



MHA 772

filmvilág

9

1978. május 1.





Fogjuk meg, és vigyétek!

Oláh Tamással és Kutasi Gyulával közösen írt forgatókönyvéből rendezi új filmjét Oláh Gábor. Főszereplők: Szigeti András, Molnár Piroska, Hegedüs Erzsébet, id. Tatár Endre és Bordán Irén. Operatőr: Banok Tibor.



Jelenet a filmből
(Kende Tamás felvételei)

VÁROSTÉRKÉP

SZABÓ ISTVÁN RÖVIDFILMJEI

Ezeket a rövidfilmeket, kisfilmeket — vagy hát hogyan is nevezzem őket — mindig szívesen, szeretettel, rokonszenvvel és érdeklődéssel fogadtuk. S nemcsak mi, idehaza, de a nemzetközi filmélet hozzáértői is — tanú erre számos jelentős fesztiváldíj. (Utaljunk csak a *Koncert*, a *Te*, az *Álom a házról* és a *Városterkép* díjaira.)

Am feltehetően nem értettük pontosan: miről van szó. Már ismertük a rendező stílusát, mintegy megszokásként üdvözlöttük gondolatainak minduntalan vizontlátott filmbeli jelképeit, az örök motívumokat, akárcsak Chagallnál s másoknál, az elfúló lélegzetű halakat, a meg-megálló órákat, a barokk-keretes fényes-szép, majd elhomályosodó tükröket, azután a saját jelzésrendszerét: a minden dallam felidézésére alkal-

mas, bár lehangolt zongorát; a születésnél, de tán inkább halálnál olyan magától értetődően jelenvaló orvosi jelet, a vöröskeresztes karszalagot, elfutó, integető lányarcokat, egy szépen sült kenyeret, egy reménytelenül zötyögő villamost, a zsúfolt, kívülről szemlélve nevetséges, de a jelenvoltaknak mégis életet jelentő játszótereket, s az utcákat, a napi élet jelenségeivel némiképpen szürreálisan benépesített, étellel telített utcákat, kopott, de emberséges sorsokat hordozó házakat, lakásokat.

Mit nem értettünk meg annak idején Szabó „kedves, okos, találemény” kisfilmjeiben? A keser-édest. Elhittük neki, hogy egy gazdátlanul maradt zongorán mindenki teljes sikerrel eljátszhatja a maga kedves melódiáját, elhittük továbbá, hogy a történelem óraműszerűen működik az

Esztergályos Cecília a *Te* című filmben



éppen érvényes erőszak szerint osztva életet és halált. Elhittük neki, holott ő nem ezt akarta mondani.

Mióta filmet csinál — e gyűjteményből kitetszik — a személyiség cseréjének lehetőségéről, s az embernek e lehetőséghez való viszonyáról, a „csere” mélyseges emberi felelőségéről szól. Beszéljünk világosan: megejtő ötletei, rögtönzései — amelyek voltaképpen kisfilmbeli hőseinek alkalmi döntései — minduntalan azt a gondolatot ismétlik, hogy az ember, akit látszólag a történelem sodor ilyen-olyan helyzetekbe, végül is mindig önmaga felelős saját sorsáért (amelyet, ha elfogad és vereséget szenved — fájdalmas bár, de törvénytörő) — s ha a nagy példákat fel nem mutatja, e fonákról, fájdalmas lírai példákkal mégis értelmezi a világot. Íme a keserű-édes. Ismétlődő példákban fel kell ismernünk — a látszólag szétszórt, esetleges és villanásnyi történetekben — az önsorsáért felelős emberért fölhangzó szót. A „szürrealizmusban” a szigorú gondolati fegyelmet. A kisfilmekben az azokat követő — s gondolataikat ki-

bontó — játékfilmekben nyomon követhetjük, miről is beszél Szabó István. Már csak azért is érdemes volt rövidfilmjeit (tizenöt év látszólag „margóra írt” munkáit) összegyűjteni egyetlen műsorban, hogy immár „gyűjteményesen”, mintegy életműszerűen, kitekintésként „nagyfilmjeiről” is szólhassunk. Mert ezeknek a filmeknek (*Almodozások kora, Apa, Szerelmesfilm, Budapesti mesék*) mintegy előtanulmányai — és talán utólagos magyarázatai is — ezek a kisfilmek.

