlékeztet, hogy a társadalmi haladást a női nem helyzetén lehet lemérni. A párhuzam kissé erőltetett, mert a film alkotói közel sem vállalkoztak akkora felada-

tokra, hogy a legmélyére ássanak e problémának.

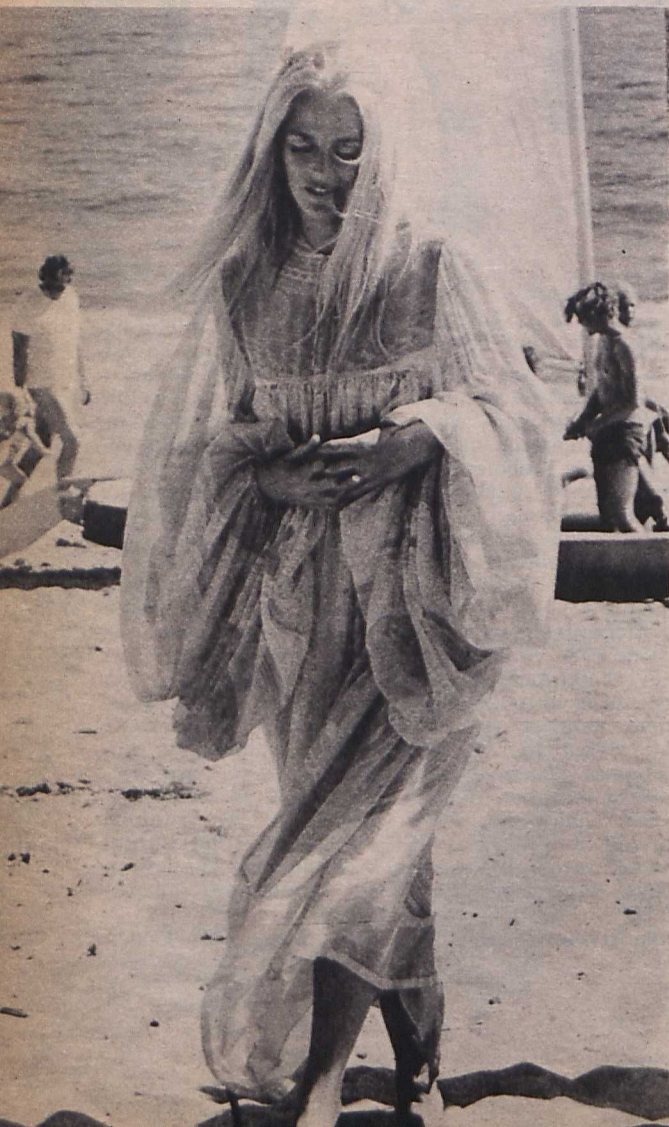
De ha drámai műfajú filmekkel nehezen, lehet-e Angliából jó filmvígjátékok nélkül hazatérni? Aligha! Bár a többes számmal vigyáznunk kell. Amit elvárunk az angol vígjátéktól, azt tulajdonképpen

Nina van Pallandt — A hosszú búcsú főszerepben. Rendező: Robert Altman

csak egy filmben találuk meg szinte hiánytalanul. Címe: *Csak semi szexet, kérem, angolok vagyunk* (rendezte: Cliff Owen; főszerepekben Ronnie Corbett, Beryl Reid és Arthur Lowe). Mi minden bonyodalom származhat abból, ha egy tisztességes polgári család és egy tisztességes polgári bank szép csendes életébe belerobban egy fatális félreértés minden következménye; ha egy címelhallás miatt rendre érkeznek (a végén már teherautórakomány-mennyiségben) az Észak-Európából Angliába csempészt pornótermékek? Ezeket még nézni, látni is szörnyű, hát még eltüntetni a városban, hogy nehegy szimatot fogjon a rendőrség. Az alkotók mindent kiaknáztak ebből a szituációból, s csak nagyon ritkán érezzük, hogy a kelleténél is többet.

Más műfaj az *Egy kis előkelőség* (rendezője

Jelenet a Blume szerelmes című filmből





**A Blume szerelmes című film egyik jelenete**

Melvin Frank). (E lap ezévi 20. számában San Sebastian-i beszámolójában foglalkozott vele Létay Vera az eredeti *A touch of class* címen. Egyetérték megjegyzésével, bár más dolog egy filmet abból a szempontból mérlegelni, hogy megérdemelte-e a fesztivál Ezüstkagyló-díját, és ismét más az, hogy jól szórakoztató „mozi” lesz-e belőle.) Ez utóbbit aligha lehet elvitatni a filmtől, főképpen a kitűnő színészi játék miatt sem. (Főszerepeiben Glenda Jackson és George Segal.)

Megint más műfaj — vérbeli krimi — a *Penny Gold* (rendezte Jack Cardiff), amelynek címadója — a mesés összegeket érő angol bélyegritkaság — körül bonyolódik a bűnözők és bűnüldözők ádáz tusája. Amiért dicsérni lehet a filmet: az alkotók hűek maradtak a krimi alaptörvényeihez. Nagyobb vállalkozás



*A Sakál napja* című angol—francia film (rendezője Fred Zinemann). Az egykori OAS fasiszta szervezet akciót indít De Gaulle meggyilkolására. A vállalkozás nem sikerül. Ekkor a legszigorúbb konspirációval idegenből jött bérgyilkost fogadnak fel az egyéni terrorakció megvalósítására. Ennek története a film, amely hatásos elemekkel, a bűnügy szervezésének szinte végletes precizitásával vonja magára a figyelmet.



**Jelenet Robert Altmann: A hosszú bűcsű című filmjéből**

Az amerikai multi-milliomosok kaliforniai zárt luxusvilágának bűnökkel átszótt életébe vezet el egy magányosmozó (ezúttal nem Roger Moore, az Angyal, hanem Elliot Gould), *A hosszú bűcsű* című Robert Altmann filmben. A *Blume szerelmes* című filmet George Segal játéka teszi élvezetessé; jóval többet nem is tudnék mondani róla, legfeljebb azt, hogy

a házasember „se vele, se nélküle” gyötrelmeit sokszor feldolgozták már, de úgy látszik, ez a téma örökzöld.

Átmenet lehetne más műfaj kategóriájába Claude Whatham *Az lesz majd a nap* című filmje, amelyben a társadalmi dráma és a könnyed kaland talál egymásra, az értelem lázadása felel a megfontolatlan apológiá-

**Glenda Jackson és George Segal az Egy kis előkelőség című filmben. Rendező: Melvin Frank**





A Blume szerelmes című film egyik jelenete

jával. Kitűnő a főszereplő David Essex, és Ringo Starr-ral is elégedettek lehetünk.

E cikk címadó kérdését talán joggal fogalmaztam meg. Mert kimerült a lista, s az értékek között már csupán két műalkotásról tudok számot adni.

Művészi erejű, nagy filmélmény az *Újhaza*. A nagy svéd író Wilhelm Moberg regényéből a forgatókönyvet



Deborah Watling és David Essex — Claude Whatham: Az lesz majd a nap című filmjében

Bengt Forslund és Jan Troell írta. Egyébként Troell (aki 1967-ben az Aranymedve-díjjal vonta magára a figyelmet) a „mindenes” alkotója a műnek: ő rendezte, vágta, sőt ő volt az operatőrje is. Nem kell kommentár a két szereplő Lív Ulmann és Max von Sydow nagyszerű játékához. (Zárójelben jegyzem meg, hogy az *Újhazá*-nak — *The new Land*, régebbi címe: *The Settlers* — szerves előzménye a Magyarországon alig ismert *Emigránsok*; főhőseinek előtörténete ez, még az óhazában, Svédországban, a múlt század első felében.) A cselekményleírás vajmi keveset adhat vissza ebből a filmből. Az 1850-es években svéd kitelepülő — nyomorgó — család érkezik Észak-Amerikába: a semmiből, a vadonban kell megteremtenuk emberi-társadalmi életfeltételeiket. A küzdelem a sors kegyetlenségével párosul: a

tragédiák sűrűn szorongatják a családot.

