



filmvilág 1

1978. január 1.



Váradi Hédi
és Bodrogi Gyula

Dóra jelenti

Radó Sándor dokumentumregényéből Bán Róbert rendez filmet. Forgatókönyvíró: Zimre Péter, főszereplők: Bodrogi Gyula, Ronyecz Mária, Váradi Hédi, Dunai Tamás, Bánfalvi Ágnes és Kanalas László. Operatőr: Herczenik Miklós



Dunai Tamás és Tarján Györgyi
(Hézer László felvételei)

MHA 4472
1272

SHAKESPEARE FILMEN ÉS KÉPERNYŐN

A filmművészet egyik kardinális kérdése volt s talán még ma is az: lehet-e Shakespeare-t filmre adaptálni? Ez a kérdés a gyakorlatban különböző válaszokat kapott. Mindedig a legsikeresebb filmbeli Shakespeare megvalósításokat Laurence Oliviernek köszönhetjük, aki valahol a shakespeare-i művek valamely dimenziójában egy-egy mozzanat, egy-egy lehetőség kiemelésével operált. Vagyis Laurence Olivier zsenialitása abban állott, hogy a shakespeare-i drámák hangulati alapját tudta megtalálni és e hangulati alapot azután tökéletesen vitte a filmvásznonra. Hogy mi volt az eszköz? Néha, mint például a Henrik-film esetében az, hogy a filmvásznonra átvitte a kor németalföldi festészetének színvilágát, s így adta meg a hangulatot. Másutt, mint a Richard-filmben, sikerült olyan árnyjátékokat teremtenie Richard alakja körül, amely mindig kontrasztot adott Richard szavainak, s ennek a kontrasztnak még „udvara” is volt, vagyis több jelentésű lehetett.

Persze adott esetben nagyon sok érdekes és a maga módján értékes Shakespeare-film született, de mégis azt mondhatjuk, hogy Shakespeare-széria és Shakespeare általános dramaturgiájának filmdramaturgiai értelmezése szempontjából Olivier nyújtott a legtöbbet. Ennek ellenére persze fölmerül az a kérdés: vajon a hangulat, amelyet sikerül megragadni, nem varázsolja-e át a shakespeare-i drámát bizonyos értelemben millió-drámává. Shakespeare-nél ugyanis maguk a dialógusok teremtik maguk körül a környezetet. Visszont ha a hangulat előlép kompo-

zíciós elvvé, akkor a hangulatot kíséri a dialógus. Továbbá a másik probléma, hogy míg Shakespeare-nél valóban a szellemi arc, a gondolati profil a dráma legfőbb értéke, és súlypontja is, itt a gondolati profil nem válik-e a hangulat illusztrációjává? Mindezeket a kérdéseket végző soron megfogalmazza a filmművészet általános esztétikájával kapcsolatban is, s részben a Shakespeare drámák filmfeldolgozásával kapcsolatosan például Lukács György.

Nos, ha a megoldások ennyire elmentmondásosak még a filmvásznon is, ahol tulajdonképpen a Shakespeare-drámáknak, melyeknek alapvető szükséglete a nagy tér és a térben való játék — valóban sikerül átszárnyalnia a különböző cselekménytereket, akkor mennyivel ellentmondásosabbak a kicsi képernyő szorításában? Igaz ugyan, hogy a shakespeare-i dráma alapja a dialógus, de ez a dialógus mindig azért tud szellemi lenni, azért tud elmélyülni, mert közvetlenül hatalmas világtörténelmi eseményeknek, történelmi jelentőségű pillanatoknak a tükré és kiindulópontja. Így tehát a képernyő még kényesebb helyzetbe kerül Shakespeare-rel, márcsak esztétikai természete miatt is — amit nevezhetünk esztétikai természetellenességnek is —, mint a film. Ha minden anyagi formába öntés dologiasítja magát az eleven gondolatot, annak állandó újraéledését, akkor ezt a film esetében még a széles tér, a vászon mozgása, a vászon színei és az összes kulissza-lehetőségek részben pótolják. Van-e azonban ilyen lehetőség a képernyőn? Persze hogy

van, de csak részlegesen. És ha ehhez még hozzáfűzzük, hogy a filmszínháznak is van közönsége, bizonyos értelemben legalább a befogadás — noha az alkotástól elszakítottan — nyilvános, akkor a televíziónál még ez a nyilvánosság is eltűnik, mert hiszen néhány ember ül a képernyő előtt, sokszor csak egy, és a tömegremete, akit fal szigetel el a másiktól, a maga cellájában mered a képernyőre. S a tömegremete Shakespeare-t néz, azt a Shakespeare-t, aki a nyilvánosságra szánt mindent, aki úgy fogalmaz, hogy az közvetlenül éppen a nyilvános előadásban hasson, és aki éppen ezért költőileg is csak ebből érthető meg.

S ha mindezt tudomásul vettük, akkor néhány, az előbbieknél ellentmondó tény is tudomásul kell venni. Az egyik az, hogy ezen nehézségek ellenére — vagy talán éppen ezek miatt? — a magyar televízió egyik legnagyobb és hivatalosan is elismert teljesítménye a Fehér György által rendezett *III. Richard* volt. A bírálatok elmondták, hogy a televízió eszköztárát és lehetőségeit a legjobban aknázták ki arra, hogy Shakespeare-t a képernyőre hozza. De ugyanígy említhetném azt, hogy a Royal Shakespeare Company napokban bemutatott *Antonius és Cleopatra*-ja egy színházi előadás televízióra alkalmazása volt és joggal tartja úgy számon ezt a produkciót a nemzetközi közvélemény is, mint Shakespeare egyik legjobb tévéreformátását. Mi lehet az oka annak, hogy Shakespeare siker volt a színházban, azután sikert jelenthetett a filmen és most sikert jelent a tévén, holott az első a színház, ahol Shakespeare valóban otthon van, ahol nem kell neki otthont teremteni; a második a film, mely legalább a hangulat megrajzolása szempontjából, a tér nyitottsága szempontjából — tehát valami plain air-ség tekintetben sokat nyújthat, de már nem az eredeti otthon; s végül a harmadik, a képernyő, ahol Shakespeare elvileg otthonlan volna.

A dilemmát nagyon könnyű lenne azzal föloldani: minden Shakespeare-előadás nehézsége a színek hirtelen változása, oda-visszatérés a különböző színek között, és mindezt a film

és képernyő hosszabb szünetek és díszletváltás nélkül meg tudja oldani. Aki Shakespeare-ben az átdíszletkezés problémáját komoly problémának tekinti, elvi kérdésnek, az nem érti Shakespeare-t, nemcsak azért mert a Globe színház ezt igen egyszerűen intézte el, hanem azért sem, mert a díszlet fontossági sorrendben Shakespeare-nél az utolsó helyre kerül. Azután ha valaki azt mondaná, hogy a képernyő elsősorban a pszichológiát tudja nyújtani, s ezen belül a színészi mimika eszközével élhet, akkor sok mindenben igaza volna ugyan, de Shakespeare-nél a pszichologizálás — legalábbis modern értelemben — aligha föllelhető. S bár a mimika fontos eszköz, általában a színjátszásban és olyan egyszerű daraboknál mint a Shakespeare-művek, különösen: de a mimika kiemelését már megcsinálhatta a film is, sőt, a színházban is lehetséges a kopfok kiemelése vagyis a mimika speciális megvilágítása. Ezek tehát nem jó válaszok.

Más azonban a helyzet, hogyha megnézzük: mi hat valóban a Shakespeare-i dráma lényegéből a képernyőn? Mindenekelőtt az, ahogyan a gondolatok, az egyes szereplők gondolatilag felépített útja a képernyőn megjelenik. Valóban a képernyő kiforgatja bizonyos értelemben önmagából a Shakespeare-i művet. A Shakespeare-i mű lényege az, hogy a gondolatok bizonyos szituációk szülőttei és szituációkat szülnék. A filmbeli Shakespeare-ábrázolások a szituációkat és ezzel együtt annak hangulatát önálló démiurgosszá emelik és ebből eredeztetik az összes gondolati változásokat. A képernyőn viszont a dolog megfordítva van. A képernyőn minden embernek, aki Shakespeare-darab szereplője, megvan az elgondolása önmagáról, a világról, környezetéről, a jövőről. Ezt apró-cseprő szituációk mindig megzavarják. De a szituációk elindítják az új tervet, az új gondolatot, az új lehetőség keresését, amely azután ismét beleütközik valamely szituációba. Az érdekes azonban mindennél az, hogy mit gondol az ember — a szereplő — hogyan látja a valóságot és hogyan alakul át valóságlátása, miközben azt hiszi, hogy önmagát folytatja; vagy hogyan folytatja ön-

magát, miközben azt hiszi, hogy min-
dennel szakított.

A technikai megoldások ma már világszerte ismertek. Sok a közel-
kép, a dialógusok úgy jelennek meg,
hogy általában két fejet látunk. A
színterek egy-egy pillanatra s csupán
jelzészzerűen tűnnek fel. Scofield
Antonius és Cleopatra-jában néha
igen sok szereplő is feltűnik egy-egy
pillanatra a képernyőn, de amint
megindul a dialógus, a szereplőgárda
megoszlik. A taglejtések, a mozgás
viszonylag keveset számítanak, min-
dement a hang és a mimika hordoz. Ez
teszi érthetővé nemcsak a dialógu-
sokat, hanem a naturalista színpad
óta szokatlanná vált monológokat is.
Az arcoknak viszont feltétlenül olya-
noknak kell lenniük, ahogyan képzete-
inkben vannak. Az alak messze el-
maradhat a képzeteinktől, de az arc
s különösen a főszereplőké határozot-
tan kell, hogy sugallja: erről és er-
ről a történelmi alakról van szó.

Az egyik legremekebb Shakes-
peare-filmben, a *Julius Caesar*ban
James Mason Brutusa, egész alakitá-
sa, az alak mozgása, gesztusvilága
szinte árasztotta Brutus sztoikus böl-
csességét, a római jellemről alkotott
képzetet. De senki sem mondhatta
volna, hogy ez az arc és Brutus ösz-
szetartoznak. Noha a film sokkal in-
kább rögzíti az alaknak és az alakít-
ottnak összetartozását, mint a szín-
ház. Viszont a Scofield-film mint té-
vé-alkotás szinte rögzíti az Antonius-
figurát is, a Cleopatra-figurát is.

Hihetetlenül könnyű dolog lenne
ezen tanulságok alapján azt monda-
ni: a tévé feltétlenül szegényesebb
módon nyújt Shakespeare-t, mint a
színház. A szellemi arc tekintetében,
az alakok udvara tekintetében, a
mozgástér és a gondolatok viszonya
stb. mind olyanok, ahol a képernyő
bizony problematikus módon valósít-
ja meg a dramaturgiai elgondolást.
Könnyen megszülethetne a jelszó: a
képernyő ne nyúljon Shakespeare-
hez. S ezt kiegészíthetné az: ugyan
a képernyőnek szüksége van Shakes-
peare-re, mert jelentős eredményeket
mutat fel a maga számára, de meny-
nyit ront az eredeti darab totalitásán,
mennyire egyoldalúvá teszi azt, s így
végül saját sikere más esztétikai ér-
tékeket rombol.

Ez azonban nem volna helyes. A
hozzáértő ember, aki nem képernyőn
látta először Shakespeare-t, esztéti-
kai élményekkel gazdagodva kel fel
a képernyő elől. Nem a shakespeare-i
teljességet érezte jobban, hanem en-
nek a teljességnek egy mozzanatát.
Azt a mozzanatot, hogy Shakespeare-
nél vannak a legizgalmasabban ábrá-
zolóva az emberek gondolati sor-
sának benső logikai összetevői. Mert
mennyire érdekes szinte kiemelni
egy műalkotásból, ami önálló érték,
bár a műalkotásnak csupán egy rész-
értéke: miképpen gondolják el ön-
magukat az emberek, s miképpen
nem szűnnek önmagukat és társaikat
újragondolni, s közben lezajlanak a
viharok, a cselekmény megy, s ők
még mindig önmagukat és saját
sorsukat kapcsolják össze az új szituá-
ciókkal és az új szituációkban a
többiekével.

Az olvasó legyinthetne erre s így
válaszolhatna: igen, az esztétikailag
kulturált ember számára ott a cse-
mege a képernyőn, Shakespeare egy
vonásának kinagyítása. De mit csinál
az esztétikailag nem kulturált ember,
aki csak most találkozott Shakes-
peare-rel és azt hiszi, vele találko-
zott, pedig csak alkotásának egy vo-
násával. Segíti-e ez Shakespeare
megértésében és megismerésében?
Nem fogja-e félrevezetni? Nem ala-
kul-e ki benne a hit, hogy a nyilvá-
nosság helyett elég tömegremitének
lenni ahhoz, hogy Shakespeare-t él-
vezzük? Mindez kialakulhat — vá-
laszolom én — de minden esztétikai
élménynek megvan a kockázata. A
dokumentumfilm a televízióon tökéle-
tesen otthon van — kockázatmentes.
Viszont a Shakespeare-film a képe-
rnyőn megindíthat valamit a maga
sajátos részlegessége és részlegesség-
ben való teljessége ellenére vagy ép-
pen eme sajátos vonása miatt. Meg-
közelíti egy oldalról Shakespeare-t s
fölkelti az érdeklődést. Az már nem
a televízió múlik, hogy az érdeklő-
dés eredménye olvasmány vagy szín-
ház vagy filmlátogatás lesz, s az sem,
ha az érdeklődés marad a régebbi
fokon — a néző újrapörgeti magá-
nak az emberi sorsok egymást reflektáló
és önmagát reflektáló odüsszeiáját.