Lássunk csak egyetlen példát. Az *Apában* a film fiatal hőse, aki rajongásig szeretett apja emlékét önmagában hérosszá növelte, s a változó világban valamiképpen mindig e heroikus példát akarná követni, egy pillanatban különös helyzetbe kerül: egyetemi társaival — némi különjövedelemért — statisztaszerepet vállal egy a háború utolsó napjait idéző filmben. S a „gyártás” mechanizmusa a fiút kiharcolja a hídon terelt üldözők közül. nyilas egyenruhát ad rá: áldozatból gyilkossá teszi. A fiú feszeng, kinlódik a felcserélt sze-

Jelenet az *Alom a házról* című filmből





Szabó István: Városterkép

repben, mi pedig, a nézők, valami leírhatatlan kint szenvedünk át, ezt az abszurd szerepcserét tétlenül szemlélve. Mintha erre a keserűségre rimelne most a legújabb kisfilm egyik groteszk jelenetsora. A *Városterképben* — e Budapest „tájjait” a térképről élővé idéző munkában — tablókat látunk. Csoportképeket posztásokról, pékekről, háborút járt katonákról, zsakettes urakról, kovácsokról, ápolónőkről, apácákról, családokról. S a merev tablók egyszerűen csak meglevenednek: innen is, onnan is mozdul egy-egy ember, átsétál és beáll a másik csoportképbe. Kasztok, családok bomlanak fel, új társadalmi alakulatok jönnek létre. Az idők megváltoztak, szerepek megcserélődtek. De ez már nem az esetlegességek kényszere — a világ valóságáé. A szerepcsere nem művészi játék többé, hanem történelmi tény, s ha jár is még néha ilyen-olyan groteszk következményekkel, végül is egy tömeges jelenség tudományosan is elemezhető folyamata. Csak éppen szövegben le nem írható lenne olyan gazdag, ezernyi asszociációt vonzó módon, ahogyan ezeket a „sze-

repcseréket” maga a film ábrázolni képes. S a társadalmi értelmezés lehetőségével mellett ez a rendezői bravúr — mintegy iskolapéldaként — azt is értésünkre adja, mi az igazi különbség a film, s minden más művészetek között. Ehhez a művészet-hez nem lehet egyszerűen az irodalom megtanult szempontjai szerint közelíteni.

Már csak ez a következtetés is igazolja — a művek igaz szépségének újbóli fölismerése mellett — Szabó István tizenöt év alatt született kisfilmjeinek ilyenféle „gyűjteményes” bemutatását.

Gondolati erejük, hűvös, de nem irómia- s humornélküli stílusuk, szabatos, a „szurrealizmust” magába olvasztó szemléleti rendjük, parádés intellektualizmusuk, a valószínűtlenségek mögött mindig fölerősödő, valóság tartalmuk révén e filmeket, s így együtt látva különösképpen — a magyar film történetében valóban megilleti a különleges figyelem, s a megkülönböztetett elismerés.

HÁMORI OTTÓ

Szatirikus dokumentumfilm — ironikus játékfilm

BESZÉLGETÉS GAZDAG GYULÁVAL

A *kétfenekű dob* címmel készítette el új filmjét Gazdag Gyula. A forgatókönyvet Györffy Miklóssal együtt a rendező írta, operatőr Ragályi Elemér. A főszereplők: Rudolf Hrunsinšky, Horváth Jenő, Koltai Róbert, Csákányi Eszter, Kiss István, Molnár Piroska, Lukáts Andor, Rajhona Ádám, Garay József, valamint Szalkszentmárton jó néhány lakosa; és a film fontos „szereplője” a szalkszentmártoni Petőfi-ház, amely valóban a költő édesapjának háza és fogadója volt egy esztendőn át... Új filmjének születéséről, s az ezzel összefüggő műfaji kérdésekről beszélgetünk a rendezővel.