A film ott szerveződik remekművé, ahol az élet nagy, de hétköznapi dolgai (munka; a természettel folytatott elemi küzdelem; születés-halál; az érdekütközések; a nincstelenség; a honvágy; szerelem-házasság) egy különös művészi látásmóddal és magas színvonalú filmalkotói tudással találkoznak. Fenséges természeti képeket, az apró örömlök líráját, az elviselhetetlen tragédiák kétségbe döntő fájdalmait — fő tónusként — a balladai hangvétel fogja egységbe... S harminc év múltán már csak a családi fényképek őrzik az új hazát kereső szülők emlékeit. A kis kolóniában azóta kivesszett a svéd beszéd, nem maradt semmi az óhazából.

A mai társadalom problémáit felvető filmet csak egyet láttunk. Az *Igy voltunk* (*The Way we were*) rendezőjére, Sidney Pollackra —

*A lovakat lelovik, ugye?* után — legelőnk okunk van odafigyelni. (Az operatőr Hassy Stradling, a főszerepekben Barbra Streisand és Robert Redford.) Egy kommunista lány és egy tengerésztiszt szerelmi története — házasságuk és annak felbomlása — mögött szélesebb ívű

társadalmi-történeti kérdéskört exponálnak az alkotók. Sokan vitatják: mi köze a filmbéli hollywoodi csillogásnak a társadalmi harc e kiragadott mozzanatahoz. Mások elhibázott, hamis ábrázolásnak tekintik, hogy a főhős forradalmárnó sokáig képtelen elszakadni a jósvádájú tengerésztiszttól. A háború után a tiszt filmgyári forgatókönyvíró lesz, de apró engedményektől eltekintve — marad aki volt. A legtöbb, ameddig eljut, hogy felháborítja a McCarthy-féle boszorkányüldözések ellen tiltakozó hollywoodi küldöttség programszerű „fogadtatása” visszatérésükkor. De a film mégis kesernyés, önmardosó választ ad arra a kérdésre, hogy miért nem tudott az USA-ban a munkásmozgalom „átörtni”, hogy miért bicsaklott meg a 20-as, 30-as évek fellendülése után, hogy hatalmas szakszervezetei miért viszik évtizedek óta a legnegatívabb szerepet bármelyik országgal vagy földrésszel összehasonlítva. A csillogás és a tehetetlenség ennek a történelmi ténynek válik adekvát és kissé önirónikus formájává.

FÜLEKI JÓZSEF

# AZ IGÉRET FÖLDJE

Messzire került az ígért földje. A chilei ellenforradalmi rendszer leplezetlenül konzekvens a maga faszizmusában: eltörölte — egyebek között — a földreformot is. Erre külön rendelet kellett, de külön rendelkezés nélkül — egyszerűen létezésével, hatalomrajutásával — törölte el a még szárnyait bontogató, de nagy reményekre jogosító chilei haladó filmművészetet. A világsajtó hírül adta, hogy a mintegy 5000 nevet tartalmazó „keresett személyek” halállistáján a fiatal filmes nemzedék legfigyelemreméltóbb rendező-egyénisége, Miguel Littin is szerepel. Sorsáról mit sem tudunk. Utolsó munkáját, amelyet két nemzetközi sikerű film, *A nahualtorói sakál* (1969) és az *Elnök elvtárs* (1971) előzött meg, tavaly mutatták be. A parasztság földért vívott harcáról szól, a címe: *Az ígért földje*. (A film az ideai moszkvai fesztivál műsorán még szerepelt; Pesaróba, ahová szintén meghívták, már sem a film, sem alkotója nem érkezett meg...)

Littin asszisztense, Andrés Racz a *La Quinta Rueda* című santiagoói kulturális folyóirat tavaly novemberi számában így írta le azt a történelmi környezetet, amelyből a film cselekménye kikristályosodott:

A harmincas évek... Zűrzavaros évek, előre nem látott válság évei...

A kapitalizmus válsága Latin-Amerikára is kihat. Chile — diktatúrával kezdi az évtizedet. A diktatúra feje: Carlos Ibáñez tábornok. Tiltakozások, tüntetések, megtorlás, deportálások, látványos szökések; összeesküvések és általában véve bizonytalan légkör. Forradalmi próbálkozások, agitálás országszerte. Egy vörös repülőgép szántja az eget, forradalmi fölhívásokat szór.

Az ország gazdasága összeomlott. A gyárak csődbe jutnak, az északi salétromüzemek egymás után zárják be kapuikat. Ezek válnak munkanélkülivé. Nyomorúságos csavargók

tömege koldul az utakon, letelepedési helyet, munkahelyet keresve; újra meg újra kiűzik őket a falvakból és a városokból. Ha szerencsésük van, ételhez jutnak valamelyik közös üstből, ajtatos hölgyek, filantrop urak, falusi plébánosok jótékonyasági aktusából részesedve. A csavargók közt vannak néhányan, akik részt vettek az északi vidék nagy munkásharcaiban. Hallottak már a szocializmusról, Lenin, Recabarren eszméiről, a mexikói forradalomról. Mindez, persze, rendszertelen ismeret, de a követendő útra ösztökéli őket. Mozgásban van az egész ország. Politikai erőfeszítések, kísérletek a változásra. 1932. június 2-án egy forradalmi államcsíny a kormány élére állítja Marmaduke Grove-t, aki fölhívást intéz a tömegekhez, hogy egyesüljenek „az oligarchikus reakció és a mohó külföldi kapitalizmus ellen”.

Grove törvényerejű rendeletet hoz a Chilei Szocialista Köztársaság kikiáltásáról. Nem sokáig áll fenn. Tizenkét nappal később államcsíny dönti meg Grove kormányát, s visszaáll a régi rend.

1934-ben nagy parasztfelkelés tör ki az ország déli részén. A Ranquil

Miguel Littin



folyó völgyében egy javarészt a sa-  
létromválság következtében elbo-  
csátott munkásokból alakult közös-  
ség összeütközésbe kerül a szomszéd  
falu földbirtokosaival és kereskedői-  
vel, s valóságos háborút vív. Néhány  
napi csatározás után a földbirtoko-  
sok Santiagóból kérnek segítséget,  
s a hadsereg egyik egysége a hely-  
színre indul, hogy fől számolja a  
konfliktust. Így kerül sor az egyik  
legnagyobb tömegmészárlásra Chile  
társadalmi harcainak történetében.

Ez az időszak és néhány tény a  
fentiekből alkotja a film történelmi  
kontextusát. Ha nem is a kor natura-  
lista rekonstruálásáról van szó, még-  
is ez szolgál alapul a megelevenített  
eseményeknek. A film egy chilei né-  
pi legenda formáját választva lép  
túl a pusztá történelmi beszámolón,  
hogy azon a területen fejthessen ki  
hatást, amit egy nemzet történelmi  
és kulturális tudatalattijának nevez-  
hetnénk. A legendán, a népköltésze-  
ten, a mítoszon keresztül bontakozik  
ki az ígéret földjét kereső munka-  
nélküliek csoportjának története,  
összetalálkozásuk, szervezett közös-  
ségként való fejlődésük és politikai  
öntudatra ébredésük története.

A nép mágiikus-vallásos tudata  
nem független a megvívott har-  
coktól. A vallási hiedelmek a film  
cselekménye során értelmet és új  
jelentést nyernek, de jelképei min-  
den osztály számára más és más  
jelentenek, másra irányulnak. Ezek  
a jelképek azonban mind kulturális,  
mind politikai tekintetben döntő  
fontosságúak. Másrészt a chilei népi  
legendákat „lelkek”, „kísértetek”  
„ördögök” népesítik be, amelyek  
végeláthatatlan körforgásban buk-  
kannak elő a sötét síkátorokban  
vagy karamokban, amint lemegy a  
nap, s tűnnek el a napkeltével.