HERMANN ISTVÁN

A csillagszemű

Volt egyszer, hol nem volt egy jó-tollú, agyafúrt eszű, nagy tudású író-ember, aki az ötvenes évek elején elunva a távol-keleti nyelveken művelt lektorkodást — vagyis hivatali íróasztalát — elindult a Duna mentén írói szerencsét próbálni. Amint ment-mendegélt Visegrád felé, fülébe jutott a hír: a Szépirodalmi Kiadó évi terve kissé emészthetetlenül sikerült és kenyéradó gazdája most humoros írássokkal szeretné az olvasó emberek — és az aggódó kultúrpolitikusok — gondterhelt arcát mosolyra deríteni. Nosza leereszkedett tüstént emlékezete feneketlen kútjába és felhozta onnan egy régi, víg kedélyű mesehőst, akiből egyszer már majdhogynem filmhős, sőt színpadi vígjátékfigura lett. Azután meg se állva a visegrádi alkotóházig elkezdte írni az igazságtevő juhászbojtár végnélküli, csudálatos kalandjait. Így született meg Mátyás király hajdani rezidenciájának romos tőszomszédságában Kolozsvári Grandpierre Emil kalandos meseregénye, *A csillagszemű*, melyet az író „a népmese időtlenségéből, adott történelmi korba, Mátyás király

halála és a mohácsi vész közötti zűrzavaros időbe” helyezett.

Az 1954-ben megjelent regény megérdemelt sikert aratott a mesére nagyon kiéhezett fiatalok, sőt öregek körében is, és az évek során több kiadást megért. Ami nem jelent kevesebbet, minthogy a szegény, igazságkereső juhász csillagszemének ragyogása mindmáig nem homályosult el.

Megjelenése idején Kolozsvári Grandpierre regénye azzal keltett fel-tűnést, főleg irodalmi körökben, hogy az író témavilágának polgári környezetéből és egyáltalán nem meseszerű férfiúi kalandok reális terepéről, mekkora könnyedséggel, természetességgel — és leplezetlen gyönyörűséggel — lépett át a népmesék naiv, tisztaragyogású tündérvilágába. Politikai színezetű irodalmi vita is ke-rekedett annak idején a *magányos* népi hős ábrázolásának mikéntjéről. De egy jóhallású író — Örkény István — megvédte a *Csillag*-ban a csillagszeműt a fanyalgó kritikusok oldaltámadásaitól, mondván, hogy a meseregény fordulatot jelent „Grand-

Juraj Dardlak és Saírtes Ági
(Emlékezői Egon Tótvári)



pierre egész írói pályáján, melyben a népmesék világának levegője s a népi hős alakja mindmáig nyomokban sem fordult elő.”

Hogy *A csillagszemű* máig sem vesztett semmit ifjonti ragyogásából, időtlen és valamiféle titokzatos módon ma is időserű naiv igazságából, azt az író nemcsak képzeletének gazdagságával, de anyanyelvének mesteri hangszerelésével érte el. A népmese akárcsak a népdal örökéletű: Kicsi Jankó a lektorátusok és dramaturgiák buktatóit átveszelve ábrázoláshoz több-kevesebb sikerrel eddig is bebizonyította. *A csillagszemű* mégis előrelépest jelent pályáján. A rendező-forgatókönyvíró érdeme nemcsak az, hogy a regény laza anekdotafüzérét épkezláb sztorivá kerekítette, hanem az is, hogy az epikus írói értékeket, amennyire az lehetséges, filmjének fordulataiban, a dialógusok nyelvezetében átmenekítette. A nemes írói matéria átút a naiv történet sablonjain, a vaskosan ábrázolt figurákat könnyeddé teszi a finom ironia és a költészet játékosága. A szándékolt naivsággal felvázolt epikus figuráknak a népmesei környezet és a történelmi háttér egymásba játszása ad bizonyos mélységet és dimenziót.

Markos Miklós, a forgatókönyv írója, a film rendezője, vonzódását a pikareszk műfajokhoz és szatirikus ábrázoláshoz több-kevesebb sikerrel eddig is bebizonyította. *A csillagszemű* mégis előrelépest jelent pályáján. A rendező-forgatókönyvíró érdeme nemcsak az, hogy a regény laza anekdotafüzérét épkezláb sztorivá kerekítette, hanem az is, hogy az epikus írói értékeket, amennyire az lehetséges, filmjének fordulataiban, a dialógusok nyelvezetében átmenekítette. A nemes írói matéria átút a naiv történet sablonjain, a vaskosan ábrázolt figurákat könnyeddé teszi a finom ironia és a költészet játékosága. A szándékolt naivsággal felvázolt epikus figuráknak a népmesei környezet és a történelmi háttér egymásba játszása ad bizonyos mélységet és dimenziót.

Markos filmje azért jó — sőt talán jobb is a sokkal nagyobb apparátussal és költséggel készült hasonló jellegű romantikus kalandfilmeknél — mert a rendező rokonszenves mértéktartással, izléssel, ugyanakkor nyíltan él a műfaj adta lehetőségeivel. A néző nem unatkozik, mert jó a film ritmusa és kitűnő a színészi munka is.

Juraj Durdiak, Jankó szerepében nem szemé csillagragyogásával győz meg, hanem játéka egyszerűségével, kópés humorával és mesebeli mozgékonyosságával. *A csillagszemű* volta-keppen nem ő, hanem a sugárzóan szép, beszédes arcú, tehetséges Szirtes Ági. Gyöngédségében is erőteljes Anyicskája megformálásában nem a

rutin, hanem a szereppel való teljes azonosulás dominál. Madaras József Ambrus püspök száználmas szerepében olyan visszataszítóan neveséges, ahogyan az író és rendező a mesebelien gonosz és kegyetlen figurát megálmodta. Bordán Irén, a papi szerető is el tudja hitetni velünk helyzetének és szerepének tragikus ketősségét. Egyszerre számítóan ravasz és kiszolgáltatott, gyáván meghunyászkodó, de a kellő pillanatban a lázadó merész és segítőkész bajtársává válik. Tetszett Nagy Attila modernül cinikus, kosztümös diplomatafigurája, Kajtorossy szerepében. Bornyó Gyula stílusos, egyáltalán nem hivalkodó operatőri munkája, és Szokolay Sándor kísérőzenje egyaránt hozzájárultak a mesefilm *realis* történelmi atmoszférájának megteremtéséhez.

Nem az lesz a csodálatos *A csillagszemű* mai filmes győzelmében, hogy a szegény pásztorfiú túljár a mindenható, népnyző, élvhajhász Ambrus püspök eszén, hogy csúffá teszi a cinikus egyházi és világi hatalmasságokat, hanem az, hogy az ódivatú „népi hős” valamiképpen versenyképesse válik — mondjuk Columbo hadnaggal is. Az igazi csoda akkor következik be majd, ha a krimiken nevelkedett kis- és nagykorú közönség ugyanolyan örömtől talál a csillagszemű bojtár ravaszul kiókumulált rajtaütéseiben, mint az amerikai mesterdetektívek kivédhetetlen logikájú nyomozási bravúrjaiban. Talán éppen azért, mert a legfiatalabb korosztály jobban ismeri a külföldi autómárkákat, mint a kolompoló nyájakat terelő subás magyar juhászok múltba süllyedt jobbágyéletét, meglehet, az ifjúságra ma már egzotikusabban hat a középkori Magyarország mesevilága, a filmekből, a televízióból ismert „mesés” amerikai luxus-környezetnél.

Az ifjúsági kalandfilm, úgy tudom, — hiánycikk filmgyártásunkban. Bár az a gyanú, hogy a mesére, az „igazság diadalára” nemcsak a mindenevő fiatalok, de az intellektuális, vagy a sztoritlan „művészfilmek” diétájára fogott, egyszerűbb filmkosztot igénylő közönség egyaránt éhes.

MÁGORI ERZSÉBET



Móra H., Tolnay Klári, Hegedüs D.
Szabó, Kovács Nóra és Orosz Lujza

Idegen földön

EGY FILM ELŐTORTÉNETE

II. A forgatás

Mindig meghat, hogy Gaál István felhív vagy felugrik hozzánk, s beszámol az előkészületek állásáról. Gesztus, amely a filmcsinálás további szakaszaiban is társává avat, noha hasznomat már aligha veheti. Lemegy a Balaton mellé, megnézi azt a családi helyszínt, ahol én a drámátat legyökeresztetni akartam, felvételeket készít. Ez nagy örömmel tölt el, mert annak a jele, hogy pontosan ráérzett arra a környezetre, megteremtette magában azt az atmoszférát, amelyet én felidézni akartam. Érdekes egyébként, hogy noha az ország más tájáról, s más környezetből jöttünk, rokonsága öregasszonyai neki is hasonló élménnyel szolgáltak, mint az enyémekek nekem.

Beszámol a színésztoborzásról is. Mintegy kárpótlás, hogy Tolnay és Dayka játszik a filmben: rájuk gondoltam, mikor még a Madáchnak írtam a darabot. A harmadik öregasszony alakítóját, Orosz Lujzát nem ismerem. Pista szokásához híven, csuklójával képzeletbeli verejtéket töröl le a homlokáról: a film tartópillérei megvannak. De ki játssza a fiatalokat?

Három fiúval és három lánnyal

csinálnak próbafelvételt. Pista nevében meghív a rendezőasszisztens, Mátis Lilla. A pasaréti műteremben iszonyú a nyüzsgés, szemközt valami kosztümös filmen dolgoznak, egymásra érkeznek a grófok, udvarhölgyek, apródok. Nálunk is nagy a jövés-menés, az éttermi jelenetet veszik fel, asztalt terítenek, világítást próbálnak, a kamera mögé ülő Illés Györgyöt tologatják a kis felvevőkocsin, Illés menet közben lassan forgatja a kamerát, vajon mit lát benne, én csak poros műtermet látok, s egy barátságtalan asztalt. Az asztal mögött magas, keskeny tábla, jobbra-balra teszik, a tetejére valaki felrajzolta a tekerceseket, és beírta: INRI. Mint később megtudom, az ilyen táblát négernek hívják.

Szünet. Rengeteg a holtidő. Tudom, hogy nem valóságos holtidő, közben valaki ácsol, beállít, szerepet ismét, sminkel, fésül. Kinn állunk a lépcsőházban. „Mondd, épeszű ez a forgatókönyv?” — kérdem Illés Györgytől. „Igen” — feleli, remélem meggyőződéssel.

Végre kezdődik a felvétel. Pista odaül az asztalhoz a két fiatal mellé, instrukciókat ad. Nem hallom mit mond, nagyon halkán beszél, s háttal ül felém. Centivel mérik ki a távolságot a kameráig, Mátis Lilla előhozatja az ételt, rántott máj, szal-

vétával letakarva, hogy ne szálljanak rá a legyek. „Szeretitek a ránzott májat?”— kérdezi Mátis Lilla. „Igen” — mondja mérsékelt lelkesedéssel Hegedűs D. Géza, az első párból a fiú.

Kovács Nóra a második párbán van. Felvétel előtt egy széken ül a fal mellett, olvassa a szöveget. Gaál Pista bemutat, Nóri lenről, ültéből szinte pimaszul végigmér. Ettől rögtön neki drukkolok. Ilyennek képzeltem el Marit, csinosnak, kicsit pimasznak, Nóra a próbafelvételnél hozza is a főlényes nagyszájúságot.

Megvan a helyszín is, újságolja egy nap Pista. Egy lakás a Marx téren, egy ház és kert Szentendrén. A lakás pontosan olyan, amilyennek lennie kell. A felvétel szünetében Pista odavezet az ablakhoz, lemutat a Marx térre, a Nagykorútra: ő már látja képzeletében a bevezető képsorokat, nekem még semmit nem jelent a látvány. A lakás feldúlva, gerendák húzva a mennyezet alá, holmik, kábelek, kétszerannyi ember, mint ahány a szobákba befér, meleg, a szereplők arcáról minduntalan letörlik a szinte láthatatlan verejtéket is, Nóra egy tincset igazítják egy parányit jobbra-balra, a háziak valahol a konyhában vagy a folyosón húzódtak meg. Most látom először igazán, mennyi ember kell a filmcsináláshoz: sminkes, fodrász, építők, akik építenek és rombolnak, világosítók nagy számban, van aki a reflektort tartja, „négert” húzkod, selemcsitákkal szűri a fényt, van, aki a napi anyagfelhasználást könyveli, Mátis Lilla néha felkiált: „Csendet kérek, gyerekek, próba”, aztán a hangmérnök hangja mélyen, a hangosanbeszélőből: „Felvétel”, Mátis Lilla hangja élesen: „Felvétel indul — most”, csapó csattanása, Gyuri bácsi és Pista ott ülnek félfenékkel a kameraman, Nyaki mögött a kamera kocsián, bejön Nóri, lefut a jelenet, „Eddig” mondja Pista, kialszanak a reflektorok, mindenki megmozdul, aztán Gyuri bácsi vagy Pista hangja: „Gyerekek, megismételjük”. Megismétlik, akkor is, ha nagyjából jó, mert hátha valami technikai gikszer történt.

Mire Szentendrére kijutok, már folyik néhány napja a forgatás. Nagy, elvadult kert, kissé elhanya-

golt ház, a kertet az építők már körülvették ál kőfállal, a ház mögé is építettek egy pincebejáratot. „Ugye látod, hogy ez kamu”— mondja Pista, mikor körülvezet. Nem vettem észre. A ház berendezése is kész, szinte porossá vált a belezúfolt régi tárgyaktól. Egy-egy nemesebbnek látszó darabra pillantva már meg sem merem kérdezni, valódi-e.

Amikor csak időm van, kimegyek a forgatásra. Néha mikor megerkezem, érzem — vagy csak képelem — hogy vibrál az idegességtől a levegő. De azért igyekszik mindenki jókedvűnek mutatkozni: Gaál Pista halk és mosolyog, Illés György bedörmög egy viccet, nagy nevetések esnek. A feszültség nemcsak emberi akaratok összeütközéséből származik: a technika sem kegyes a stábhöz. Egyik nap bedöglök a felvevő, abba kell hagyni két napra a munkát. Mások kiderül a muszterből, hogy valami szösz vagy pihe került az objektív elé: több napi felvételt meg kell ismételni. És hajcsárként ott áll a csoport mögött napkorbácsával az időjárás: addig kell befejezni a külső képeket, míg jó az idő. Meg addig, míg be nem indul a színházi szezon, és vissza nem követeli a színészeket. Hegedűs D. Géza már most is nehezen tud elszakadni a próbákról, el-elmarad, vagy késik miatta a forgatás.