— *Honnan származik a film alapötlete?*

— Másfél-két évvel ezelőtt forgatunk egy kb. 30 perces tévéfilmet *Petőfi, a vándorszínész* címmel ezen a helyszínen, s a forgatás közben né-

mileg hasonló események játszódtak le, mint amelyeneket *A kétfenekű dob* forgatókönyve tartalmaz. Persze semmi sem pontosan úgy történt, mint a filmben; de a helyszín, s néhány szereplő alapos ismeretében készült a forgatókönyv; a színészek közül néhányan abban a tévéfilmben is játszottak.

— *Röviden összefoglalva miről szól tehát a film?*

— A Petőfi-emlékházhoz tévéfilmstáb érkezik; itt akarják fölvenni egy vígopera néhány jelenetét. A vígopera egyébként Charles Adam XIX. századi francia zeneszerző „A longjumeau-i postakocsis” című műve, amelynek első felvonása egy fogadóban játszódik — ezt forgatják Petrovics hajdani kocsmájában. (Az operát tudomásom szerint valamikor a századforduló táján játszották magyar színpadon.) A filmbeli történet-

Jelenet *A kétfenekű dob* című filmből



ben a múzeumigazgatónak az az ötlete támad: ha már itt vannak falujukban a híres színészek, adjanak egy jótékony célú, „családiás” műsort a falu régóta tervezett kultúrházának javára — a műsorban a falubeli műkedvelők is szívesen részt vennének. Többen lelkesen készülődnek a műsorra; aztán kicsinyes sértődéseken, hatásköri féltékenykedéseken, apró hiúságokon végül is megbukik a terv.

— *Ez a groteszk hangvétélű, mikrorealista stílusú történet mennyiben kapcsolódik előző, satirikus dokumentumfilmjeihez?*

— Semennyiben. Ez teljes egészében fikció, előre megírt és eljátszott jelenetekkel — noha ebben is akadnak dokumentarista stílusú képsorok, s az egésznek ironikus a hangvétele. De a dokumentumfilmek készítésekor mindig akkor és ott forgattunk, ahol a valóságos esemény történt, és soha nem tudtuk előre, és nem befolyásoltuk az események kimenetelét: tárgyyszerű beszámolót, riportot rögzítettünk valóságos folyamatokról. Itt is van néhány dialógus, ami nem volt előre rögzítve, de itt a szereplők — a „civiliek” is — pontosan tudták, hogy szerepet játszanak, tehát nem a valóságos életüket élik.

— *Viszátérve még a korábbi, a Balázs Béla Stúdióban készített dokumentumfilmjeire: azt hiszem, ma már filmtörténeti közhely a megállapítás, hogy a Hosszú futásodra mindig számíthatunk, A válogatás és A határozat kardinálisan átformálta a dokumentumfilm műfaji lehetőségeiről való filmi gondolkodásmódot — bizvást tekinthetők iskolát teremtő alkotásoknak. Milyen szándékok és fölismerések vezették ezeknek a filmeknek a forgatásánál?*

— Annak a három dokumentumfilmnek — törekvésében — az volt a sajátossága, s talán újszerűsége, hogy formáját tekintve mindegyik igyekezett dramatikus szerkezetű történeté válni; szinte teljesen mellőztük a dokumentumfilmben addig úgyszólván kötelező interjút, s helyette a jelenséget próbáltuk a maga dramatikus formájában, lényegi tartalmára koncentrálni. Azt hiszem, ez a törekvés A határozatban sikerült legteljesebben: ott a valóságban lezajlott események nyomon követése,



A filmből énekesztár: Moinár Piroska

s az emberi viselkedésmódok rögzítése végül is olyan szerkezetet adott ki, ami akár drámainak is nevezhető.