A film nyelvére hatással volt a  
népi festészet hagyománya is. Szá-  
mos beállítás és jelenet a chilei népi  
képzelet terméke, amely egybeötvö-  
zi a mitológikusat és a hétköznapi-  
t. De túl ezen, jelen van a filmben egy

elnyomott nép nyomorúságból és ki-  
zsákmányolásból adódó, számos nagy  
problémája. A zene szorosan kötő-  
dik a történelemhez, s epikus kan-  
táta formájában válik a történelem  
részévé. A film nagy, mozgó freskó-  
ként született meg létrehozóinak  
képzeletében, történelmi, mitológiai  
utalásokkal élve és a parasztság  
életét, harcát dokumentálva szól a  
legfontosabb ideológiai és politikai  
tételről: a proletariátus hatalomát-  
vételének problémájáról.

A rendező, Littin, irodalmi igé-  
nyű és értékű följegyzéseket készí-  
tett a film forgatása közben, s e  
naplójából több részletet publikált a  
sajtóban. Idézzük azokat a sorait,  
amelyek egész nemzedéke nevében  
fogalmazták meg a chilei filmművé-  
szek feladatait:

„Az új chilei filmnek, amely a nép  
harcaival való elkötelezettségnek és  
a kapitalista rendszer bírálatainak ki-  
fejezéseként született, továbbra is  
be kell töltenie szerepét; s ha ez a  
mozgalom '68-ban állami támogatás  
nélkül kezdett el filmet készíteni,  
piciny forgatócsoportokat alakítva,  
akkor most, napjainkban szilárd ú-  
tra lépett; mert meg kell értenünk,  
hogy Chile a megtett, nagy lépések  
dacára is kapitalista struktúrákkal  
rendelkező ország maradt, és ebből a  
valóságból kiindulva, kinek-kinek  
kötelessége minden szükséges esz-  
közt fölhasználni ahhoz, hogy mun-  
káját továbbfejlessze. A legfonto-  
sabb feladat ma: olyan filmeket csi-  
nálni, amelyek jelentékenyen hozzá-  
járulnak a forradalmi öntudat és  
kultúra megteremtéséhez anélkül,  
hogy önkényes feltételekhez igazítá-  
nák, illedelmessé lágyítanak tartal-  
mukat; ez a film agresszívnek szüle-  
tett, ez a film harcra született, s  
folytatnia kell harcát; ez a háború  
most kezdődik, mondja José Durán  
— *Az ígéret földje főhőse* —, és nem  
marad abba soha.”

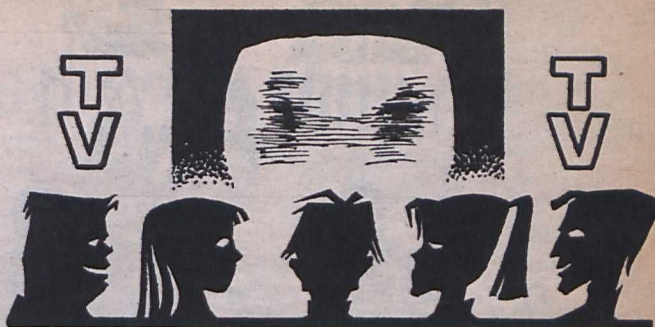
Littin szavai különösen tragikus  
aktualitással csengenek napjainkban.

Cs. K.

Országos bohóskodásnak mondja a farsangot Csokonai s most „a dá-mák diadalma a farsan-gon”, vagyis a *Dorot-tya*, e „comicum poema”, országos kiterjedést kapott a televízióban a

Csokonai-biecentená-riumon. Úgy is, mint bohóskodás, úgy is, mint látványosság, úgy is, mint ünnepi megemlé-kezés a költőről. A nemzeti feledékenységnek, sajnos, ilyen ünnepi ser-kentőkre van szüksége, hogy egyik legnagyobb költőnk időnkint, nagy-ritkán, mégis eszébe jus-son.

Noha a sajnálkozás szava épp most a legke-vésbé helyénvaló. Éppen most, örvendezés idején. Mert nézőinek a televí-zió csakugyan örömet szerzett — nemcsak az-zal, hogy a *Dorottyát* képernyőre vitte, inkább azzal, hogy *így* vitte or-szágossá: gazdagon, mű-gonddal, értőn, jókedvű-en, tele szeretettel Cso-



## Csokonai Dorottyája a televízióban

konai iránt s nem az évforduló kötelező gesztusával. Ahogyan *Horváth* Jenő a művet televízióra alkalmazta és rendezte, ahogyan *Ascher Gabriella* dramaturgi gondjába vette, nincs abban semmi feszélyezett, ünnepélyes, még megilletődött sem.

Náray Teri, Simor Erzsi,  
Ladomerszky Margit,  
Gobbi Hilda

A *Dorottyát* nem az alkalom szorította a műsorba s úgy, ahogyan ott most megjelent, nincs is benne semmi alkalmi, semmi, ami az alkalommal együtt nyomtalanul elmúló. Ez a játék egyike a televízió legmelegebb, legele-venebb produkcióinak.

Sokféle művészi elem teszi azzá. A „bohósko-dása”, a csapongó költői





kedve éppúgy, mint a rendező- és operatőr-teremtette látványossága — *Szilágyi* Virgil ritka szép képi megfogalmazása — az aprólékos kidolgozottság éppúgy, mint a nagyvonalú irama, a színészei játéka éppúgy, mint kivételesen tiszta versmondása. S legfőképp talán a műnek az a valóságossága, amely ellen pedig a *Dorottya* „Előbeszéd”-ében Csokonai maga így tiltakozik tündéri ártatlansággal: „Még annyi valóság sem vetett ennek a költeménynek akkora talpot is, mint amennyin fundálódott akár a Tassoni Elragadtatott Vedre, akár a Boileau Pulpitusa, akár a Pope Elragadtatott Vuklija.” Nos, Horváth Jenő éppen a valóságnak, a nem-romlandó valóságnak „vet talpot” igenis a *Dorottya* televíziós változatában — s nyil-

Nagy Attila

ván nem a költő kedve s szándéka ellenére. Úgy restaurálja és költi képpé, mozgalmassággá például a báli jeleneteket, ahogyan azok Csokonai szavainak pontos koreográfiájában írva vannak: „Franciás táncokat kezdik főhajolva — Folytatják páronként viszontag másolva —, Sértáló lábokkal Z betűt ejtenek — Egymásnak oldalvást suhanva lejtelenek.” Ez az írott tánclecke „szövegűen” jelenik meg a képen, aranyjános realizmussal és egyben Csokonai realizmusával, s ilyen „szövegű” szinte végestelen végig a film-látvánnyá fogalmazott verszetet. Akkor is hű, ha betoldások akadnak is benne más Csokonai-versekből — „suhanva lejt” össze ebben a játékban Csokonai szinte

egész költészete, nagyeurópai és kishazai, somogytáji világa.

Bár a színészek játékára és kivételesen tiszta szövegmondására az imént már esett célzás, nem állható meg, hogy *Gobbi Hilda* Dorottyájáról, *Sinkovits Imre* Vitéz Mihályáról külön elragadtatott szó ne kerüljön s nem a többiek, a teljes együttes — *Keresztessy Mária*, *Náray Teri*, *Ladomerszky Margit*, *Simor Erzsébet*, *Pogány Margit*, *Dóry Virág*, vagy *Sinkó László*, *Nagy Attila*, *Benkő Péter* — rovására. Mint ahogy nem állható meg legalább egy szóval meg nem említeni a díszlettervező *Barta László*, a jelmeztervező *Füzy Sári*, a zeneszerző *Hidas Frigyes* és a koreográfus *Novák Ferenc* nagyszerű munkáját.