Míg kijárok, többnyire a verandai jeleneteket forgatják. Van ahol túl hosszú a szöveg, leülünk a színészekkel húzni. Alakítani kell valamit a végén is, noha azt még nem forgatják. Megcsinálom, jóváhagyatom Pistával, aztán megmutatom Nórinak: az ő szövege lesz. Egy fontos mondatot nehezen kimondhatónak talál, jobb, ha most mindjárt kiigazítjuk, ne felvételkor legyen belőle küzdelem és tiltakozás.

Nehezen kimondható mondatok. Önteltebb percekben azt hiszem, hogy az általam írt párbeszédetek természetesebbek a maguk stilizált módján. Most derül ki, hogy az, ami papíron könnyen kimondhatónak látszik, a valóságban nem az. Ámbár a színészek ellenállása sem mindig indokolt. Franciskának ezt a mondatot kell mondania: „Gondoskodva lett róla.” Orosz Lujza esetlennek és magyartalannak találja a mondatot, az is. De

az adott helyzetben magatartást és társadalmi osztályt jelez. Pista elmagyarázza Orosz Lujzának, miért kell a mondatnak így maradnia. Ennek nagyon örülök, mert megint kiderül, hogy pontosan azt az alakot érzi, amivé én Franciskát formálni igyekeztem.

Éjszakai felvételek. Űgy toporgunk, bámszokdók és dolgozók, az üvegezett veranda körül, mintha az állatkerti akváriumban volnánk. Nem jó a kameraállítás: Gyuri bácsi kifűrészelteti az építőkkel az egyik falat. Közben jövés, menés, a vezérkar tanácskozik, a színészek sétálnak, szerepet mormolnak, a ház mögötti rög-tönzött büfében sorban állunk kávéért, a sminkes fekete kencés ládája a fa alatt, néha ráül valaki, beszélgetés, csiga kúszott egy vaslemezre, az egyik világosító közelről rávilágít a reflektorral, a csiga szinte szétsül, sercege, a lemezen. „Ez mért kellett?” — kérdezem. Nem felelnek. Aztán: „Próba, csendet kérek”, majd „Felvétel, csendet kérek”. Megmerevüünk a veranda körül, mintha egy gyerekkori játékunkat játszanánk: „szobroznánk”.

Tolnay. Heves összecsapás Franciskával, Franciska kirohan, Tolnay-Rózsika követi az ajtóig, s onnan is lövi utána a szemrehányásait. „Klárrikám, ez nem jó” — mondja a próbánál Illés György. „Nem tudom a kamerával kísérni.” „Csináljam így?” — kérdezi Tolnay, s ahelyett, hogy mozgásával is, szavaival is mintegy kergetné Franciskát, ülvé marad az asztalnál, s kissé alkoholtötten, mélyen megbántva, csendesen maga elé mondja a szöveget. Tökéletes. Mint mindig, mindenben, elgyönyörködöttet a mesterségbeli tudásnak ez a közjátéka.

Alakul a film. Nemcsak a leforgatott jelenetek számából érezhető ez: imitt-amott már az újságok is hirdással élnek róla. A Film Színház Muzsikában megszólal Gaál István, Illés György, és sajnos én is. Sajnos, mert bosszúsággal jár. Azt mondom ugyanis a lap szerint magamról, hogy „finomkodó író vagyok”. Mégha annak hinném is magamat, nem mondanám, mert hülye író nem vagyok. Első mérgemben írni akarok a lapnak, aztán legyintek: kit érdekel az, hogy én mit mondok magamról.

E forgatási kibicelések során mind erősebbé válik bennem a meggyőződés: én leszek az, aki legkevésbé fogja majd tudni, milyen filmet is csináltunk. A rendező, az operatőr bármily szubjektíven is, de hozzá tudja mérni ahhoz, amit elképzelt. Nyilván eleve, magukban is vizuálisan fogalmaztak. Én viszont szavakban, s ha a forgatás során a szavakat képek váltják fel — hiányérzetem van. Például mikor Nóri a reggeli-zőasztalnál a darázsszal küszködik. Nekem itt hiányzik a darabbeli előzmény, egy hosszú monológ, amelynek nyilván nincs létjogosultsága a filmben. De mert hiányzanak a szavak, nem tudom felmérni, teljes vagy teljesebb-e nélküliük a kép. Nem tudom átadni magamat a filmnek, mert az azonosulásnak, sőt azt is mondhatnám, a megértésnek útjában állnak azok a részek, amelyeket én írtam a forgatókönyvben, s még inkább az eredeti dráma megmaradt részei. Azt hiszem, ez nagyon természetes érzés, csak éppen ítéletalkotásra nem tesz alkalmassá. Akkor sem, amikor nincs hiányérzetem, amikor Gaál István filmje pontosan olyan, amilyennek az én elképzelésem magam elé vetítette. Hiszen ilyenkor sem a valóságos filmet nézem, hanem benne, tükörként, egy másikat. Mindez azonban csak felismerés: sem kritikára, sem okvetetlenkedésre nem ösztönöz. Gaál tudja, mit miért csinál: enélkül a meggyőződés nélkül nem is lett volna érdemes együtt nekirfogni a munkának.

Aztán a forgatás felidejében el kell utaznom, s mire megjövök, már vágják a filmet. Megnézem egyszer ezt is: a ládába kígyózó szalagok, jelölések, keretről lógó szalagdarabok, újra és újra visszapergetett képsorok ugyan érzékeltetik, hogy más, bonyolultabb munkáról van szó, engem mégis leginkább a kézirat első átjavítására emlékeztetnek.

Végül, még nyersen, látom az egész filmet is. A kettősség, amelyről az imént beszéltem, nem múlik el. De — még magam előtt sem nagyon merem bevallani, annyira illetéktelennek érzem magam —, tetszik a film. Azt hiszem, jó. Mit nem adnék érte, ha kiléphetnék forgatókönyvírói magamból, s úgy nézhetném meg.

SZÁSZ IMRE

KASPAR HAUSER

Egy fesztivál légréte különös fénytöréseket hozhat létre. Amikor 1975-ben Cannes-ban bemutatták Werner Herzog filmjét, a *Kaspar Hauser*t (eredeti címén: „Mindenki önmagáért és Isten mindenki ellen”), s amikor megkapta a zsüri különdíját és a Filmkritikusok

Szövetségének (FIPRESCI) díját, volt kritikus, aki ab ovo elutasította a művet, mondván, hogy minden ízében beletartozik abba a melodramatikus vonulatba, amely például Antonioni *Foglalkozása: riportertől Losey Romantikus angol nőjén át Borowczyk A bűn történetéig* tart. Nos, az említett filmeket azóta a magyar mozik is vetítették, s a kritikai visszhang nem igazolta, hogy a fent említett filmek valóban „vonulatot” alkotnának. Most, hogy a *Kaspar Hauser* is látható — elkészülte után három évvel —, talán itt az idő, hogy felülvizsgáljuk azt a sommás véleményt, amit Gyertyán Ervin így fogalmazott meg: „Számomra — és szocialista kritikustársaim számára — extrém klinikai eset, vitatható hitelességgel és német tenyeres-talpassággal, naturalizmus-sal megrendezve, és romantikus, a civilizálatlanságot idillizáló eszmei kicsengéssel.” (Filmkultúra, 1975/4.)

Kis túlzással perújrafelvételt kell kérnünk — nem azért, hogy a *Kaspar Hauser* esetében is nyilvánvaló pesszimista premisszákat üres szofisztikával áthidaljuk, hanem hogy megértsük és ezen át: értünk valóvá tegyük azt a specifikus üzenetsort, amelyet Fleischman, Schlöndorff, Kluge, Fassbinder és mások műveiből olvashatunk ki. Furcsa aritmiája ugyanis kulturális tájékozódásunknak, hogy az NSZK-beli német irodalommal „napra kész” a dialógusunk (például Peter Handke mint extravagáns irodalmár közismert), ám ugyanez a filmről csak erős megszorításokkal mondható el. (Handke mint filmrendező: Magyarországon teljesen ismeretlen.) Addig, míg az NSZK-beli német film: furcsa és ritka madár honi mozijainkban, noha jól tudjuk, az utóbbi tíz évben „iskolává” nőtte ki magát, könnyen es-

hetünk abba a hibába, hogy egy-egy alkotására rásütjük az „extremitás” bélyegét. Elfeledkezve arról, amit olykor egy Schleyer-ügy vagy egy mogadishui kommandó-akció világít meg riasztó fényvel: Európa szívében van egy ipari nagyhatalom, amelynek hétköznapijai a leplezetlen „extremitás” jegyében zajlanak.

A néző ezen a ponton azonban közbeszólhat, s megkérdezheti: „Lehetséges, hogy az NSZK mai helyzete: sürölje az extremitást. Sőt, ha földézzük azt a diszkriminációt, amely például a kommunistákat sújtja — tudniillik, hogy egy törvényesen működő párt tagjai a radikálisokról szóló törvény alapján nem tölthetnek be köz-

Bruno S. a *Kaspar Hauser* címszerepében





Jelenet a filmből

hivatalt —, akkor a politikai skizofrenia szó nem túlságosan súlyos. De ha így van, mi köze mindehhez Kaspar Hausernek, e tizenkilencedik századi „természet gyermekének?”. A kérdés jogos, csak hogy ez nem csupán Werner Herzognak szól, hanem például Schlöndorff-nak is, aki Kleist *Kolhaas Mihályát* vitte filmre, vagy Fassbindernek, aki Fontana *Effi Briestjét* filmesítette meg... Nem elszigetelt, egyéni extravaganciáról van szó tehát, hanem — nyilvánvalóan a forgalmazás lehetőségeitől is befolyásolva — arról a tudatos törekvésről, amely a német „iskolát” az irodalommal szoros kapcsolatba hozza (Werner Herzog film-

je mögött, ha nem is szüzséként, de ott van egy „márkás” név: Jacob Wassermann). Ám az irodalommal való szoros kapcsolat csak eszköz a nyilvánvaló cél: az *eredetkutatás* érdekében. Fel kell figyelni arra az erős történetiségre, amelyet ezek a filmek — a szándékos anakronizmusok, az élesített modellizálások ellenére vagy éppen ezek segítségével — sugallnak. A múlt — s ehhez a világirodalmi rangú tizenkilencedik századi német irodalom világmagyarázatát is fölhasználják — a jelen megértésének egyik kulcsa, az „iskola” legszélsőségesebb egyéniségeit is „megregulázó” objektivitásigénynak támasztéka. Arról a törekvésről

van tehát szó, amit a magyar filmgyártásban Jancsó Miklós múlt századi története, a *Szegénylegények* jelentett, amikor is a jelentől való visszahátrálás valójában távlatosabb, s ezzel együtt: objektívabb *rálátást* kínált a hatvanas évek jelenidejű világára. Talán filológiailag is bizonyítani lehetne, hogy a *Szegénylegények* fölemlítése a német „iskolával” kapcsolatban több mint értelmező példa, ám ha most eltekintünk is a részletes dokumentálástól: nyilvánvaló, hogy a téma megválasztásának döntő eleme Werner Herzog és mások esetében a kedvező rálátás biztosítása volt. Az a képiles hang-súlyozott, dialógusban is megfogalmazott „hogy”, ahonnan a napfényre kijutott Kaspar Hauser először pillantja meg a világot, majdani szenvedéseinek színhelyét: Nürnberg. A hely, amely szimbólumként, álomként többször is visszatér a film gondosan megtervezett, szinte mérnökkien pontos szerkezetében.

A megszerkesztettség, a motívumok ismétlésének és megfordításának zenei módszere — ez a néző egyik alapélménye a film megtekintésekor. A kiszámítottság, amely az esetleges mozzanatokot egységgé szervezi. Igen, kiszámítottság, amely semmiképpen sem pedantéria, hanem céltudatosság, „aufklärarista” racionalizmus egy olyan történet elmondásakor, amely önmagában hordozza a romantikus dagály vagy szentimentalista széplelkűség kézenfekvő ködkavarását is. Olyan szerkezet, amely a legfelületesebb rápillantásra is nyilvánvalóvá teszi, hogy mi az, amivel a rendező nem kíván foglalkozni. S a hiányok sokatmondóak. Legelsőként a film kinyilvánítja, hogy érdeklődési körén kívül esik az, amit a szakirodalom Kaspar Hauser *rejtélyének* nevez. A „szakirodalom” szó nem túlzás. Az 1828 egyik tavaszi vasárnapján Nürnbergben fölűnt „lelenc”, a tizenhat éves beszélni, járni alig tudó fiú sorsáról szóló irodalom könyvtárnyi. Az a jegyzőkönyv, amelyet a filmben egy undorító és félelmetes hivatalnok vesz föl: valóban létezik. „Mintaszerrű” — ahogy bürokratánk ígéri, ám nem tud válaszolni az alábbi kérdésekre: 1. mi Kaspar Hauser származásának titka, 2. miért tartották ti-

zenhat évig — a napfénytől elzárva — pincében, bilincsbe verve, 3. ki kísérelt meg ellene kétízben merényletet, 4. kinek állt érdekében halála. Nos, Werner Herzog nem óhajt — ha eddig nem sikerült hitelt érdemlően fölfedni a rejtélyt — egyik korábbi verzió mellé állni, vagy újat kidolgozni. A tényeket közli, a újat telen tényeket, s lemond arról, hogy a rejtélyt „megoldja”; röviden, elhárítja magától azt a lehetőséget, hogy történetet mondjon el, s ezzel filmjét — határozott döntéssel — kivonja a „mozi” világából. Azt már a döntés logikus következményének tarthatjuk, hogy a sztori hiányában nem kíván foglalkozni valamely reális lélekelemzéssel, a talált „természet gyermekének” logikával és pszichológiával aprólékosan kikövetkeztethető — hihető — kisrealista állapotrajzával.