— *A szakmai zsargon olyasformán próbálta körülírni ezt a sajátos stílust, hogy az „interjú-dokumentumfilm” fölváltotta a „szituatív” dokumentumfilm...*

— A feladatban az volt az izgalmas, hogy meg kellett találni a legjellemzőbb, drámai szituációkat, amelyek egyúttal a jelenség mélyebb, lényegi összefüggéseit is feltárják; majd a fölvett anyagot úgy kellett szelektálni, hogy ne hamisítsuk meg a valóságot. Nem szívesen használnom a „modell-helyzet” kifejezést, mert eléggé lejáratottá vált az



Rudolf Hrušínský és Horváth Jenő

utóbbi időben; de a jelenségek olyan összefüggéseire koncentráltunk, amelyek a belső szerkezetre utalnak — csakis ettől válhat valami műalkotássá, a véletlen jelenségek felszínes rögzítése helyett.

— *Ha már elhangzott a kifejezés, megkérdem: A kétfenekű dob mennyiben tekinthető „modell-történetnek”?*

— Szerintem egyáltalán nem az. Egyszerű történet, amelyben az események a maguk törvényei szerint haladnak, s a jellemek sem „modelleznek” semmiféle általános magatartást, vagyis nincs „behelyettesíthető” vagy „lefordítható” mögöttes jelentésük. Ha van benne valami általánosítható, legfeljebb annyi, mint minden műben; amit attól még nem kell feltétlenül modellnek nevezni. Egy Balzac-regényben is vannak általánosítható mozzanatok, mégse nevezzük „modellnek” vagy „parabolá-

nak”. Ha egy realista stílusú történetben a figurák vagy a helyzetek pontosan megformáltak, nyilván fölfedezhetők bennük analógiák más helyzetekkel és figurákkal, de ettől még nem nevezném „modellnek” — illetve, ha annak tekintem, akkor minden jó realista mű: „modell-történet”; az a Goriót apó is. Sajnos, ma mindent, ami analógiát föltételezhet, tehát a nézőben asszociációkat kelthet — „modellnek”, „parabolának” kezdenek nevezni. Holott alapvető feladata minden műalkotásnak, hogy a konkrét sztorin túl is szóljon valamiről, általánosabb gondolatokat indukáljon. Sokszor indokolatlanul félünk a lehetséges asszociációktól, s ez a félelem hitelteleníti a figuráinkat, a szituációinkat. Jellegetes hibája esztétikai gondolkodásunknak, hogy egy-egy történet úgynevezett „modellyszerűségét” egyetlen — lényeges vagy kevésbé

lényeges — momentumában véli fölismerni, arra redukálva egy mű bonyolult organizmusát. Ha viszont egy történet túlságosan is egyedi, akkor esetleg annyira különleges, hogy már érdektelen a közönség számára. Pillanatnyilag e két véglet között mozgunk a témaválasztás és a megformálás során. A magam számára semmiképpen sem tartom használható fogalomnak a „modellszerűséget”; s nem is ez volt az anyag megközelítési módja *A kétfenekű dob készítése* során. Egyszerűen adódott egy valószínűségi alapanyag, s igyekeztünk alaposan végiggondolni, a konkrét figurák, jellemek ismeretében, hogyan történhetett mindaz, ami a filmen megelevenedik.

— *Az említett dokumentumfilmek készítése során szerzett tapasztalatokat lehet-e — és ha igen, miképpen — „átmenteni” a játékfilm műfajába?*

— Első játékfilmem, *A sípoló macskák* készítésénél a formát tekintve fordított eljárást követtünk, mint például *A határozat* esetében: egy teljes egészében konstruált, kitárlt, megírt történetet igyekeztünk úgy leforgatni, mintha dokumentumfilm lenne. Dehát végső fokon minden realista film erre törekszik.