MÁTRAI-BETEGH BELA



# Károlyi Mihályné a képernyőn

A század elején, ahová e műsor főszereplőjének ifjúsága visszavezet minket, a legdivatosabb társadalmi csodának Szomaházy meséi számítottak az írógépéről: a gépirolányról, akit főnöke szerelme a sokak közül a kevesek közé emel fel. Ez a nagy filmkarriert befutott mese villant fel agyamban, amikor a képernyőn, Károlyi Mihályné ajkán megelevenedett a század igazi nagy csodája: két ember története, akik *saját* érdemükből felemelkedhettek a kevesek közül a sokakhoz. Megszabadultak az öröklött százezerholdak kölöncétől, ledobták származás és neveltetés béklyóját s eggyé váltak az évszázados bűnök és mulasztások ellen felkelő tömegekkel.

Évtizedek teltek el, míg az őszirózsás forradalom vezetője hazatérhetett az emigrációból, s ország-világ nyíltan adózott elismerésével, a felszabadult nép parlamentje pedig törvénybe iktatta Károlyi Mihály érdemeit. (A TV belevágta az interjúba az erről az alkalomról készült filmhíradót — az egyetlen, amely Károlyi hangját megörökítette.) Az újabb, még fájóbb emigráció évtizede után csak a feleség, a harcostárs jöhetett haza...

Károlyi Mihályné — újabb csoda. Az örök ifjúságé. Fiatalsága nem világitási effektusok és lágyító beállítások kombinációjából ered; szemé villanásait, gesztu-

sait, intellektuálisan fekezett indulatait egy tevékeny élet „rendezi”. Töredezett, szinte darabosan megfogalmazott kérdésekre kerek, szépen gördülő mondatokkal válaszol: a tudatos lét öntudatosan fogalmaz. Emlékszik mindenre. Biztos, hogy a memóriát támogatják a memoárok, amelyeket évtizedek óta gondoz és ír; igazi támasza mégis a szebbért, igazabbért küzdés indulata.

Az emberek s az események, amelyekről hallattunk, többnyire már egy-két nemzedék óta érettségi tételek. Sajátos izgalom fogja el a nézőt, amikor századunk történetének szemtanúját hallja nyilatkozni e történelemről, a nézőt magát mintegy események másodlagos szemtanújává téve.

Különösen érdekes volt e műsorban a közelmúlt magyar történelem két olyan eseménye, amelyről Károlyiné szemtanúként beszélt: Károlyi lemondása 1919 márciusában, s másodszori lemondása 1949-ben. A történelmi események végső menetét ismerjük, de más magukat azon emberi cselekvéseket ismernünk, amelyeknek végeredménye egy-egy esemény. Aláírta-e Károlyi lemondását a Tanács hatalom javára, vagy valaki más írta alá, illetve a tervezett szöveg nyomdába került-e aláírása előtt? A válasz lényeges mozzanata az a tény, hogy Károlyi — ha e szöveggel

nem is — a Tanácskor-mány megalakulásával egyetértett, s a formai kérdések firtatásával nem szándékozott zavart kelteni e körül.

A második lemondás — nem elnökségről immár, de a párizsi követ tisztjéről — ha lehet, még drámaibb körülmények közt zajlott le; Rajk László személye és sorsa volt az események hátterében. A nagyon fájdalmas elhatározás, a második emigráció Károlyi számára azt jelentette, hogy visszavonult emlékiratainak rendezéséhez.

Egy másik emelkedő vonal: a hazai grófi kastélytól a távoli parasztházig. Az arisztokrata élet kietlen magányosságától az igazi élet embersűrűjéig. Károlyi Mihályné lényének fiatalsága révén nagyon elevenen jelent meg a néző előtt a valamikori Andrássy Katinka, az a fiatal leány, akinek számára a zárda-iskola szabadabb és érdekesebb, mint az otthon, s aki grófi szalonok milliójében kereste az önmegvalósítás útját. Rendkívüli férj és rendhagyó élet után vágyott.

Láthatóan kissé vonakodva szól erről, de mikor azt kérdezik tőle, hogy vajon az emigráció szűkös viszonyai közül nem lehetett volna visszakozni a vagyonhoz s a henyé élet biztonságához — a válasz láthatóan régen kész. Ha újra kezdené az életét, újra ezt az utat választaná. BALÁZS GYÖRGY

# Menekülés a börtönbe

— A MIHÁLYFI IMRE SZOROZAT ELÉ —

Tévékritikustól talán meglepő a most következő vallomás. 1962-ig úgy éreztem: méltatlan dolog odahaza tévékészüléket tartani. Legálábbis az olyan embernek, aki ad valamit műveltségére, a művészetekben való jártasságára. Meg voltam győződve róla, hogy azon a könyvtábla nagyságú üveglapon — amit vendéglátóim képernyőnek neveznek — neveltséges törpék sűrögnek, forognak majd; s meg nem állom nevetés nélkül, ha ezek az apróságok hatalmas emberi hangon szólalnak meg.

A tévé tehát számomra előben neveltséges volt. Mint egy törpe, aki Saljapin hangján akar énekelni. Arra a gondolatra pedig, hogy ezen a zsebkező méretű üveglapon komoly dráákat fognak előadni és szeretett színészeink ólomkatona méretben lesznek láthatóak — valóságos rémület töltött el. A televízió tette számomra világossá — amit különben azelőtt is sejtettem —, hogy művészeti kérdésekben semmit nem szabad előre elhatározni. Se jót, se rosszat. Az a vendégség, 1962-ben tehát történelmi dátum számomra.

Akkor fedeztem fel a televíziót.

Életem nagy fordulata tehát a Menekülés a börtönbe című tévédrámával kezdődött. (Azt láttam a vendégségben.) Szerzőjét, Fedor Ágnest,

már régen ismertem, de a rendezőről, Mihályfi Imréről akkor hallottam először. Nyomban feltűnt, hogy bár fegyelmetlen megszerkesztett, hallatlan erős konfliktussal rendelkező színpadi drámát rendezett képernyőre — mégis kitágította a kulisszákát. Nem színművet láttam, nem is filmet — a drámai közlésmódnak új formáját. A filmnél zártabbat, a színpadnál tágasabbat. (Azóta már a színpad és a film is más törvényeknek engedelmessékedik — de nem utolsósorban éppen a televízió hatására.)

A fiatal rendező pedig — aki elsőként kezdte kitapogatni egy születő műfaj új hatáslehetőségeit — ma már életműsorozattal vagy legalábbis ahhoz hasonlóval jelentkezhethet a képernyőn. Néhány héten belül nyolc filmjét ismétlik meg a sorozatban. Közülük öt a televízió legjobb teljesítményei közé tartozik.

Vetítésük alkalmával fel szeretném hívni figyelmüket Mihályfi néhány különös ismertetőjelére. Nem tűri az unalmat filmjeiben. Már a forgatókönyvek kiválasztásánál roppant érzékenységgel észleli a művészileg érdekeset. Nem a fordulatosat, a látványosat. Az emberi szellem kalandjai érdeklik. Még ennek a szívszorító politikai, társadalmi drámának — melyben nem kevesebbről van szó, mint hogy

volt nálunk egy olyan korszak, melyben egy rejtőző zsidó lánynak menekülés, megnyugvás, azylum volt a börtön —, még az ebben a szituációban rejtőző megsemmisítő gúnyt is a néző ítéletére bízta — s művészi erejét e torz szellem csapdájába került szereplőinek megfigyelésére összpontosítja.

Az egész művet átsugárzó drámai magot kutatja szüntelenül. Valódi modernség, álmodernség, utánzott modernkedés talán sehol sem válik el egymástól olyan élesen, mint a százezrektől kontrollált képernyőn. Ha nagyon unatkozik a néző: bizonyos, hogy nem modern művel ül szemben.

Mihályfi Imre egyik nagy érdemének tartom, hogy a képernyőn — ahol örülünk, ha a hagyományos alkotások élvezhetően és átélhetően jelennek meg — ezen az általában becsületes tömegfogyasztásra beskatulyázott, szívünkhöz nőtt, igazán modern varázsdobozban: igazán modern alkotásokat helyeztet el. Szerencsére, nem szakosította magát az abszurd vagy parabolisztikus művekre, de bebizonyította magának és nekünk, hogy ebben a más gravitációjú világban is biztosan mozog — hagyományos felépítésű műveiből is ki tudja szűrni az avultat, a romlandót.