Ezen a ponton — Lukács György klasszikus meghatározásával élve — „az utak elválnak”. Werner Herzog hátat fordít a „legkisebb szellemi nevezőn” meghatározott nézőtömegnek, és „avantgarde” értelmiségi filmet készít: *filozófiai parabolát*. A kritikának, gondolom, kötelessége *elfogadni* ezt a választást, még akkor is, ha eszményképei között esetleg a filmművészet más lehetőségei kapnak kedvezményezett helyet. Köteles elfogadni, nemcsak azért, mert a műfaj mint olyan létezik, hanem mert igazságos ítéletet csak belülről, a választás konzekvenciáinak gondos mérlegelésével hozhat. Röviden: mi könyvelhető el a „nyereség” rovatba, miután a szerző lemondott a mpzis hatáskeltés — a témához esetleg, illő — kézenfekvő megoldásairól.

Most természetesen nem is arról van szó, hogy a film megoldásai — beleértve a főszereplő Bruno S. filmen kívüli sorsának rendkívüliségét: a két évtizedes elmeogyintézetet kezelést — számomra a legcsekélyebb mértékben sem látszanak „német tenyeres-talpassággal” előadottaknak. Nem erről van szó: hiszen ennek megítélése jöszerevel a kritikus egyéni diszpozíciójának kérdése. Ami a lényeg: a parabola történeti magja és mai vetülete között van-e olyan termékeny, gazdag — objektív és szubjektív — kétértelműség, ami az „eset” valóban kira-

gadja extrémításából. Ha végigtekintünk Kaspar Hauser filmbeli sorsán, gondolom, igennel válaszolhatunk.

Prelúdium: a pince, ahol tizenhat évet töltött el. Az abszolút zéró helyzet. Kaspar Hauser vegetatív lény: nem ember.

Első stáció: belép hozzá az Ember, sorsának, balvégzetének irányítója. Idomítási gyakorlatokkal néhány szó elszajkózására, az írás utánzására, a két lábán járásra tanítja. Kaspar Hauser ezek után nem több mint az állatkerti majom, ügyes papagáj. Még nem ember.

Második stáció: Kaspar Hausert „megtalálják”. Nemcsak életének, hanem a filmnek is döntő pontja. A második stáció ugyanis arról szól, hogy az ember-jelleg felismerése, egyáltalán az *emberi lehetőség* igazolása csak közösségben — tágabb értelemben: csak társadalomban történhet meg. Az alaphelyzet kitűnő lehetőség arra, hogy Kaspar Hauser önértékelését, valamint az ebből fakadó reaktív módosulásokat nem figyelembe véve (ami két ember közötti kapcsolatot leírásában lehetetlen), Werner Herzog csak arra koncentráljon, amit a közösség tart „emberi jellegnek”. S ekkor tárul fel az igazi mechanizmus, ami éppen az ellenhat, hogy ez az emberi lehetőség a maga „természetes” módján kibomoljon. Hogy ki Kaspar Hauser: ezt a közösség mint jogi, rendőri „esetet” kívánja megfejteni. Rendkívül éles, szinte szatirikus feldolgozásban tálalja a néző elé a rendező azt a félelemmel és utálattal vegyes közhangulatot, amely a megmagyarázhatatlan, a más „jelenség” láttán támad az igaz „bürgerliche” környezetben. Kulcsmondat, ami ekkor elhangzik: „Nem lehet tudni...” és börtönbe zárják a „lelencet”. A második stáció egészen a film egyik döntő jelenetéig, a mutatványos sátorig tart. Miután kiderült Kaspar Hauser „ártalmatlansága”, mint a világ négy csodáinak egyikét mutogatja a cirkuszigazgató. A négy csoda: a törpe király, a gyermek Mozart, Hombrecito, az indián és Kaspar Hauser. Mint motívumok, Werner Herzog korábbi filmjeire utalnak, ám itt különösen a gyermek Mozart „csodája” kap különös hang-

súlyt. Azé a gyermeké, aki Mozart zenéjétől „megbolondulva” csak az üregeket, csak a homályt kutatja, s ezzel jelképesen is megerősíti azt a képekkel sugallt ellentmondást, ami a sötétség és világgóság között viládlózik még a filmen, s aminek végeredménye: a világgóság „visszavétele” attól a közösségtől, amelynek racionalista önhittsége tettelegesen csap át sötét misztikába.

Ennek a fejlődési szakasznak fontos motívuma — ellenpontja — azonban az az együttérzés is, amelyet Kaspar Hauser például a börtönőr családjából, de különösen a gyermekekből kivált. Ők tanítják Kaspar Hausert beszélni, enni, ülni. Ők pótolják az elrabolt gyermekkort, s a parabola igazságához hűen: megtörik azt az egyértelműen elutasító közhangulatot, azt az idegenkedést, amelyet Kaspar Hauser feltűnése váltott ki. S végeredményben ez az együttérzés vezet át a harmadik stációhoz: Kaspar Hauserben tudatosodik az ember mivolta, egy tudós tanár, Daumer mély emberi részvétebből fakadó segítsége révén. A tanítvány azonban „hálátlan”. Eddig megtörténtek vele a dolgok, most azonban kérdéseket tesz fel. Ezeknek a kérdéseknek iránya kétségkívül tendenciózus. Kaspar Hauser szerint a börtön nagyobb mint a világ, az ember embernek farkasa, álszent és ostoba. Az „ember-Kaspar Hauser” kétségkívül egysíkú figura: ideológiája a praxisból fakad, s minden porcikájával igazolja a rendező tételét: nem cselekedetei, de pusztán *léte* tiltakozás az őt körülvevő társadalommal szemben. A film egyébként ebben a stációban némiképpen egy helyben topog. Werner Herzog „katalogizálja” a társadalmi hipokrizis kritikus pontjait: a vallást, a tudományt, a nőkérdést, a társasági életet stb. Ám mindezek — különösen a vallással kapcsolatban — többé-kevésbé szellemes variációk egy viselkedésformára, ám gondolati töltésük sokszor az önisméltás fáradtságát jelzik. Nem véletlenül, ebben a részben nagy szerep jut a szépen komponáló operatőrnek (Jörg Schmidt-Reitwein) és érzelmes zenének (Albinoni *Adagiója*), egyáltalán: a lírának, ami Werner Herzogtól egyébként sem idegen, csak hogy itt némileg kötelező pen-

zumként érződik a jelenetek „átpoétizálásában”.

Nem mintha ennek a költőiségnek nem lenne funkcióértéke. Az utolsó, a negyedik stáció: a leépülés, a halál titokzatos futama. Emberré válásának öt gyors éve s az a remény, hogy — naplóját írva — képes lesz rendszerbe foglalni azt a tiltakozást, amit megjelenése involvált: a fenyegetett társadalom részéről a végletes választ hívja elő — a gyilkolást. A rendező gunyoros fintorral a nézőt elviszi addig a pontig, hogy most megtudja a rejtélyt... ám a döntő mondatot nem mondhatja ki. Konzekvensen. Mert nem az az érdekes, ki volt a merénylő, hanem az, hogy van merénylő, aki a normától — egyértelműen: az adott társadalmi normától — való eltérést röviden megtorolja.

Ami ez után van: a kóda. A groteszk, gyilkos szatíra. Három orvosi maskara — a jegyző jelenlétében — felboncolja Kaspar Hausert. Boldogan szeletelik föl kioperált agyvelejét: „Nem normális” — állapítják

meg kezüket dörzsölve. A jegyző ujjong. Ha nem normális a „tudomány” szerint, akkor minden rendben van. Akkor Kaspar Hauser idegesítő figurája ad acta tétetik. „Meg van magyarázva”. A társadalom fellelegezhet, boldogan konstatálhatja: a más csak „extrém klinikai eset” volt. A világrend helyreállf.

A rendező ezzel a kóddal azonban épp az ellenkezőjét sugallja... A más — a „természetes” — a normális. S az önelégültség: társadalmi méretű merénylet. 1828-ban? Nos, a történelmi jelmezek nem vakíthatják el belső látásunkat: a máról van szó, arról a máról, amelyben például a legtekintélyesebb NSZK-beli közgazdász, Jürgen Habermas sem érezheti magát biztonságban — személyes biztonságban! —, mivel mást mond a politikai terrorizmusról mint amit Bajorországszerte szónokolnak: „a megelőző rendcsinálás jelszava alatt megszorítani a demokratikus jogokat: ez a paradoxon a fasizmusra emlékeztet”.

MARX JÓZSEF

Bruno S.



Az öntudat lépcsőin

A TUNÉZIAI FILM BEMUTAKOZÁSA BUDAPESTEN

Ritka esemény zajlott le november végén Budapesten: egy afrikai köztársaság, Tunézia fiatal filmművésze mutatkozott be hazánkban. Hét, egymást követő estén láthattunk dokumentum- és játékfilmeket az Új Tükör moziban — a napjainkig készített összes tunéziai filmprodukció több, mint egyharmadát.

Tunéziában ez ideig tizenyolc játékfilmet forgattak önálló produkcióban. „saját” rendezésben. Ez a tény jól mutatja a gyarmatosítás alól felszabadult ország helyzetének, a nemzeti filmgyártás megteremtését célzó törekvéseinek nehézségeit, amelyek egyúttal, s nem kis mértékben a nemzeti filmművészet kialakulását is korlátozzák.

Az első, abszolút mértékben a tunéziaiak által készített játékfilm, Omar Khelifi *A hajnal* című alkotása, amelyet 1967. március 20-án mutattak be. Ez a bemutató hosszú évek munkájának eredménye volt. Tahar Cheriaa, akinél többet aligha tett valaki a tunéziai film megszületéséért, 1949-ben megalakította a tunéziai filmklubok szövetségét. A filmklubszövetség aktív tevékenységében alakult ki a tunéziai filmesek hivatástudata, és érték meg a nemzeti filmgyártás szubjektív feltételei. 1960-ban hozták létre a Filmgyártás és Filmforgalmazás Nemzeti Egyesületét (S. A. T. P. E. C.), amely kezdetben rövidfilmeket és dokumentumfilmeket gyártott. Csakhogy ezek a filmek

nem kerültek azután a tunéziai mozik vásznára, mivel a filfterjesztés a nyugati trösztök kezében volt. Tahar Cheriaa felismerte, hogy a függetlenné vált afrikai országok, köztük Tunézia filmművészeti létezésének alapfeltétele, hogy nemcsak a *gyártást* — amint azt általában hiszik —, hanem a *forgalmazást* is nemzeti keretekbe kell illeszteni, mivel a gyarmatosítás időszakából örökölt forgalmazási rendszer a nemzeti filmművészet fejlődését gátolja. Tahar Cheriaa törvényjavaslatokat terjesztett be — negyedévenként kötelező egy (!) tunéziai film vetítése a mozikban; egy filmimport monopólium létrehozása, melynek irányítója a S. A. T. P. E. C. lenne stb. —,

Jelenet Brahim Babal: *És holnap...* című filmjéből



amelyek a nyugati cégek éles tiltakozását váltották ki, és amellyel váltakozó sikerű, napjainkig tartó harc indult meg a filmforgalmazás pozícióért, közvetve a nemzeti filmművészetért.

1966-ban életre hívták a Karthagói Filmpapok rendezvényét, amely az évek folyamán a filmművészet jelentős nemzetközi fórumává vált. 1967-ben kialakult a filmipar infrastruktúrája Tunéziában. A költségek azonban igen nehezen térültek meg. Így hat tunéziai játékfilm után a S. A. T. P. E. C. kénytelen volt beszüntetni — legalábbis egy időre — a gyártást. Az elmúlt években azonban mégis sikerült néhány olyan filmet forgatni — többségüket az alkotók saját pénzéből —, amelyek felmutatva a nemzeti filmművészet értékeit, visszaadták a tunéziai film önbizalmát.

Az elmondottak magyarázzák, hogy míg például a szomszédos Algéria filmművészetének sokáig csak a nemzeti felszabadító harc volt a témája, addig a tunéziai filmművészet több úton indult el, s szinte mindenféle stílust megpróbált. Ez, valamint a filmművészeti öntudat fejlődése, a filmkészítés függetlenségének (viszonylagos) növekedése adja magyarázatát a tunéziai filmművészet azon sajátosságainak, hogy az elmúlt évtizedben a populáritástól az intellektuális film, a melodramatikus alkotásoktól a politikai művek felé haladt. S feltételezhetően innen eredeztethető a tunéziai filmnek az a fegyelemre méltó jellege-

tessége is, hogy a filmművészet útjának meghatározói — ellentétben az úgynevezett harmadik világbeli országok (India, Egyiptom stb.) többségével — elsősorban a filmrendezők, és nem a producerek.

A Budapesten bemutatott filmek arról győztek meg, hogy a tunéziai rendezők tudatában vannak társadalmi szerepük jelentőségének, hogy a maguk eszközeivel részt kívánnak venni a progresszív társadalmi törekvésekben; jölehet e szerep — elsősorban gondolati és művészi — követelményeinek —, s erről szintén tanúskodott az Új Tükör moziban lepergetett válogatás — még sokszor nem képesek eleget tenni. A szándék és a teljesítmény közötti dráma forrása esetükben az, hogy az elmúlt évtizedben ismerkedtek meg a filmkészítés sajátosságaival, örömeivel és gondoljaival, s tanulták az artikulált filmi fogalmazásmódot. A tizenhét elkészített film azt is jelenti, hogy eddig igen korlátozott lehetőségük volt tehetségeiket próbára tenni, de legkivált arra, hogy el is sajátítsák ezt a fogalmazásmódot, hogy a különböző rendezői karakterek valóban összevetészhetetlenül jelenjenek meg a filmvászonon. Ezek az esztendőök — a szerény körülmények között folytatott tanulás, és „a felnőtté válás” éve — ugyanakkor több szempontból a tunéziai társadalom fejlődésének is bonyolult időszak, amely nem egyszer igen nehéz helyzet elé állította a filmrendezőket. A körülmények fi-

gyelembevételével, és a budapesti mustra alapján nyugodtan állíthatjuk: tiszteletre méltó a tunéziai filmrendezőknek az a felelősségteljes törekvése, hogy megpróbálják művészi igazságba foglalni társadalmuk aktuális kérdéseit, mi-képp tiszteletre méltó az is, hogy eközben a rendezői szuverenitást nem áldozzák föl a mindenáron való jelenlét oltárán.