— *Néhány éve föl hagyott a dokumentumfilmek készítésével, miért?*

— Formai szempontból nem láttam továbblépési lehetőséget. De a dokumentumfilm — formailag is — mindig a készítés közben születik, nem eleve elhatározás vagy előzetes szándék függvénye. Tartalmi szempontból nyilván óriási lehetőségeket rejt a műfaj, ha az embernek van ilyen jellegű mondanivalója. *A határozat* elkészítése után én úgy éreztem, nincs értelme ilyen jellegű filmet csinálnom, mert nem tudnék többet, újat mondani. Aztán 1977 novemberében ismét forgattam egy dokumentumfilmet; ami — ha úgy tesszük — a Schirilla-film folytatásának tekinthető.

— *Jó tíz esztendeje kezdte filmes pályafutását, rendkívül gyors és átütő szakmai sikert aratva. Most visszatekintve hogyan ítéli meg saját — és nemzedéktársainak helyzetét, azóta elért eredményeit?*

— A mi indulásunknak elég fur-

csa története van. Tény, hogy a 60-as évek végén, főként a Balázs Béla Stúdióban elkészült néhány újfajta hangvételő „alapfilm”; de ezek közül a legjobbak, a legpontosabbak nem jutottak el a közönséghez. A szakmában azonban így is elindító voltak egy folyamatnak; számos olyan törekvés, aminek gyökerei azokban a filmekben jelennek, egyre gyakrabban megjelenik a játékfilmekben is; noha többnyire eléggé felhígítva. Az ilyen filmek olykor nagy sikereket is aratnak, hiszen a közvélemény számára valóban új hangként hatnak; ami önmagában véve még nem baj — a hiba ott van, hogy a „poszt-filmek” hígabbak az alapműveknél.

Ami engem illet, a dokumentumfilmzés és a játékfilmkészítés két teljesen különböző dolog számomra; legalább annyira eltérő feladat, mintha színházat rendezek vagy filmet. Mindegyiket szeretem csinálni, és ha fölfedezhető bizonyos összefüggés különböző munkáim között, az csakis belőlem fakad, s nem valamiféle életműépítési szándékból. Mindig olyasmit csináltam, ami érdekelt; s ez éppúgy vonatkozik egy gyerekelőadás rendezésére a kaposvári színházban, mint mondjuk a Schirilla-filmre. Ami filmes törekvéseimet illeti, az a fajta kisrealizmus, ami *A sípoló macskák* jellemzője volt, már kevéssé érdekel. Inkább irodalmi példákkal jelezhetem, merrefelé tájékozódom: olyasféle stílusú filmek szeretnék csinálni, amit Remenyik Zsigmond *Mese habbalja*, Örkény *Tengertánca* vagy Ödön von Horváth művei képviselnek. Vadabb, játékosabb dolgokat szeretnék csinálni, s igyekszem a hagyományos sztoritól mindinkább megszabadulni. A filmi gondolkodásomd olyasfajta szabadságát szeretném elérni, ahogyan például Buñuel megcsinálta *A szabadság fantomját*...

— *Ironikus dokumentumfilmjeinek humora a magyar filmművészetben valami merőben újszerű gondolkodásmódra vallott. Hogyan jellemezné ezt a humorfőfogást?*

— Nálunk a filmhumor fogalma jórészt vagy a burleszk, vagy az úgynevezett pesti vicc műfajához kapcsolódott. Az én filmjeim humorát nevezhetjük ironiának, groteszk-