HAMOS GYÖRGY

# ALJOSA KARAMAZOV

Megvallom, némi kétséggel ültem le a készülék elé, mert azok a Karamazov-adaptációk, melyeket színpadon és filmen eddig láttam, nem igen elégítettek ki. Ennél a könyvnél ez még érthető is, hiszen a tengerből ki lehet meríteni a cseppet úgy, hogy a tenger bennmaradjon, de Dosztojevszkij e regényének hatalmas gondolati és sorsszövevényéből a legfinomabb operációs kés sem képes a mű valódi értékeit reprezentáló metszetet kihásítani. Zanzásított formájában is nehezen állja meg a helyét ez a regény.

Viktor Rozov, a mi színpadjainkon is sikeres szovjet színpadi szerző más megoldáshoz folyamodott, hogy a Karamazov testvéreket modern drámai keretben élővé tegye. A szoborcsoportozatból az egyik alakra hullatta rá figyelmének fényét. Más nem is tett. Amikor a játék megkezdődött a képernyőn, már el is felejtettük Rozov nevét. És ebben elismerés rejlik: ő akarta így. Él viszont Dosztojevszkij valamilyen szép, megtisztult ragyogásban. De nem azért, mert ez a kamara-hangszerelésű dramatizálás démonian gonosz vonásaitól fosztotta meg a regényt, hanem mert a regény-

ben egymástól távolesó értelmi-érzelmi szálak közvetlen érintkezéséből új csengések, új fények szüremlenek elő. Persze ez is csak Dosztojevszkij örökéletű zsenialitását jelzi.

Ha Rozov színpadra alkalmazta is Karamazov Aljosa történetét, azért ez a feldolgozás-

mód a televízióknak is nagyon kedvez. A csaknem kétórás játékidő a tévében ugyan hosszúnak számít, kiváltképp a néző intellektuális energiáit lekötő adás esetében, a két óra most mégis elrepült. Ez Dosztojevszkij mágiájának műve, amire a legmodernebb közvetítőeszköz,

Ilosvay Katalin, Mensáros László és Balázsovits Lajos





Balázsovits Lajos és Halász Judit

a televízió is képes értően és érzékenyen reagálni. Lengyel György puritán rendezői elve itt azért bizonyult jónak és szerencsésnek, mert abból a felismerésből fakad, hogy ebben a tévéjátékban a dráma közvetlenül a lelkekből árad ki, s ennek semmi-féle rendezési „beavatkozással” nem szabad az útját állni. Ez a rende-

zői „önátadás” a színészek lázaktól fénylő tekintetében realizálódott. A megidézett regény lényege is: a szavakkal való szerepjátás. A szereplőknek szinte nincs is más segédeszközük, mint a tekintetük, hiszen mozgásban és gesztusokban szükkölködik ez a dráma. Ami belül hömpölyög az emberekben, azt kellett át-

adni, s a drámát, tudatos fegyelemmel, a szavak árájára bízta a rendező. De meg is tehette, hiszen ezek Dosztojev-szkij szavai. Nem csi-szolt drágakövek, hanem a szenvedélyek izzó hordozói. Életük van ezeknek a szavaknak is, cselekvő részük az élmény gyönyörűségében.

Aljosa, az odaadó szeretet ifjú apostola, akit jámbor erényekkel ékesített fel a sors, ebben a drámai feldolgozásban regénybeli gonosz környezetétől megfosztva él; fiverei csak mint távoli árnyékok vesznek részt a cselekményben. Így hát elvész alakja mögül a sötét kontraszt, jóságának tehát még koncentráltabb értelemmel és tisztasággal kell a képernyőn érvényt szereznie. Balázsovits Lajos Aljosaalakításában a legfőbb erény a játék nemes higgadtsága, a romantikus felhangoktól távol tartott egyszerűség. Semmi földöntúli sugárzás nincs benne, ami gátolná a színészi szubjektum intellektuális beleolvadását a szerepbe.

Halász Judit ismét tanúságot tesz arról, hogy milyen széles skálán tud bänni lényével, orgánumával. Liza alakjában igazán ellentétes érzelmek korbácsolják, amiket, tolószékéhez láncolva, mindig az átélés teljes hőfokán kell kifejeznie. Egy kis fél-

resiklás és ez az ambivalencia esetleg már neveltségessé válhat. Ő azonban mértékét tud tartani a mértéktelenségben.

Mélyen megrázóvá teszi Sznyegirjov személyében a porig aláztatás és az önérzet konfliktusát Mensáros László. Ha csak az ő sorsmotívumát emelnénk ki a regényből, előtünk állna egy modern pszichológiai kisregény. A lezülött és mégis méltatlanul bántott törzskapitány monológjait Mensáros mesterien építi fel drámaivá.

Máthé Erzszi Hohlakova asszony, Maros Gábor Kolja Kraszotkin, Ilosvay Katalin Arina Petrovna és a kis Szokol Péter Iljusa szerepében szintén dicséretes stílusértéssel valószínűsítették meg feladatukat.

Aljosa alakja átfonja a Karamazov-családregegyet és Dosztojevskij legjobb énjét testesíti meg. Aljosán át, — akinek gyönyörű, költői emlékszózata zárja a regényóriást — az író életében és a regényben elfoglalt jelentőségét kiérettük a tévéadaptációból, habár az az ő sorsának, szerepének is csak töredékét idézhette meg. Mégsem fragmentumot kaptunk, hanem teljes értékű alkotást. Most a második programban sugározták. Érdemes lesz majd az elson is megnézni.

SAS GYÖRSGY

## Színészmúzeum: Rajnai Gábor

A Színészmúzeumot mint találmányt, misszióknak tartom: hősies kísérlet arra, hogy a színész — sokáig levegőbe írt — pályáját utólag megörökítse a képernyőn. Ami, természetesen, magában hordja a vállalkozás különleges nehézségeit: ilyen portréfilmhez sajnos, nincs elegendő archív anyag. Az eddigi adásokból érezhetjük, milyen gondjai lehettek a forgatókönyvíró Bános Tibornak, s a szerkesztő-rendező Csenterics Ágnesnek, hogy legalább megközelítse a mai néző számára a kiválasztott, s már régen messzejáró nagy színészeket. Dicséretes buzgalom; nem ők tehetnek arról, hogy a csak filmemlékek nem valhának hitelesen egy-egy, színpadon kiválókat alkotott művészlől. Sőt, minthogy a harmincas évek magyar filmjei meglehetősen azonos témakörben mozogtak, még olykor torzul is a kép; Jávor Pálnak például nem a Rank-alakítását láthatjuk, hanem a filmbeli mulatásait, s ez mégis az egyik része csak a pályának.

Most Rajnai Gábor emlékét idézte meg a Színészmúzeum, az eddigiekhez hasonló jószándékkal, felkutatván a felkutatható, s technikailag is megfelelő filmanyagot, s azokat az emlékköröket, akik a legtöbbet mondhatják el a portréfilm hőseről. Azt hiszem, a mai tévénéző ebből a — korlátaiból eredően torzó-műfajú — filmből is sok mindent megtudhatott a magyar színpad e különlegesen sármos, tüneményesen kedves alakjáról.

Meg kell mondanom, most is Makay Margit volt a legbiztosabb és a legmagvasabb tanú, akinek színes, pontos, remekül fogalmazott emlékezései hozták a legközelebb Rajnai Gábort — az a természetesség és szellemi elegancia, mellyel e kiváló művésznőnk elbeszélget a nézővel, e portréfilmnek is legnagyobb erénye. Elvezetes volt Lázár Mária és Mária Félix közreműködése; azt viszont nem értjük, miért szerepelteti a film az emlékezők között Székely István jeles filmrendező, aki azzal kezdi mondókáját, hogy nem tudja, miért éppen Rajnai Gáborról nincsenek emlékei. S elmond egy gyenge, s mástól hallott anekdotát. (E helyett például Csathó Kálmán írásából mondhattak volna el egy-egy jellemző részletet.) Az ifjú színész-riporterrel sem békített ki ez az adás, azokkal értek egyet, akik eddig is erőtetettnék tartották e megoldást — természetesen nem a színész személye miatt. En például magat Makay Margitot választanám ilyenkor műsorvezetőnek...