E rövid beszámolóban nincs mód arra, hogy a tunéziai filmhéten bemutatott minden egyes filmről szóljunk — így például az erősen antikolonialista töltetű *Nagykövetek-ről*, amelyet Naceur Ktari rendezett, és Jean Michaud-Mailland alkotásáról — *H'mida* —, amelyben a címszereplő tunéziai pásztorfiú szomorú sorsát meséli el, igen árnyalt, szinte tartózkodó stílusban. Mindenekelőtt Abdellatif Ben Ammar rendező nevét kell megemlítenünk, akinek két filmje is szerepelt a budapesti programban. *Ilyen egyszerű történet* című alkotásának főhőse filmrendező, aki a Tunéziába visszatelepült volt vendégmunkásokról akar dokumentumfilmet forgatni. A filmbeli rendező interjú-sorozat készít egy munkással, könyvtárba jár, anyagot gyűjt, jegyzetl stb. — igyekszik megismerni és megérteni a valóságos helyzetet. Ahogyan halad előre az anyaggyűjtésben, úgy táru mindjobban föl az általa kiválasztott munkás nehéz sorsa: az idegenben töltött évek emlékei, az új élet kialakításának nehézségei gyötrik, de leg-



inkább az, hogy francia felesége ellehetetlenül a tunéziai környezetben, hogy a visszatelepülés ára: felesége elvesztése. E gyötrődés drámai monológjait azonban az illetékes nem találja elég „érdekesnek”, a filmrendező tervét elutasítják. A főhős mégsem adja föl a küzdelmet, mert meggyőződése, hogy bármi is történik, neki egyetlen és fő kötelessége megjeleníteni a tunéziai munkások életét. Az *Ilyen egyszerű történet* tulajdonképpen nem más, mint ennek az öntudatnak a fölmutatása. Sajnos a film erejét igen csökkenti a túlságosan kiszámított dramaturgiai konstrukció. A filmbeli rendezőnek ugyanis éppúgy francia felesége van, mint az interjúvolt mun-

kásnak, s akinek élete éppúgy zátonyra fut, mint a munkás feleségéé. Ben Ammar ezzel a konstrukcióval feltehetőleg még személyesebbé akarta tenni hősnének drámáját, az eredmény azonban nem igazolta: a két feleség összecsengő sorsa anekdotikus elem maradt, s ennek következménye lett a mű jó néhány melodramatikus fordulata. Az *Ilyen egyszerű történet* ezzel együtt is jelentős első film, amelyben a dramaturgiai és fogalmazásbeli lapszusok ellenére a dráma alaphangja tisztán, őszintén és hitelesen szólal meg.

Ha az *Ilyen egyszerű történet* az öntudat filmje, akkor Abdellatif Ben Ammar második műve, a *Sejnane* egy előző idő-

szak, az *öntudat kialakulásának alkotása*. A film története is korábban — 1952-ben — indul, amikor is főhősének, a gimnazista Kemalnak nagyapja hírül hozza: apja meghalt — a szóbeszéd szerint a franciák titkos szervezete ölte meg. Kemal érthetően megrendül, visszatér szülőfalujába, *Sejnane*-ba. Az ott-hon töltött rövid idő eseményei megváltoztatják magatartását, a cselekvés alternatívájának keresésére sarkallják. Végül is Kemal a szervezett munkások között találja meg helyét.

Ben Ammar-nak erre a művére bizonyos közvetettség jellemző. A kiinduló helyzet, az alapszituáció dramaturgiai szintje tökéletesen indokolt, és pontosan meg-



**Hamouda Ben Halima, Hedy Ben Khalifa,
Perid Boughedir: Tararani földjén**

utat enged az általunk már jól ismert sematikus ábrázolásmódnak is. A *Sejnane* stílusának karakterét azonban mégsem a sematikus ábrázolás, hanem a közvettséget igen érzékenyen, plasztikusan szolgáló fogalmazásmód határozza meg. Ben Ammar tehetsége ebben mutatkozik meg igazán.

A közéleti, a politikai

öntudat ébresztése mellett a tunéziai filmek jellemző sajátossága az a szinte már önostorozó hevület, amellyel saját népük szokásbeli, erkölcsi maradiságát kritizálják. A téma legtökéletesebben Omar Khlifí *Kiáltások* című művében bontakozik ki. A rendező tudatosan a népmesék, méginkább a balladák tömör, zárt szerke-

rajzolt. Ám a későbbiek során nem Kemal belső, megélt drámájaként folytatódik, hanem eseményeknek, személyeknek, véleményeknek a főhősre gyakorolt hatásaként jelenik meg. S ennek következtében Kemal sorsa nem helyzetének és tudatos választásának dialektikájában nyugszik, hanem külső hatásokra elfogadott szituációk fölismérésén. Innen van, hogy a filmben, amely az öntudatosodás stációit szándékozik megjeleníteni, az érvek és ellenérvek vitája sokszor a főhős „feje fölött” zajlik. Ez a hangsúlyeltolódás olykor

**Brahim Babai:
Es holnap...**





Omar Khlífli: Kiáltások

zetét követő filmjében roppant drámai erővel mutatja be a tunéziai nők — megkövesedett szokások, iratlan erkölcsi törvények okozta — megnyomorodását, örületét, halálát. A gazdag lány, és szegény szerelmesének százszor és ezerszer elmesélt, megírt tragikus története eleve nedik meg a filmvászonon — ám ez alkalommal olyan belső tűzzel, a filmi kifejezőeszközök olyan magasfokú, művészi használatával, melyet ritkán láthattunk magyar moziban. Khlífli beállítási feszültséggel teliek — mintha a falu tekintete állandóan jelen lenne. Így kap szinte minden mozdulat, árnyék, zaj jelentést. A közeli felvételek nem az izgalomkeltést szolgálják, mint azt általában megszoktuk, hanem mindig személyes érzést — lírai vagy drámai tartalmút — fejeznek ki, a hősök „igazi” arcát, cselekedetét mutatják; s a totálók nem egyszerűen a teret, hanem a gondolat jelentéstartalmát tágitják, „összefüggéseket” mutatnak meg.

Brahim Babai *És holnap...* című filmjének stílusa élesen eltér Omar Khlífli művétől, inkább a grúz filmekéhez, az algériai Ollouache *Omar Gatlato* című munkájához hasonlatos, művészi színvonalban azonban igen közel áll hozzá. A mű fiatal főhőse falusi földművelő, aki elveszti munkáját. Egy ideig még megpróbál a faluban kenyeret találni, de végül ő is a városba távozik nyomába szegődik — munkát keresni. De úgy jár, mint sok társa: teljesen lerongyolódik, munkaalkalmat viszont nem talál, nem kap. Babai látszólag könnyed fogalmazással a tunéziai társadalom egyik igen fájdalmas, belső feszültségét érezteti meg velünk: a gazdasági élet átalakulásának, és a munkanélküliség kapcsolatának le nem küzdött nehézségeit. A film társadalomrajza hajlékony, laza szerkezetben, árnyalt ironiával jelenik meg, ami igen tudatos tehetségre vall. A főhős jelleme — vidám, mozgékony, vállalkozó kedvű fickó, ahogyan mon-

dani szokás: maga az élet — egyszerre teszi abszurdá és megrázóvá ennek a mélységesen humanista műnek a történetét. Dramaturgiája, az elbeszélés mód magasfokú egyszerűsége, szinte De Sicát idézi: hősünk egy elkeseredett pillanatában úgy tesz a piacon, mintha vásárolna, alkudozik, felpróbálja az öltönyt, majd egy óvatlan helyzetben szökni akar. Többen, kik éppúgy az öltönyükre alkusznak, mint ő, elkapják, neki esnek, ütik-verik, míg végül, nagy nehezen sikerül megszöknie.

Babai filmje talán a legnagyobb biztosíték arra, hogy a tunéziai film még hallatni fog magáról, meg — az Új Tükör moziban lepergett művekből kiolvasható — közös alkotói szándék, és elkötelezettség, hogy a filmművészet a tunéziai társadalmi tudat állandó alakító tényezője legyen. Addig is — s nem kevésszer — jó tudnunk: a filmművészet nem egyenlő az USA és Európa filmművészetével.

ZALÁN VINCE

Magány az erdőszélen

Igazuk van Lavickáéknak, hogy — két gyerekkel — szeretnének egy csöndes nyári lakocskához jutni ők is; vagy — ha már annyira divatba jött — egy még lakható, használaton kívüli parasztházhoz. S bár nem szép tőlük, még azt is meg lehet érteni, hogy a sárga irigység eszi őket, mert barátjuknak — aki úgy látszik, egy „felsőbbrendű Lavicka”, az ég kegyeltje — skanzenből kiszuperált vízimalma van nyaralónak, csikorgó kerekkel, és minden egyéb tartozékával; csupán a lisztporról kell időnként gondoskodnia, hogy vendégei nyakába szórva, a malom tökéletes illúzióját keltse bennük. Az átlag-Lavickáéknak bizony tíz körömmel kell kapaszkodniuk az első, megszereshető parasztház kerítésébe, ha nem akarnak lemondani arról, hogy barátjuk olykor lisztport hintsen a szemükbe: magasabb státusz-jelvényének presztízsét.

Van is az erdőszélen egy kis ház, az öreg Komarek lakik benne egye-

dül, ki is adná a házat bérbe, talán el is adná egyszer, ha elköltözne a fiához. Addig meg, ha Lavickáéknak mégoly keservesen is, együtt kell tölteniök vele a nyarat a kis házban. Sőt, az öreg Komarek kivirul, egyre jobban érzi magát a pompás helyzetben, vígan telik az idő. A két Lavicka-gyerekek is. Csak a nézőknek nem. Mintha közben a rendező, Jiri Menzel eltérítette volna a vonatot, vagyis a vígjátékot, fent jelzett szatirikus vonalától. Vagy pedig, s ez a valószínűbb (ismerve Menzel korábbi filmjeit), Zdenek Sverak és Ladislav Smoljak könnyű fajsúlyú forgatókönyve térítette el őt saját groteszk-kesernyés humorától. Így aztán az az érzése az embernek, hogy a rendező, széles mosollyal, (szinte kihajolva a vásznonról), folyton bocsánatot kér Lavickáék nézőtéri hasonmásaitól, s legszívesebben tisztelgő virágcsokrokká hamiskodná még azokat a szolid tréfákat is, melyeket — vígjátékféleről lévén szó — mégis

Jelenet a filmből



csak meg kellett engednie. Újonnan szerzett tapintata, s túlszorduló megértése Lavickáké jólszituált pitisége iránt ízét veszi a történetnek, sőt, érdektelenné, unalmassá is teszi. Viszont nem bánt még egy legyet sem (csupán a kutyáról leugráló bolhákat, azokat igen).

A konfliktus tehát alászáll a kecskefejtés, tehéntartás, bolhairtás emberi problémáinak szintjére, vagyis a városi és falusi életforma egykori kontrasztjának még létező maradványaira, ami ma már igencsak gyöngge humorforrás. Ennek ellenére Lavickákét nem lehet eltuszkolni a történet előteréből; siránkozással, bosszantó bolhavadászattal húzzák az időt („csupa tyúkszar ez a falu!”), eltakarják előlünk a háttérrel, ahol pedig helyenként felvillan, ha csak pillanatokra is, egy-egy furcsa alak, sokat sejtető epizód; megvillan Jiri Menzel ismert, régi arca.

Kedélye, groteszk humora. Mert valahol ott van a háttérben, s ha valaki nem veszi el türelmét Lavickáké és Komarek semmitmondó huzavonája miatt, s mögéjük néz inkább kíváncsian, valami más filmet fog látni, mint amit Lavickáké játszanak, mégha jócskán ötletszerű, vázlatos is az. A ravasz Komarek házának közelében például, a faluba vezető úton, egy öreg házaspár lakik. Úgy látszik ők már „nyakukba vették a kötelet”, megkapták a maguk „lavickájukat”: szerződést kötöttek a házukra egy, a városból jött fiatal házaspárral. Mondjuk — a mi fogalmaink szerint — valamiféle eltartási szerződést vagy hasonlót. S a fiatalok nagy optimizmussal, bizakodva és módszeresen neki is fognak jócskán megrövidíteni a meggondolatlan öregek életét; szó szerint kifüstölni őket a házukból. Eldugaszolják a kéményüket, „hadd füstölődjön a parasztja”. De van más ötletük is a szekálásra: gödröt ásnak a küszöb elé, s pallót vetnek át rajta: hátha valamelyik öreg kitéri a nyakát. De azok sem maradnak télen a visszafizetésben. Ha az öreg Komarek csak fele annyira volna ravasz, mint amennyire az, akkor is meggondolná, a szomszédban látottak alapján kétszer is, hogy kössön-e szerződést házára nyári lakóival. Már a film közepe tudjuk, hogy nem fog kötni.

Csak Lavickáké nem tudják. Kicsérkész igyekezetük, hogy behízelegjék magukat az öreg paraszt kegyébe, nemcsak őszintétlen, de hatástalan is. Komarek átlát rajtuk. Ám hogy egy egész film arról szóljon, hogy valakin átlátnak, nem éppen érdekes, sőt egy idő után éppen bosszantó. A legrosszabb az, hogy Menzel ezt tudja, valamint azt is, hogy Lavickáké humortalan, gyöngge vígjátéki alakok, s Komarek bácsi is amolyan „sercintgetős” álparaszt egy megkopott anekdotából. Menzel nem tud mit kezdeni ezzel az anekdotával, átadja a terepet Komarekéknak, kecskével, tehénnel, Lavickánéval; megadja magát a forгатókönyvnek, annál is inkább, mert annak egyik írója, Zdenek Sverak játssza Lavickát, s a színész-szerzőknek már rossz szokásuk magukkal írni tele a filmet. Megpróbál tehát némi vígjátékot formálni Lavickából és a bolhavadászattól.

S amikor már nem bírja, hátra-hátrapillant a falu felé. Csak villanások ezek, de milyen ígéretes, karakteres arcok, fölsejlt sorsok; olyan képsorokra gondolok, mint a falusi temetés, a kocsmai kakaskodás, az öreg Komarek szenilis apjának jelenete az ünnepi asztalnál a család körében. Nem is szólván a vízimalomtulajdonos jellegzetes figurájáról (bár kidolgozatlan maradt, s színészileg is gyöngge), és az utóbb említett, szerződéssel befeszkelődött házaspár, mely békés derüvel végzi a maga életkoptató — mások életét koptató — munkáját. Ezekben a pillanatokban, amikor a film a háttérbe enged bepillantást, az operatőr, Jaromir Sofr kamerája is „átvált” a humornak valami más regiszterére. Aztán megint hosszan Lavickáké együgyű történetéé az egész vásznon, ahonnan időnként kihajol bocsánatkérő mosollyal Menzel: „A viláért se higgyék, hogy az életről van szó!” És Lavicka és Lavickáné (Zdenek Sverak és Dana Kolarová) ennek megfelelően is alakítanak; szürkén, jellegtelenül. Mindaz, ami Menzel új filmjében a valóságra utal, mint mondtam: itt-ott, kis foltokban, a háttérből pislákol elő.

HEGEDŰS ZOLTÁN

Jubileum Lipcsében

Lipcse — immár huszadszor — az elkötelezett, haladó filmek és alkotók fesztiválja és találkozóhelye. Az igen gazdag, jubileumi program pontos körképet mutatott: hol tart, hogyan áll a haladó erők harca a világban. A dokumentum- és rövidfilmek fesztiválján nyolcvankét ország képviseltette magát, a vendégek száma meghaladta az ezerkétszázat.

A jubiláló Lipcse filmműsorának középpontjában a szabadságért, egyenlőségért és függetlenségért vívott harc és a szocialista építőmunka kérdései álltak.

A fesztivál fődíjait, az Arany Galambokat a bolgár *Agronómusok* és NDK-beli *Vaseröd* című filmeknek ítelték. Az *Agronómusok* — Hriszto Kovacsev munkája — az állandó továbbfejlődés lehetőségeinek határait kutatja. *Agronómusok* beszélnek arról, hogyan is lehet egyre többet ter-

melni a földeken, csökkenteni az emberi erő felhasználását, és a költségeket, hogyan lehet a legmegfelelőbbben gépesíteni? Kovacsev érdeme, hogy be tudja bizonyítani: mindez elsősorban nem közgazdasági, hanem emberi probléma. Embereket ábrázol, akik hol anekdótázva, hol önmagukkal vitázva, hol tudományos hévvel, hol feleségük perlekedésével szembeállva végzik éjt-nappalt igénybevevő munkájukat. Szórakoztató, helyenként jóízű nevetésre készítő film az *Agronómusok*, nemcsak az idei lipcei fesztivál, de az egész műfaj egyik valóban kiemelkedő alkotása.

A másik Arany Galamb-nyertes, a *Vaseröd*, az NDK ismert dokumentaristának, Heynowskynek és Scheumannak új alkotása. A téma: Vietnam az országegyesítés és a közös építés gondjai közepette. Az alkotók

Jelenet A Föld csúcán című szovjet dokumentumfilmből



a jelen problémáira a közelmúltban keresik a választ, a felszabadító háború hőseit mutatják be, és mintegy kontrasztképpen a volt dél-vietnami vezetőréteg elvtelenségét, szolgálalkúságát. A *Vaseröd* mondanivalója: az ország, ahol a nép között ilyen hősök élnek — békében is képes megbirkózni a legnehezebb feladatokkal. A *Vaseröd*-ben kevesebb a „politikai dinamit” mint Heynowsky és Scheuman korábbi alkotásaiban: itt nem a leleplezés, hanem az elemzés a lényeges.

Mikor a mosoly visszatért a címe a vietnami Xuan Phoung Ezüst Galambbal jutalmazott alkotásának. A színhely: Saigon. Az amerikaiak tízezer napos uralmának szörnyű öröksége: félmillió kábítószer-élvező; 150 000 prostituált. A népi hatalomnak azonban egészséges, dolgozó emberekre van szüksége. Át kell nevelni, ki kell gyógyítani a hazug álmokba menekülőket; munkára kell szoktatni a prostituáltakat. Az átnevelés nehéz problémájáról, módszereiről és első eredményeiről szól ez az őszinte, emberi film.

Ezüst Galambot nyert a DEFA ismert dokumentumfilm-rendezője Gitta Nickel *Fiatalnak lenni és még mi* című filmje is, melyet a rendezőnő a stralsundi hajógyár egyik ifjúsági brigádjának körében forgatott.

Külföldi néző számára a *Fiatalnak lenni és még mi* hosszadalmasnak tűnő, bár nem érdektelen alkotás. Az NDK-ban azonban igen magasra értékeli és szenvedélyesen vitatják, s

I. V. Dunajev: *Felkelés*



valószínűleg hazai jelentősége miatt kapta a díjat is.

Ugyancsak Ezüst Galambot kapott Sabine Katins *Mindaz, amire szükség van: szabadság* című alkotása, mely Dél-Rhodesia fekete bőrű lakosságának hétköznapjaival ismerteti meg a nézőket. A kitűnő film a terror, elnyomás, fajüldözés légkörét ábrázolja és elemzi, bemutatva e politika indokait, módszereit is. Bravúrképeket, és csodálatosn gazdag dokumentációt vonultat fel a szovjet televízió *Felkelés* című alkotása, mely I. V. Dunajev rendezésében foglalja össze a dél-afrikai főváros Szoveto nevű bennszülött negyedében kirobbant forradalmi megmozdulások hátterét és eseményeit. A helyszínen szovjet operatőrök is dolgoztak — igaz a Vorster-kormány rendőrségének szigorú ellenőrzése alatt — de az anyag többsége „idegen kamerákból” származik. A rendező a dél-afrikai színes bőrű munkásság életkörülményeinek és helyzetének bemutatására törekszik, s innen jut el a felkelésig, az egyre ismétlődő sovetoit lázadásokig, a fehérek megtorló akcióiig. A kitűnő montázs, a hidegen tárgyilagos képek olyan nagy hatásúvá teszik a filmet, hogy már-már kínálkozik a párhuzam Mihail Romm *Hétköznapi fasizmusával*.

A *Felkelés* is Ezüst Galambot kapott, megosztva *A nyugtalan nap éve* című kirgiz alkotással, A. Vidugirisz rendező munkájával. A téma: egy erőmű felépítése, a Toktogul-tó megközelíthetetlen vidékén, zord időjárási körülmények között. Az eredetileg százhusz perces dokumentumfilmnek — rövidebb változata szerepelt Lipcsében, igen szép sikerrel.

Erős volt idén az animációs filmek mezőnye. Tizenkilenc alkotás szerepelt a versenyben, közülük Isha Patel kanadai rajzfilmje a *Történelem gyémántokban* nyerte el az animációs kategória díját. De ezt a díjat még legalább hat-hét másik rajzfilm is elnyerhette volna, mind a jugoszláv Borivoj Dovnikovics *N. N*-je, mind a cseh rajzfilmek: a *Mozi*, a *Kőrforgás*, mind pedig a magyar alkotások.

A nemzetközi filmújságíró zsüri díját a már feljebb bemutatott *Felkelés* című szovjet filmnek ítélte. De érdekes volt még a *Nem vagyok úr*



Tomaš Bily csehszlovák filmje: „Légy üdvözölve, polgár!”

című nyugat-berlini főiskolás film, melynek rendezője, Karl Siebig, az NDK-ban élő világhírű színész, Ernst Buscht kereste fel, hogy kieli éveiről (1900—1924) beszélgessen vele. Busch lenyűgöző egyénisége, a közbeiktatott emlékezések, dalok, versek avatták igazi élménnyé ezt a filmet. Sok szó esett a bolgár *Cseléddek* című alkotásról is, melynek rendezője Nevena Toseva, Vladimir Dimitrov Mester-nek, a század 10-es éveit Európa-hírű bolgár festőjének egykori modelljeit kereste fel, hajdani cseléd lányokat, akik a festőre és ifjú éveire emlékeznek.

Ami a magyarok szereplését illeti: sokszor megtapsolták filmjeinket. Mégpedig a négy rajzfilmet: *Credot* (Bélai István) *Animaliát* (Hernádi Tibor—Majoros István) *Sün barátunkat* (Gémes József) és a *Nekem az élet teccik nagyont* (Macskássy Katalin). Kolonits Ilona „Lipcse város díját” nyerte el *Jó reggelt, Szibéria* című filmjével, mely arról tanúskodik,

hogy ahol egykor apáink legendás magyar brigádja harcolt a forradalomért, ott, Uszty-Ilimszkben ma a fiúk munkásnemzedéke más országok munkásaival közösen épít gyárat. Kende Márta *Suga Juli és a többiek* című dokumentumfilmje egy csokoládégyári szocialista brigád portréja, melynek vezetője, Suga Juli, egykori cselédből lett munkás, és érdekes életútja, egy osztály, egy gyár, egy ország változásának krónikája. Négy rajzfilmünk pedig skoldalúan egészítette ki, gazdagította az összképet.

A jubileumi Lipcse rangos fesztiválján a százhuszonkilenc versenyben szereplő film között, nem valottunk szégyent alkotásainkkal. Ez azért nagy szó — mert néhány év apály után — idén ismét megsokasodtak a jelentős és maradandó értékű alkotások Lipcseben.

FENYVES GYÖRGY

A Jerry Lewis-jelenség

Ez év nyarán, huszonnyolc évi pályafutása után, Jerry Lewis végre Magyarországon is bemutatkozott.

Az új ismeretség örömét ugyan csökkentette, hogy a Frank Tashlin rendezte *Szabálytalan szabályos* (1964) nem tartozik Lewis legjobb filmjei közé, így ebből Lewis igazi értéke és jelentősége nehezen érthető meg. Legfeljebb kóstolónak, könnyű nyári szórakozásnak jó, és ürügynek, hogy erről a furcsa, szabálytalan alkotóegyéniségről kicsit beszélhessünk.

Mindenekelőtt néhány adat: az 1926-ban színészek gyermekeként született Joseph Lewis (Levitch) komikus pályáját varietékben, a rádió és televízió kabaréadásaiban kezdte Dean Martin partnereként. A sikeres duót hamarosan a film is felfedezte és 1949-ben bemutatták első filmjüket (*Barátnőm, Irma*), amit még tízvenhat követett. Csak mellékesen: 1953-ban, amikor Norman Wisdom pályáját elkezdte, Jerry Lewis első hat filmje után már népszerű sztár Amerikában és Nyugat-Európában, így nem vádolható Norman Wisdom utánzásával.

1956-ban a Dean—Jerry duó útjai szétválnak, és innen kezdve Lewis filmről filmre következetesen alakítja ki sajátos humorú világát. Több mint negyven film után a közönség egyik kedvence, az utolsó huszonöt év egyik legnépszerűbb filmkomikusa lett, bár neki is meg kellett küzdenie a műfajával szemben elfogult kritikákkal.

Filmkomikust írtam, bár Jerry Lewis nem szorítható bele ebbe a hagyományos skatulyába. Szívesebben használnám a „filmkarikaturista” fogalmat — ha szokatlan is —, mert ez pontosabban fejezi ki komikumának lényegét. Ahogy a karikaturista rajzolja karikatúráit, úgy Jerry Lewis, a színész, karikatúrákat játszik el.

Különös műfaj ez, mert nem azonos a hagyományos filmvígjátékkal, de nem is paródia, bár mindkettőhöz

nagyon közel áll. Mégis jellemző vonások választják el e két tradicionális műfajtól. Hagyományokban sem túl gazdag, bár gyökerei a klasszikus sennetti—keatoni—chaplini burleszkig és — a nálunk alig ismert — angol W. C. Field humoráig nyúlnak vissza.

Szokatlan játékmódja első látásra gyakran kelt ellenérzést. Még egyik kritikusunk is „erőszakos hatásvadászatnak” minősíti játékát, abból — az egyébként nagyon pontos megfigyelésből — kiindulva, hogy „Jerry Lewisnak nincs szinte egyetlen természetes mozdulata, fintora sem...” Dehát éppen ez a lewiszi módszer egyik lényeges eleme. Ábrázolásmódja mindig túlfokozott, ahogy a karikatúra sem természetes, csak néhány jellemző, karikaturisztikus vonást hangsúlyoz.

Jerry Lewis módszere leginkább Leacock vagy Karinthy irodalmi karikatúráival tart rokonságot. Az Így írtok ti karikatúráit viszont nehéz élvezni, ha „normális” versként vagy prózaként próbáljuk olvasni, aminek persze semmi értelme.

Lewis filmjeiben hasonló úton jár, azzal a különbséggel, hogy nem egyes filmeket vagy filmtípusokat parodizál, hanem tipikus filmhősök karikatúráit formálja meg. Erre világosan utal, például, a *Szabálytalan szabályos* bevezető képsorában.

A filmek mindig szabályos hollywoodi filmtípusok, sőt filmvígjátéktípusok, hagyományos témákkal és színterekkel: kórház (*Szabálytalan szabályos*), katonaság (*Óvakodj tengerész, 1952*), szálloda (*A kifutóftű, 1960*), kisvárosi egyetem (*Az ütődött professzor, 1963*), sci-fi komédia (*Látogatás egy kis bolygón, 1960*), gengszterkomédia (*A nagyszájú, 1967*), háborús vígjáték (*Merrefelé van a front?, 1970*), hogy csak néhány példát említsünk. A filmek meseszövése, fordulatai, jellemei is meglehetősen átlagosak és sablonosak. A trükk mindössze az, hogy Jerry Lewis kiemeli belőlük a tipikus vígjá-

téki hőst, karikatúrát csinál belőle — ezt mindig ő játssza — és így helyezi vissza a film minden egyéb szempontból természetes közegébe. Ez a fogás adja filmjeinek groteszk ellenpontozását, komikus hatásuk forrását, ami gyakran furcsa bájt ad alakjainak. Jó példa erre a *Látogatás egy kis bolygón*, amelynek hőse — Jerry Lewis — egy fejlett technikájú idegen égitest kalandvagyó lakója, minden tilalom ellenére, kíváncsiságától hajtva, repülő csészéjén leszáll a Földre, annak is Egyesült Államok néven ismert részének egy kis városkájába. Természetesen sok konfliktusa támad a szellemileg és technikailag elmaradt értetlen földlakókkal, míg a végén — a lincselést épp-hogy megúszva — sikerül visszajutnia távoli honába. A nem túl eredeti történetben Jerry sok kitűnő geggel és ötlettel formálja meg a kedvesen ügyefogyott távoli úrlakót, a képes

magazinhősök karikatúráját, amivel valójában az amerikai rakétakorszak szellemi melléktermékeit, az UFO-legendákat és hisztériát, az áltudományos és politikai babonákat karikírozza.