Ami a filmrészleteket illeti: érdekesekek, elgondolkodtatók voltak, mint mindig, az ilyen celluloid-szellemidézés az idő könyörtelen rohanását bizonyította minduntalan. Nem a Színészmúzeum munkatársai, hanem a rendelkezésre álló tekercsek tehetnek arról, hogy a filmbeli Rajnai Gábor, bármilyen kedves-rajnais volt, nem azonosult teljesen azzal a Rajnaival, akiről Makay Margit vagy Lázár Márta vallott, vagyis a színpadi színésszel.

Alkalmasint a jövő század első évtizedeiben könynyebb dolguk lesz az ilyen színészmúzeummal azoknak, akik a maiakat akarják majd megidézni. S ezt mi segíthetjük azzal, hogy minél több színészt, s alakítást örkítünk meg az archívumok számára is, megcélólván a technikai és művészi maradványságot...

DEMETER IMRE

# Tévé-portré Komlós Aladáról

A II. világháború pusztítását, amelyet az irodalom terén végzett, félelmetes névsor jelzi. Az I. világháborúval kapcsolatban ezt kevésbé emlegetjük, pedig ez sem lehetett csekély. Komlós Aladár az élő tanú rá, aki mellől a háború irtotta ki, szakított el vagy ítélte némaságra, visszhangtalanlanságra a kortársakat. Ha a Nyugatnak van egy első és egy második nemzedéke, úgy Komlós csaknem egymagában képviselte egy életen át a másfeledek nemzedékét. Vagy ki született 1890 körül a Nyugat nagyjaiból? Az alapítók úgy egy évtizeddel voltak idősebbek Komlósnál — még a legközelebbiek, Kassák, Füst, Karinthy is öt évvel — a második nemzedék egy évtizeddel fiatalabb, még a legközelebbiek, Bányai Kornél, Fodor József, Erdélyi József, Marconnay Tibor is vagy öt évvel. Ehhez a „másfeles” nemzedékhez talán csak Déry Tibor tartozik még, és a rég halott Németh Andor, Nadányi Zoltán. Bizonyos, hogy akiket Komlós András ez érdekes és emlékezetes tévéinterjúja alkalmából emlegetett, azok mind jóval idősebbek vagy fiatalabbak voltak nála. És ez nem csak adat: Komlós Aladár minden bizonnyal meg tudja erősíteni azt, hogy helyzet is. Talán éppen az a helyzet, amely sajátos

distanciái révén egy erre különben is kiválóan alkalmas író-tudóst szinte végzetszerűen predesztinál a kritikusi szerepre. Az életrajza egy magányos lépcsőfokán, szabad kilitással előre és hátra.

Ha ennek a magányos életnek nem lett volna nagyon is erős közösségi sodra, bizonyára nehezebb dolga lett volna a tévé műsorvezető-riporterének, a jeles kritikus-társ *Pomogáts Bélának*: a kérdéseket az izgalmas életrajz diktálta. Mert Komlós Aladár nemcsak a Nyugat, de a Huszadik Század és a Galilei Kör indító elményeiben is részesülhetett diákkorában, a világháború és a hadifogság — itthon közben forradalom és ellenforradalom — cezurája után pedig a hanyatló avantgarde és a támadóban levő neoklasszicizmus és népiesség senkiföldjén léphetett be az irodalomba, Az új magyar líra című, mindmáig ható jelentőségű könyvével. Ő maga ekkor már beolvasztotta egyéniségébe a legellentétebb hatásokat is, azzal a kiváló képességgel, amely minden előítéleteken túl mindenkit meg találja a kiválasztható jót. Megbocsátó távolból mosolyog Beöthy Zsolt századvegi konzervatívizmusa fölött és meleg gyöngédséggel emlékezik meg Riedl Frigyesről, aki először tartott a Pázmány Péter Tudo-

mányegyetemen kollégiumot a még élő és működő Ady Endréről, objektív hitelességgel méltatja azt, amit Jászi Oszkár és Kunfi Zsigmond jelentettek Magyarország politikai haladása ügyének. De közelebről mégis az irodalom érdekli. A Bécsi Magyar Újság, az emigráció e nagyjelentőségű szellemi központja, amelyben Balázs Béla és Kassák Lajos vitája az avantgarde történelmi szerepéről megjelent.

Ez az a pont, ahol Komlós Aladár elbeszélőből ismét állásfoglalóvá válik: ahogyan a különböző irányzatokat tömören ismerteti. A „dada” az első világháború reakciója volt: tiltakozás, amely formájául a botrányt választja. A szürrealizmus elgondolása: az álom segítségével megbuktatni a polgári társadalmat. Ez a szelíd, de nyilvánvaló elvetés bizonyára igazat mond, csak mintha arról feledkezne el egy pillanatra, hogy az a „konzervatívizmus”, amelyet Komlós oly önérzettel vállal — egyébként Szabó Lőrinc, Illyés Gyula sőt József Attila nevében is — önmagában szintén aligha volt alkalmas arra, hogy a polgári társadalmat megbuktassa. Ezen egyenlőre a történelemnek egészen más erői munkálkodnak folyamatosan.

De a tévénezőt Komlós Aladár mondanivalói

# MŰHELYTANULMÁNY VAGY VERSKOLLEKCIÓ?

elsősorban annyiban érdeklük, amennyiben Komlós azonos velük. Hiába, a képernyőn a személy a vonzó, nem a nézetei, illetőleg ezek a nézetek annyira vonzóak, amennyire a személy meg tud győzni bennünket felőlük. És ez a meggyőző erő — éppen Komlósnak a kritikus elvei szerint — döntő fontosságú. Mert a kritikus, hallottuk, bizalmi ember. A kritikában a közönség a saját véleményét keresi a sajátjénál hitelesebb és beavatottabb megfogalmazásban: azt a véleményt, amelyben hihet.

És Komlós élete példája annak, hogyan kell elnyerni ezt az igényes bizalmat. Az a kedves mosolyú, idős férfi, akinek szép otthonába az Óbuda fölötti dombok derengenek, nem egykönnyen érte el ezt a még ma sem egészen harctalan idillt. Háború és fogság, emigráció, szűkös kenyér, felfüggesztés, náci láger, (erről nem is beszélt!), utáni bizalmatlanság, tudományos rangjához méltatlan, tulajdonképpeni élettervétől eltérő munka. Akik a Nyugatot nem szerették, azok félreállították őt is. De ő megtöltötte a maga mondanivalójával a szűkségtől: a XIX. század második felének irodalmában is azt a művészi és emberi felfogást hirdette, amit a Nyugat kapcsán közvetlenebbül és szembeszökőbben mutathatott volna be: a haladás és hűség kettős eszményképét. Ennek a tévéműsornak is ez volt a szépsége és tanulsága.

KESZI IMRE

Rab Zsuzsáról kevés lenne leírni a sztereotípiákat, miszerint „jeles műfordító”, „kiváló nyelvművész”; ő más és több: olyan költőgyéniség, akiben megvan az igény és a tehetség ahhoz, hogy ne csak tolmácsává, hanem kiválasztójává is legyen a világirodalomnak. Helyettünk és értünk kalandozik századokon nyelvterületeken és irodalmi irányokok keresztül, nem foglalkozásként, hanem a „megszállottak kedvteléseként” végzi alázatos-büszke munkáját. Nem hinnék, hogy akármelyik más nyelvre hamarabb lefordítanák a szovjet poézis legfrissebb érdekességeit, hogy a rokon nyelveken kívül valahol is lenne olyan érték, mint a Sarkányölő című kötetben magyarrá tolmácsolt óoros énekek és balladák — s ha tevékenysége közben Rab Zsuzsa eltekint a protokolltól, ma még ismeretlen fiatalokat kutat fel, ezzel még inkább hitelesíti egésszeges elfoglaltságát, személyes ízlését. Ő maga mondja komolyan-tréfásan Hózápor című gyűjteménye utószavában: „... találja meg az olvasók közül ki-ki a hozzá leginkább szólót, és próbálja kijelölni jövődö helyüket. Játéknak sem utolsó ez.”