Sajnos, szándék és megvalósítás sokszor nem esik egybe, így filmjeinek színvonala nagyon változó, első-sorban a rendező személyétől függ. Humora teljes érettségben csak a saját maga rendezte filmekben bontakozik ki, amelyek sorát 1960-ban az *A kifutófiú* nyitja meg.

Egyik legkitűnőbb rendezése az 1963-ban készült *Az ütődött professzor*. Ezt a filmjét Franciaországban *Dr. Jerry és Mr. Love* címmel vetítették, ami világosan utal az ötlet forrására, a híres Dr. Jekyll és Mr. Hyde történetre, anélkül, hogy egyszerűen az ismert film paródiája lenne.

Hősünk — Dr. Jerry — itt egy

A kifutófiú. Rendezte és a főszerepet játssza: Jerry Lewis



amerikai kisváros egyetemének fél-szeg, szemüveges, vicclapba illően szórakozott professzora, aki szabad idejében kémiai laboratóriumában annak az elixirnek titkát keresi, amelyik őt igazi, kemény amerikai férfivá tenné. Egyszer aztán — ahogy lennie kell — a kísérlet sikerül és a komikus kinézésű professzor szívödöglesztő hollywoodi férfi-ideállá — amolyan Elvis Presley-szerű jelenséggé alakul, aki ráadásul kitűnően énekel. Ez a Mr. Love diadalmos bevonulásával az egyetemi klubba az összes nőnemű lényt meghódítja, és Lewis egyúttal a jelenet írásban vissza nem adható kameramozgásával a nézőt is elbűvöli. A bájital egyetlen hibája, hogy bűvhatása mindig csak néhány óráig tart, ezért Mr. Love a legizgalmasabb pillanatokban kénytelen elmenekülni imádottjától, inkognitója megőrzése érdekében.

A film sajátos humorát elsősorban mégsem ezek a komikus helyzetek teremtik meg, hanem az, ahogy Jerry Lewis személyiségének két énjében eljátsza a szabványos amerikai college-filmek két jellemző hőstípusának: a lányok-bálványa-szépfiúnak és a lehetetlen-külsejű-de-belül-an-

nál-értékesebb tanárnak a karikatúráját.

A film végén azután a hagyományos évszázó diákbálon a műsor főattrakciója, Mr. Love már nem tud időben elmenekülni és énekszáma közben a megdöbben hallgatóság — és a film nézői — szeme láttára fokozatosan alakul át az esetlen Dr. Jerryvé. A csaknem vágás nélkül felvett képsor rendezői és színészi remeklés, mindössze egy szemüveg és némi smink segítségével, lényegében a mimika, a gesztusok és testtartásának változtatásával hajtja végre ezt a furcsa metamorfózist.

Karikatúrái megjelenítésében Jerry Lewis testének minden porcikáját kihasználja. Különösen fontos szerepet kap arc mimikája, amely hihetetlenül gazdag fintorokban és grimaszokban. Maszkjait rendkívüli ötletgazdagsággal és technikával formálja meg. Járásának karikírozó készsége Chaplint és Tatit idézi, testének hajlékonysága a legügyesebb clownokéval vetekszik.

Ez a fantasztikus átváltozókészség és maszkírozási technika adja meg az 1965-ben készült *Családi ékszerek* humorának alaphangját, amelyben a sofőr-főhősön kívül, annak hat

Jerry Lewis a *Ki törődik az üzlettel* című Frank Thaslin-filmben



nagybácsiját is eljuttassa. A figurák között egyaránt van gengszter és detektív, repülő és kompkapitány, bohóc és kétbalkezes fényképész, akik mind nagyszerűen sikerült karikatúrái az ismert vígjátéki típusoknak.

Jerry Lewis karikatúrái többnyire nem kegyetlenek. Kedvesen mafla hősei inkább szeretetre méltók, mert alakításaiban mindig megőriz valami gyermeki játékoságot. Persze nem minden figuráját szereti, ezekkel szemben mindig szarkasztikusabb, mint például a szívtiprantyú Mr. Love esetében.

Legkegyetlenebb az 1970-ben rendezett *Merrefelé van a front?* „hőseivel” szemben. Ez a film egyébként is bonyolultabb korábbi alkotásainál. Nem egyszerűen a világháborús filmkomédiák bugyuta, de a végén megdicsőülő hősenek karikatúrája, hanem összefüggő karikatúra-rendszer egyik oldalról a náciizmusról, Hitlerről, a másik oldalról egy bizonyos amerikai gondolkodásmódról és képviselőiről.

Főszereplője egy amerikai multimilliomos, aki — miután a sorozásnál alkalmatlannak bizonyult — hazafias lelkesedését úgy éli ki, hogy némi pénzbefektetéssel magánkommandót toboroz és ezzel indul az európai frontra a náci ellen. Célja, hogy elfogja Hitler kedvenc stratégiáját, Kesselring marsallt, aki történetesen tökéletes hasonmása. Természetesen mindkét szerepet Lewis alakítja. Sok zűrzavar után terve sikerül, győzelmesen befejezi az európai háborút és kis magánkülönítményével továbbvitorlázik a japánok ellen.

A mese ismét nagyon ismerős, sok fordulata már messziről visszaköszön. Lehetetlen nem észrevenni bizonyos analógiákat Chaplin kítőnő *Diktátorával*, bár itt nem Hitler, hanem Kesselring hasonmása szerepel. A lényeges eltérés mégsem ez. Chaplin az eszelős zsarnokkal a józanul egyszerű kisembert állította szembe, aki békét akar gyilkolás helyett. Jerry Lewis viszont a politikai hatalommal a pénz hatalmát, a hitleri nagyzási mániával az amerikai nagytöke nagyzási mániáját, a totális háborúval az individualista háborút állítja szembe. Természetesen mindkét oldalon a karikatúrát. Nem vitás.



Jerry Lewis Az ütődött professzor című filmben

hogy a karikatúra a náci felé vág kegyetlenebbül, de Brendan Byers, a multimilliomos is megkapja a magáét. Helyesebben személyében egyfajta tengerentúli gondolkodásmód a pénz fölényéről, a demagógia a demokráciáról és hazafiasságról.

A kítőnő gegekkel fergeteges tempóban rendezett film felsorakoztatja Jerry Lewis humorának minden erényét és értékét, mindazt, ami ennek a sajátos jelenségnek a lényege.

Jerry Lewis műfaja egyedi, szinte utánozhatatlan az ő különleges adottságai nélkül, ezért ugyanolyan magányos csillag, mint egy Tati vagy Etaix. Varázsának titka, hogy korszerű burleszkben kedves humorral képes megjeleníteni ismerőseinek karikatúráit. Reméljük, még találkozunk vele.

PINTÉR G. ISTVÁN

TELEVÍZIÓ

Tévé és hatás

Fellángolt ismét a vita — milyen hatást gyakorol a tévé a nézőre. Olaját öntött a tüzre az a hír, mellyel a magyar sajtó is behatóan foglalkozott, hogy egy amerikai bíróságon az ügyvéd tettetársként idézte perbe a televíziót, mondván: védecének egész lelki habitusára döntő hatással volt a varázsdoboz folyamatos szemlélete. De fellángolhatott volna akörül is, hogy az angol hatáskutatók egyik nemzetközileg is elismert szaktekintélye, Belson professzor több esztendei vizsgálat után közzéadta jelentős tudományos eredményeket tartalmazó iratát, mely a legkorszerűbb módszerek alapján bizonyítja be, hogy a televízió — ha még eddig nem tudtuk volna — igen-csak jelentős hatása van mindazokra, akiket órákra, s naponta magához bilincsel.

Hogy a tévének hatása van — tudtuk. Ezt a hatást azonban eddigi gyarló módszereinkkel bizonyítani képtelenek voltunk; Belson kutatásaira várt tehát, hogy azt, amit mindenki tud, bebizonyítsa. Nem lebecsülendő tehát tudományos erőfeszítése. Belson, mint az eddigi híradásokból kiderült, rendkívül óvatosan választotta meg a vizsgálat alanyait. Nemcsak azt tisztázta tehát róluk, hogy mennyi időt töltenek a képernyő előtt, hogy milyen típusú műsorokat néznek, továbbá hogy e műsorokat fantáziájuk hogyan dolgozza fel, hanem számba vette a jelöltek karakterológiájának rögzítésénél, hogy anyatejet szívtak-e magukba hajdanán vagy tápszeren nevelkedett csecsemők voltak; kérdőívein szerepel az iskolázottságon és az osztályzatokon kívül a család könyvtárában fellelhető könyvek száma, címe, azok viszonylagos értéke, a társulásra való hajlam, a ma-

gányra érzett képesség, a családi viszonyok hűséges rajza, elvált szülők gyermeke volt-e a kérdezett vagy a családi fészek óvó melegében szokott rá a televízió kulturális kábítószere — egyszóval a Belson-beszámoló újdonsága az, hogy nem csupán a tévéfigyelés szempontjából dolgozta fel a személyiségeket, hanem fordítva, teljességgel körüljárt jelölteket vizsgált meg a tévéhatás szempontjából is.

Ennek a beszámolóknak az ismeretése némiképp igazságtalanság azokkal a magyar kutatókkal szemben, akik a gyakorta ironikusan le-kicsinyelt, s kimondhatatlan nevű Telekommunikációs Kutatóközpontban dolgoznak, és a nyilvánosság kizárásával megjelenő közleményeikben csakugyan jelentős és a televízió belső munkatársait (ha odafigyelnek) igen csak segítő közleményeket tesznek közzé.

Egy ilyen hatásvizsgálat végül is meglepő eredményeket közöl. Ártatlannak hinnők például azokat a rajzfilmeket, melyekben az agressziót a valószínűtlenség enyhíti. Belson beszámolójából kiderül, hogy éppen azért, mert itt a nehézkedési erő éppúgy megszűnik, miként nem számít az, hogy hányadik emeletről ug-runk le, különlegesen romboló hatással van arra az ifjúságra, melynek készült — a rajzfilmek totális irrealitása nagyobb lélekformáló (deformáló) hatásról tanúskodik, mint akár a legvadabb *Kojak*, a *Starsky és Hutch*, hogy néhány amerikai példát említsünk.

Tudjuk, a televízió magasabb hatásfokkal dolgozik minden eddig ismert kommunikációs eszköznél. Ez a látszatra (sőt valójában is) közhely-szerű megállapítás mérhetetlen veszedelmeket zúdíthat ránk. A félelemét, hogy dinamittal dolgozunk, a rettegését, hogy itt az információ más közegbe emelkedik.

A kérdés tehát ez: új minőség-e a televízió a hatás tekintetében, vagy csupán arról van szó, hogy a hatást mennyiségileg megsokszorozza? Goethe korában a Werther nyomán számos olvasó öngyilkosságot követett el. Ez az adat ugyan vitatható, de fogadjuk el kiindulópontnak. Annyit jelent-e ez, hogy ma a tele-

vízió sugárzott Werther az öngyilkosságok számának ugrásszerű növekedéséhez vezet-e, vagy ahhoz, hogy a Werther nyomán az öngyilkosság különlegesen kegyetlen és morbid módja terjed el, mely az önz vesélyességből a közvesélyességre is átterjedhet? •

Bármily szélsőséges példáit ismerjük a televíziós hatásnak, ez a hatás mégsem új minőség. Mert miközben a tévé a legszélesebb tömegekhez ér el, és nagyban fogyasztva vitathatatlanul hozzásegíthet a szellemi elszegényedéshez — a Belson-példa azt bizonyítja, hogy a *direkt* hatás, a *kizárólagos* érvény sohasem bizonyítható tudományosan. A legegyszerűbben fogalmazva: ahhoz, hogy valaki a televízió élvezete nyomán, megfelelő mennyiségű agresszió látvány útján történő szervitése révén gyilkossá váljon, ahhoz legalább még annyi kell, hogy ne anyatejjel, hanem tápszerrel táplálják. Nem a televízió hatásfokát kisebbiti ez a megállapítás, hanem védi az emberi karakter komplexitását, összetettségét. A televízió soha sem lehet olyan hatású, hogy kizárólagosan és önmagában befolyásoljon embereket — az agresszió képi átéléséhez minimálisan szükséges az agresszió egy adott mennyiségének jelenléte magában a társadalmi szerkezetben.

Az esztétikai tyúk—tojás problémát — hogy vajon az élet utánozza-e a művészetet vagy hogy a művészet utánozza az életet — csakugyan paradoxsá élezte ki a televízió hatásesztétikája. Egy új és bonyolult viszonyt szerkesztett élet és tükrözés közé, ahol a válasz és a visszontválasz, a hatás és a visszahatás vadonatúj csatornáit nyitlak meg. Minél összetettebb azonban ez a kapcsolat, annál bizonyosabb, hogy sohasem beszélhetünk kizárólagos, vagy túlsúlyba jutó hatásról. A Belson-beszámoló — legalábbis az én olvasatomban — tudományos módszerességével bizonyítja be azt, hogy hatás van, de ez a hatás megannyi feltétel jelenlétében érvényesülhet csak, vagyis hogy egy adott televíziós kép sugárzása csak abban a társadalmi környezetben talál megfelelő befogadóra, mely vele egyberímél, melynek természetével azonos vagy azonosulni képes.

Eddig még kerültem az olyan divatos szavakat, mint a *manipuláció*. Manipulációnak nevezzük röviden azt a tudatos hatást, mely adott cél érdekében úgy befolyásolja a nézőt, hogy nem mindig él a valós információk logikus sorával. Vagyis a manipuláció a meg-, sőt túlszerkesztett információ — vékony határ választja el tehát attól, amit hatásnak, vagyis a spontán, nem teljesen ellenőrizhető „erőkifejtésnek” nevezünk.

Fontos megkülönböztetés ez a hatás *spontán* és *tudatos* körei között. A vizsgálatok eddig jószerivel a spontán, ösztönös és ellenőrizhetetlen hatásokat vonták körükbe. Kevés az olyan szakmunka, mely a tudatosan tervezett televízió manipulatív oldalával foglalkozik. Köteteket írtak ugyan az egykori Nixon—Kennedy televíziós párbajról, s állítják, hogy az előbbi azért vesztett, mert a kamerák ráközelítettek hatalmas állkapcsára. Ez az érv azonban a tudatos hatás túlbecslése — először is mert épúgy nem játszható le itt kontrollműsor, mint ahogy nem tisztességes elképzelni egy alternatív történelmet, melyben Nixon győzött volna Kennedyvel szemben. Itt is az a helyzet, hogy hatás van, csak éppen a hatás mennyiségéből nem szabad különös minőségre gyanakodni.

Hadd mondjam el hát a gyanúmat, s most már csakugyan tudományos mankók, kötetes beszámoló, s apró, talán meg sem emésztett adatok nyomán. A televízió mennyiségi hatását hajlamosak vagyunk tústént minőségként felfogni. Olyan mélységnek, ahol az emberi lélekben a politikai döntés vagy — hogy egy egészen más példát vegyünk — a gyilkossági ösztön munkál. Ezzel szemben nekem az a titkos meggyőződése, hogy a tévé csodája éppen az, hogy beleépül az életbe, annak részévé tudott válni minden újdonsága és technikai csodája ellenére.

Abba, hogy miképpen hat ránk egy jelenet, egy beszéd, egy vetélkedő, mélyen beleszól, hogy vajon anyatejjel vagy tápszerrel tápláltak-e minket.

UNGVÁRI TAMÁS

Egy tévénező emlékei

A TÉNYEK BESZÉDE (3.)

1.

Bizonyára sokan irigylik a tévé röpködő munkatársait. Milyen színes, izgalmas, szórakoztató az életük! Hányfelé utazgatnak a nagyvilágba!... Hétfő: Írország, csütörtök: békekongresszus Helsinkiben, tíz nap múlva: teveháton Szíriában és azután: ahol a madár sem jár... Mi meg csak rázatjuk az agyunkat a 12-es autóbuszon... És ráadásul az itthoni népszerűség!

Mitagadás, nem tartozom az irigyek táborába. S ezt tekinthetik önkritikának is. Eszmeileg hibás, elavult szokásom, hogy a sláger-szakmákban is elsősorban a nehézségeket veszem észre. Idegen hotelszobákba ágyra járni, éjszakai repülőjáratokra várakozni, túrni hógutát és ordító hideget, áttörni az államfőket őrző cerberusok vasfalán, mindenféle hivatalokban mindenféle papirokat beszerezni Rómában sem éppen római élvezet. De meg a tévériporterek nem mindig népszerűek... Jönnek a kameráikkal, a mikrofonjaikkal, s mindenüvé bedugják a szemüket meg a fülüket. És micsoda kínos kérdéseket tesznek fel! Egy alkirálynak nem megtiszteltetés,

hogy a magyar televízióban léphet fel. De még a Lordok Háza bármelyik címeres tagjának sem. A világpolitika nagyságait szóra bírni: nehéz, idegőrlő, agyafűrt mesterség. Bár akadnak ennél nehezebb vállalkozások. Például, amikor a tévé-operatőrnek homokzsákok közt kell az utca egyik oldaláról a másikra lopóznia. Mert esetleg még lőhetnek is... Persze: ő akarta, miért vállalta? Ez igaz. Én mindenesetre nem irigykedem...

E gondolatsor Chrudinák Alajos és Várszegi Károly operatőr libanoni fronttudósítását nézve jutott eszembe.

Röpködés a nagyvilágban? Leszállás idegen tájakon? Sokszor úgy éreztem, Chrudinák és munkatársai repülés közben a kezükben tartják a forgó propellert. Kimeredve, védtelen testtel utaznak a táj fölött. És gyakran az életveszélybe szállnak le. Bár lehet, hogy ez csak egy katonai szolgálatra alkalmatlan, notóriusan gyáva ember látomása.

A libanoni tudósítás azonban mindenképp izgalmas volt. Az utcai tűzharcok helyszínén csakúgy, mint a falangista vezér „intim” hadiszállásán. Nem hinném, hogy a riportalany különös rokonszenvet ér-

zett volna Chrudinák Alajos személye és világnézete iránt. S ilyenkor azt sem lehetett tudni, vajon a díszletek mögött hány fekete bőrkesztyűs kéz tapad a zárra?

2.

Libanonban még nem jártam. De Párizsban is mindössze két hetet töltöttem.

E rövid tartózkodási időt arra használtam fel, hogy reggelenként Quartier Latin-béli hotelszobából startolva „lenyomozzam” Párizs nevezetességeit. Magányosan, csekély francia nyelvtudással, a metróterkép szinte a tenyerembe enyvezve. De mintha egy képes baedekert lapoztam volna át — a valóságban. A Notre Dame kísértetiesen hasonlított a Notre Dame-hoz. Modigliani képei egy Modigliani nevű festő kiváló minőségű reprodukciójához. S a Champs Elysées éjszakai járókelei is mintha afféle ingyen statisztákként játszották volna el a bábéli forgalmat. Az igazi Párizssal nem találkoztam. Olykor ugyan, hosszú hajával, kecses csipejével, s rövid kopogású, szorgalmas lépteivel fölföltűnt a mellékutcákban. De amikor utána eredtem, nyoma veszett.

A megismeréshez némi otthonosság szükségeltetik. Ahogy egy idegen otthont sem ismerhetünk meg, ha csupán látogatóként fordulunk meg benne. Szemügyre vesszük a szoba méretét, a bútorok stílusát, a képeket a falon. De mi van a spájzban? A rekamié alatt? A fiókokban?

Róbert László Párizs-riportjaiban ezt az otthonosságot teremtette meg. Ahogy később is tette, itáliai útja során. S remélhetően teszi még más földrészeken, országokban, városokban. Róbert — évekkkel ezelőtt Párizs fiókjait huzigálta ki. A tévé-riportokat rendszerint előkészítik, megbeszéljük, majd leforgatják. Ezért, bármennyire a valóságos helyszínen vagyunk is, az emberek legtöbbször szereplők, az utca díszlet-reális. S még ha a riportert váratlanul szólítja is meg az utca járókelőit! Róbert László azonban föltalált egy műfajt. Az „irodalmi” tévé-riport és a „cinéma veríté”-stílus keverékét. Róbert is előkészítette a műsorait (még alaposabban, mint kollégái), majd beindította, s magára hagyta a kamerát. Egy párizsi magyar kifőzésben, a lóversenypályán, a hűsoltban. Tehát olyan helyszíneken, ahol a turista ritkán fordul meg, s akkor is idegenként néz körül. Róbert László nem idegen ebben a közegben, mégis úgy viselkedett, mintha a mi szemünkkel most fedezné fel először. Riportjai azért voltak olyan elevenek. Egyszerre keltették föl a nézőben a megismerés és az otthonosság érzését. Mintha már jártunk volna a helyszíneken, de élményeinket most raktározni a végképp magunkban.

Róbert László néhány órára terjedő műsoraiból jobban megismertem Párizst, mint kéthetes jelenlétem alatt.

GALSAI PONGRÁC

A szavak értelme

„Számomra percenként változhat a szavak értelme, meg tudjátok ti ezt érteni?...” — kérdezi Kocsis István *Magellán* című drámájának címszereplője társaitól, akiknek kivégzésén töpreng. A kivégzendők — a levert lázadás vezetői azon a bizonyos Föld körüli hajóúton —, úgy tetszik, nagyon is meg tudják érteni Magellánt, vele együtt töprengenek, megpróbálnak rájönni, hogy vajon mit is akaráhat. Magellánt nem könnyű megérteni. Legtöbbször ugyanis a „kivégzés” szó értelme változik a számára. Néha azt je-

lenti, hogy kivégzés, néha azt, hogy megkegyelmezés. Időbe telik, amíg a kivégzendők (megkegyelmezendők) erre rájönnek. Valamivel később a dolog változik. Kiderül, hogy minél többször emlegeti Magellán a kivégzést, annál inkább a megkegyelmezésen töpreng. Amikor a megkegyelmezésre ítélt kivégzendők erre is rájönnek, nekiállnak együtt töprengeni Magellánnal, hogy közösen mihamarabb megtalálják az ehhez szükséges érveket.

Kocsis István darabjában tehát nem koncepcióos ítéletről, hanem

Jelenet a tévéfilmből (jobb oldalon: Bujtor István)
(Varga Zoltán felvétele)



koncepció fölmentésről van szó. A hősnek eleve föl kell mentenie a lázadókat, a szerzőnek pedig a hőst. A hősnek azért kell fölmentenie a lázadókat, hogy a szerző fölmenthesse a hőst az antihumános eszközök használatának vádjá alól valamely cél érdekében. A cél adott esetben egy hosszú út végén a tengerszoros megtalálása, de a hosszú út és a tengerszoros helyére behelyettesíthetünk bármi mást. Hasonlóképpen, amikor arról esik szó, hogy az emberek hisznek-e a tengerszoros létezésében, vagy a térképben, amelyen rajta van a tengerszoros, továbbá abban, hogy kell-e egyáltalán térkép, vagy térkép nélkül is hinni kell a tengerszorosban — ezek a dolgok is jelenthetnek mindenféle egyebet.

A *Magellán* nyilvánvalóan a példázatok, parabolák, allegóriák divatos műfajába tartozik. De nem tartozik a sikerült művek közé.

Az okokat sorolva a legfontosabbnak az lát-szik, hogy a preconcepció megölte a drámát. A *Magellán*ban nincsenek önálló szubjektummal, pszichikummal és cselekvési körrel fölruházott jellemek, a szereplők valójában csak a címszereplő belső hangjai, de ezek a belső hangok sem egy valóságosan létező karakterben szólnak meg, hanem mint előre elrészített gondolatok az író agyából pattannak elő. A gondolat önmozgása egy tökéletesen steril szituációban sem a jelenleg érvényes drámaesztétikák, sem e színdarab tapasztalatai szerint nem hoz létre

működőképes színpadi alkotást. A farsztoán és nehézkesen gördülő mondatyszerkesztés, az iskolás dialógustechnika (amely gyakran az előző replika kérdő formában való megismétléseivel viszi előre a párbeszédet), a főhős töprengéseinek követhetetlen logikája már szinte bocsánatosnak tekinthető az alapvető dramaturgiai hiányosságok mellett.

Csak sajnálni lehet, hogy a filmrendezőként csaknem-remekművel (*Verr az ördög a feleségét*) debütáló András Ferenc belebotlott — vagy lehet, hogy bele-szeretett? — Kocsis István darabjába. Míg ott már magával a forgatókönyvvel is igazi életet teremtett, amit rendezőként a valóság gazdag színeivel tovább árnyalt, itt csikorgó csinálmányt, kiagyalt konstrukciót kapott kézhez — és nem is tudott vele mit kezdeni. Mozifilmjében elkápráztatott színészvezetői tehetségével, amatőrök és profik játéknak összehangolásával, figurák és szinkronhangok tökéletes egymáshoz illesztésével; a *Magellán*ban — mi mást tehetett — Szilágyi Tibor, Koltai János, Bujtor István, Galán Géza, Iglódi István és Vogt Károly alakját és hangját kölcsönözte a sémáknak. Átélhető alakítások nem jöhettek létre, s miközben sajnáltam a kitűnő művészeket, amiért szinte lélegzetvétel nélkül kellett beszélniük, a végtelen szózuhatagban magam is levegő után kapkodva azon töprengtem, hogy vajon mire jó antiszínházat csinálni.

KOLTAI TAMÁS



A CIMLAPON:

Dominique Sanda a *Túl Jón és rossz-szon* című olasz film egyik jelenetében.

Rendező: Liliana Cavani

filmvilág

XXI. évf. 1. sz. Film-művészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én.

Főszerkesztő:

Hegedűs Zoltán.

Kiadja a Lapkiadó Vá-lalat. Felelős kiadó:

Siklósi Norbert.

Szerkesztőség és ki-

adóhivatal: Budapest

VII., Lenin körút 9—11.

Telefon: 221-285. Levél-

cím: 1906 Postafiók 223.

Terjeszti a Magyar Pos-

ta. Előfizethető bármely

postahivatalnál, a kéz-

besztőknél, a Posta hír-

lapüzleteiben és a Pos-

ta Központi Hírlap Iro-

dánál (1900 KHI, Buda-

pest V., József nádor

tér 1.) közvetlenül vagy

postautalványon, vala-

mint átutalással a KHI

215-96 162 pénzforgalmi

jelzőszámlára. Előfizeté-

si díj 1/4 évre 24.— Ft.

Külföldön terjeszti a

„Kültúra” Kereskedel-

mi Vállalat, H—1389

Budapest, Postafiók 149.



77.2170

Egyetemi Nyomda

Budapest

Felelős vezető:

Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286




Medgyessy Mária, Mécs Károly és Oszter Sándor

Nappforduló

Bródy Sándor írása nyomán Málnay Levente készít tévéfilmet; Medgyessy Mária, Oszter Sándor, Bordán Irén, Mécs Károly és Benkő Gyula főszereplésével. Operatőr: Zádori Ferenc

Bordán Irén, Oszter Sándor, Mécs Károly és Benkő Gyula (Kende Tamás felvételei)





Halmágyi Sándor játssza a 80 huszár című Sára Sándor-film egyik szerepét.
(Domonkos Sándor felvétele)

filmvilág

Ára: 4,- Ft