Erthető érdeklődéssel vártuk hát a november 6-1 tévé-műsort, amely „A műfordító műhelyében” címmel, rangos színészek sorával ígérte, hogy betekintést enged a rokonszenves művészre és munkájára. Sajnos, pontosabb cím lett volna: „Kedvenc verseim”, mivel műhelytitkok, vallomások helyett inkább verskollekciókat kaptunk. Rab Zsuzsa ugyan kétszer is szót kapott, de nagyon rövid időre, és bár kedvesen mondotta el pályakezdése nosztalgikus-mosolyogtató történetét, arra már nem volt ideje, hogy tulajdonképpeni munkásságáról, esztétikájáról érdemben beszélhessen. Pedig — ismét csak az adás címére utalunk — milyen izgalmas lett volna egy pár soros fordítás megszületésének nyomkövetése, az első kísérletől, a variációk át a lezárásig; két-három perc is elég lett volna rá, és élénkítette volna a műsort; már nem is beszélve egy eredeti versszak és magyar nyelvű fordítás összecsendítéséről. Amit mindenképpen hiányoltunk, az a leglényegesebb: Rab Zsuzsa szépen szót arról, milyen fontos szerepet játszik kutatásaiban a kíváncsiság; mennyire izgalmas lett volna megtudni, miért, hogyan szokott választani — mi „fekszik” neki és mi nem; mit érez valóságos költészetnek és mit nem... Néhány gondolat csupán és valóban bekerültünk volna „a műfordító műhelyébe”, míg így csak tisztas távolból szemlélhettük.

Nem adott ezekre a toluó kérdésekre választ a műsor sem. Igaz, három részre oszlott: a világ népköltészeté, a világ lírája, szovjet költők; ám sem ezek között, sem az egységes tagozódásokon belül nem volt belső kompozíció, sem olyan hangulati elem, ami valamiféle egységet teremthetett volna. Valójában állóképek sorozatát kaptuk, és egy idő után már nem figyelhetünk Rab Zsuzsa műfordítói művészetét, hanem csak a túlzott bőséggel változó színeszarcokat, versmondási elképzeléseket, tizennégyféle témát tizennégyféleképpen. A ritkán felcsendülő, halk zene sem adott időt pihenésre — a műsor végül is vers- és színész-kavalkáddá változott, ígért szándéka ellenére. Így ismét figyelhetünk Farkas Katalin szerkesztő igényes verski-választására, a szerény eszközkkel cserélt díszletekre, az előadók közül Sinkó László, Górnagy Mária, Nagy Attila, Ronyecz Mária szerencsés találkozására a mondott verssel.

BAKCSI GYÖRGY

# Kérdezni tudni kell

— Mit kell tudni előszörban egy riporternek?

— Kérdezni...

A velős válasz egy szemüveg kemény villanásától kísérve Lackó Gézától hangzott el jó harminc évvel ezelőtt AZ EST szerkesztőségében, ahol a vidékről frissen felkerült riportterpalánta óvatos kérdészködéssel iparkodott kitudni a nagy tekintélyű szerkesztő véleményét a szakma fogásairól. Az újdondász azóta maga is megöregedett, de ma is hitvallásának — mi több: az újságíróoktatás egyik alappilléreinek — tartja a bölcs választ: *kérdezni tudni kell.*

Mindez november 1-én este Urbán Ernő „Eredj, lányom Egerszegre” című oknyomozó tv-riportjának adása után ötlött eszembe, amikor is kikapcsolva a készüléket, azon kezdem töprengeni, mi a titka Urbán Ernő riportjainak. Azt már korábbi televíziós vállalkozásaiából is lemérhettük, hogy rendkívül alapos tárgyismerettel, lelkiismeretes felkészültséggel és a valóság feltárásának szigorú indulatával fog hozzá minden riportjához, de talán ez az egerszegi példabeszéd árulkodott a legbensőségesebben arról, hogy Urbán Ernő kitűnően tud kérdezni.

Nem kis dolog.

Akkor sem az, ha néhány szereplőt vesz faggatóra, szinte négy szemközt — az ötödik a kamera szeme — s még

kevésbé akkor, amikor népes gyülekezettel folytat párbeszédet. A gyakori újságíró nemegyszer találkozott már „interjú-tűzkeresztségen” átesett olyan riportalanyokkal, akik vonakodtak kötélnek állni, mert megsértődtek vagy megfélemedtek egy újságíró nyegle vagy rámenős kérdészködésetől.

Urbán Ernő erőteljes szociológiai töltést hordozó tv-riportjában mesterfokon mutatta be a jó kérdések egész fegyvertárát, a tapintatos célratöréstől kezdve a humánus feloldásig, amikor például egy egész ifjúsági klub mély hallgatásba burkolózott arra a kérdésre, mit jelent ma a munkásosztály hazánkban? Urbán hagyta kiérni a dermesztő hallgatást egészen a kritikus pontig, azután mosolyogva — hiszen a kamera mindent lát — pótkérdésekkel, okos rávezetéssel terelgette ifjú nyáját kifelé a tudatlanság karámjából.

Ehhez hasonló jelenet és pillanat több is adódott az adás folyamán, de a riportert nem jött zavarba s azt sem engedte, hogy partnerei jöjjenek zavarba, legfeljebb rájuk pirított a maga módján. Jelen társadalmi viszonyainkról módfelett sokat ábrázolt, jó nagyot markolt ez a tv-riport, de azt már megszoktuk, hogy Urbán Ernő nem szerez „homokot szitálni”, hangulati elemekkel bibelődni. Egy vidéki város

— az urbanizáció — vonzáskörét, vonzóerejét kutatta, de olyan tudományos aprólékos-sággal, mint aki a mágnesesség titkát akarja megfejteni.

A kérdések felépítésében és sorrendjében ezúttal is megnyilatkozott a riportert rendszerező készsége, mégsem hatott ez az adás holmi előregyártott elemekből épült s éppezért kínosan megmerevedett, statikus alkotásnak. Urbán Ernő „kottából” játszik több tucat riportalany közreműködésével, de pontosan tudni, mikor rögtönöz, mikor engedi magát elcsábítani egy váratlan fordulattól, mikor lép ki a saját büvös köréből. Arcán ilyenkor egy jóindulatúan ravasz mosoly fut át, maga is élvezi a műsoron kívüli futamokat, amelyek végső fokon új színeket, elemeket visznek a sokszólamú játékba.

Társadalmi viszonyainknak ez a kötött játékrendű feltárása a tv legizgalmasabb vállalkozásai közé tartozik. Gondolom a „civil” televízió-néző számára is, nemcsak az újságíró számára, aki szakmai együttérzéssel élvezi a más munkáját s azt a nem lebecsülhető eredményt, hogy a jól kérdező pályatárs milyen elegáns gyöngédséggel nyitogatja ki az embereket, hogy érzéseiket, gondolataikat néhány millió nézővel is közölje.

BARÓTI GÉZA



# Zene és értelmezés

Elcsévelt közhely, hogy a zenei közművelés eredménye igen nagy mértékben függ az ismeretterjesztéstől, pontosabban: e terület kiváló szakembereitől. Nem mintha a zene „értése” előfeltétele lenne a zene élvezetének. Sőt. A tudálékos ismeretterjesztés egyik hibája, hogy elriasztja a nyitott füllel és nyitott lélekkel közeledőket. A megismerés, a felkészültség természetesen szabadabb teszi a remekművekhez vezető utat, s a feladata magaslatán álló ismeretterjesztő éppen a tanulni vágyás igényét ébreszti fel hallgatóiban. Igaz, a fáradtsággal járó elmélyedést kevesen vállalják; a nagy többség megelegszik az érzelmi közeledés korántsem lebecsülendő szabadságával — ám a tájékoztatást, a színvonalas magyarázatot, az érzelmi befogadókészség fogalmát nagyon is igénylik.

Úgy vélem, Bernstein hatásának és hallatlan népszerűségének az a titka, hogy megtalálta a nagy tömegekhez szóló hangot: úgy kelt érdeklődést témája iránt, hogy nem terheli túl hallgatóságát, de mindig valami lényegbevágót közöl az éppen bemutatott zenéről és fellájtja közönségét a muzsika befogadásához. Mindennek tudatában is bosszant egy kissé, ha a „magyar Bernstein” keressük. Bernstein sikeréhez hozzátartozik a ma-

ga nagyon vonzó karaktere, televíziós egyénisége, varázslatos karmesteri szuggesztivitása, művészi lobogása, zeneszerzői hírneve, tekintélye (és mindaz, amit az amerikai reklám nagyüzem — nagyon célszűrően — hozzáadott, sőt: a pálcája nyomán muzsikáló New York-i Filharmonikusok rangja is). Aki utánozni akar, menthetetlenül belebukna. De belebukna ismeretterjesztésünk is, ha a hozzá hasonló „csodára” várna és nem fedezné fel a maga számára az olyan remek szakembereket, mint például Lehel György. A tévéelőletben most már jónéhány alkalommal, utoljára november 6-án, Daphnis és Chloé II. szvitjének magyarázatával bizonyította: magától értetődően tud szót érteni a laikusok széles táborával. Az ő „titka” nemcsak rokonszenves egyéniségében rejlik, hanem sugárzó intellektualitásában is: hasonlatai, példázatai szinte kizárólag zenei fogantatásúak, ugyanakkor sejtetik sokoldalú műveltségét. Ám mindez csak külsőség, a legfontosabb, hogy hallgatósága érzi tudásának fölényes biztonságát, szakmai fölényét, magyarázata mégsem válik soha tudálékoská, fölényeskedővé. Olyan közvetlen hangot üt meg (a nagyszerűen „alákérdező” Vitray Tamás segítségével), hogy

mindenki természetesnek találja: a mesterségében járatos, *gyakorlati* muzsikus csupán természetes folyamatokra figyelmezteti közönségét azért, hogy ezek ismeretében szabadon adhassa át magát a zene élvezetének, s észrevétlenül is lényeges, zenei természetű tudnivalókkal gyarapodjék.

Amilyen természetesen magyarázta Lehel Ravel „zseniális józanágát”, épp annyira természetes volt muzsikálása is. A bevezetést követő megszólaltatás — a tévé sajátos lehetőségeit kiaknázva — továbbra is a magyarázat szellemét követte. Horváth Ádám muzikális zenei rendezése mintha egyenes folytatása lett volna Lehel és Vitray párbeszédének. A hajszálpontosan kidolgozott kameraállások mindig azt a részletet emelték ki, amelyről korábban szó esett, azt a hangszerjátékost hozták közel, aki a vezető szólamot, vagy dallamot játszotta. A totál képek váltakozása a zene ritmusát, a formai építkezést érzékeltette; a sötét háttérből kiemelkedő, s jóformán csak befejező részen fényképezett karmester képe megkomponáltan a dramaturgiai hatás szolgálatába állt: a zene extatikus fokozásának érzékeltetését segítette.

FEUER MÁRIA

# Is-is műsort!

Az évfordulókat olykor valami veszélyes melankólia lengi körül. A fiatalok múltat idéző nosztalgiai meg egyenesen elszomorítóak. Ők is szeretnek emlékezni, visszapillantani az időben, felnőtte válaszuk boldog, álombeli tájaira, szeretnének emlékezni — ha tudnának. De nincs igazi tehetségük hozzá. Szerencsére. Az ő múltjuk túlon túl közel van a jövőjükhöz. Az időhatárok elmosódnak, egymásbafolyóznak.

Különösen nehézé válik a múltidézés a nyilvánosság előtt, a képernyőn, „hajdani dicsőségük” színhelyén, mint ahogyan a *Ki mit tud?-klub* alakuló ülésén történt.

Mitagadás, amolyan érettségi találkozó hangulata volt ennek a televíziós összeövetelnek. Az ilyesfajta ünnepségek minden félszeg, suta bájjával, kesernyés mellékizével. Mert nem arról volt most már szó, hogy ki mit tud ma, vagy ki-ki mit tudott ez előtt tíz évvel. Hanem ki nem mondottan arról: ki mit ért el a tudásával, a tehetségével, kikerülve a védett, párnázott tévé-stúdióból — kint az életben. Sorsok, pályafutások, sikerek, kudarcok mérkőztek itt elkerülhetetlenül. Hiába emlékeztetett Major Ta-

más, a népszerű volt zsűri-elnök, kolozsvári vendégszerepléséről küldött kedves, buzdító üzenetében a régi „ki mit tud”-ok országos izgalmaira, a régi számokat fel lehetett idézni, de a régi izgalmat sehogysem.

Az ilyen találkozó végeredményben — családi ügy. A képernyőn is az marad. Pedig szívesen láttuk viszont régi kedvenceinket: a fűtyművészt, a parodistát, a bábegyüttest, az azóta híressé vált zongoristákat, népdalénekeseket, táncdalénekeseket, zenekarokat. Szándékosan nem említünk neveket, nem teszünk különbséget a már híressé váltak és azok között, akik csak a közepedöntőig jutottak, vagy akiknek még csak ezután sikerül valami. A sztárokat, klubalakítás nélkül is láthatjuk, hallhatjuk eleget. Másként azonosul a néző egy amatőr produkcióval és más igénnyel hallgatja azt, aki időközben befutott, profi lett.

És még valami: ezek a fiatalok olyasmire vállalkoztak, ami felnőtteknek is csak ritkán sikerül. Eleven, pezsgő, szellemi izgalmat keltő klubéletet teremteni a fiatalság számára — országos gond.

Pedig a különböző év-

járatok sikeres produkcióit felidéző műsor után csak úgy röpködtek a javaslatok. Kik vegyennek részt a tévé-klubban? És hogyan? Fórum legyen? Találkozó hely? Permanens *Ki mit tud?-klub*. A javaslattevők arcát nem látni — a rendező Kökényessy Ferenc jó érzékét dicséri ez a titkos szavazás — csak a hangok csatáznak. Most, néhány percre izgalmassá válik a műsor. Igenám, de ha nincsenek sztárok, hogyan legyen az egészből, csak úgy mellesleg, szó-rakoztató tévé-műsor? „Is-is műsor legyen!” — süvíti valaki.

A kedves arcú, csillogó szemű fiatalok szinte a szemünk láttára öregednek meg a szerzés gondjaiban. Töprengő Kimittud-ve-teránokká válnak. Pedig egészen biztosan sok mindent tudnak. Olyasmit is, amit a képernyőn nincs alkalmuk megmutatni. Csak arra a kérdésre nem sikerült egyenlőre válaszolniuk: Hogyan kell klubot alakítani? És miért? Talán a legközelebbi, januári összeövetelük meglepetést hoz. Ki mit tudhat arról, mit rejtegetnek a tarsolyukban? Elvégre a jövő — az ő titkuk.

MÁGORI ERZSÉBET



Kónya Sándor, Marczis Demeter és Fülöp Attila

## A TENOR

címmel tévé-operafilm készül Dohnányi Ernő művéből, Horváth Ádám rendezésében, Főszereplők: Kónya Sándor, Kalmár Magda, Marczis Demeter, Barlay Zsuzsa, Fülöp Attila. Operatőr: Sik Igor.

Marczis Demeter, Barlay Zsuzsa, Kalmár Magda és Fülöp Attila  
(Kende Tamás felvételei)





Szabcsvay László az egyik  
főszereplője az Idegen  
arcok című, most készülő  
magyar filmnek.  
Rendező: Szörényi Re-  
zsó.

(Markovics Ferenc  
felvétele)

*filmvilág*

Ára: 4,— Ft