Az egyik főszerepben: Rudolf Hrušínský

nek, abszurdnak; — minden esetre semmi köze ahhoz, ami a közfelfogás szerinti „vígjátéki humor”. Talán az a döntő különbség, hogy filmjeimben mindig nyílik bizonyos rálátás a történetre; mintegy kívülről, némi távlattal figyelem az eseményeket. A nézők talán még kevésbé szoktak hozzá ehhez a „kívülről” való szemlélethez. Érdekes volt számomra megfigyelni, hogy *A sípoló macskakő* elkészítése óta eltelt hat év mintha bizonyos távlatot kölcsönzött volna a filmnek: mostanában, mikor újra vetítették, sokkal jobban fogadták a nézők, mint annak idején. Szerintem bizonyos pedagógiai összefüggése is van az ilyen „távlatosabb” szemléletmód elterjedésének: mert aki mintegy kívülről, némi rálátással képes figyelni a dolgokat, az később talán önmagát, saját ténykedését is megtanulja ugyanígy szemlélni, s akkor elkerülhet bizonyos komikus balfogásokat. Annak idején azt hittem, aki látja a Schirilla-filmet, ezután nem fog ilyen formális, kisszerű ceremóniakat rendezni. Ez

persze naivitásnak bizonyult: azóta is akadnak ilyen ünnepségek. De bizonyos hatásuk — ha áttételesen is — azért mégis lehet az ilyen filmeknek; lassan és fokozatosan, de talán mégiscsak formálják az emberek gondolkodásmódját.

— Az egyik előző kérdés második — a nemzedékére vonatkozó — felének megválaszolásával adós maradt az előbb...

— Mi sajátos helyzetben kerültünk a pályára. Nyolc-tíz évvel előttünk, Szabó Istvánék indulásának idején felfutóban volt a magyar filmgyártás, s éppen sürgős igény volt az esedékes művészi vératömlesztésre. Mire mi végeztünk a főiskolán, már kialakult egy színvonalas, eléggé sokszínű, erős középmezőnyvel — s a fiatal-középnemzedékhez tartozó nagylétszámú rendezői gárdával — rendelkező, stabil filmgyártás. Szerencsénk volt, hogy a sok létező, eleven szín mellett is tudtunk újat mondani a dokumentumfilmekkel. Ennek ellenére a továbbiakban legtöbbünk pályája mégsem egészen úgy alakult, ahogy a főiskolán elképzeltük. Mint ha bizonyos érdektelenség fogadná azt, amit csinálni szeretnénk; s nemcsak a szakma, hanem a közönség részéről is.

— Legjobb dokumentumfilmjeit tudtommal a szakma egybehangzóan bizonyos tartalmi és formai törekvések revelatív erejű művészi szintézisének minősítette. Mit gondol, hogyan lehetne hasonló szintézist elérni a játékfilm műfajában is?

— Ha tudnám, már megcsináltam volna. Nyilván más formát kell találni ahhoz, hogy a játékfilmben is hasonlóan erőteljes effektusokkal élhessen az ember. Pillanatnyilag úgy gondolom, hogy extenzívebb, epizodikusabb szerkezetű történet, s a kisrealizmustól erőteljesen elszakadó ábrázolásmód rejti a megoldás lehetőségét. Törekvéseim némely eleme fölfedezhető *A kétfenekű dob* szerkesztésmódjában is. S most töröm a fejem egy sztorin, amely sokkal epizodikusabb, s amelyben hol kötődnek egymással, hol — látszólag — egyáltalán nem, a legkülönfélébb jellegű stílus- és hatáselemek.

ZSUGÁN ISTVÁN

Kihajolni veszélyes!

Ha egy tehetséges operatőr filmrendezésre vállalkozik, általában fokozott kíváncsisággal várjuk az eredményt. Vajon a pontos képek, a lényeg felmutató látvány komponálásának képessége elegendő-e egy egész filmi világ, egy gondolatrendszer elrendezéséhez? S nem válik-e egy jó operatőrből esetleg közepes filmrendező? Zsombolyai János első kísérlete nem nyugtatta meg a sikeres operatőr rendezői sorsáért aggódókat. A *kenguru* „beváltotta” ugyan a hozzáfűzött reményeket, a népszerű beategyüttesek nevével reklámozott film valóban kasszasiker lett. Ezt a sikert azonban Zsombolyai nem igazán rokonszenves eszközökkel érte el. Olyan képet festett több mint egy milliós nézősereg elé, amelyen a slágerdalok háttérében elmosódtak a valóság igazi kontúrai. Arról próbált meggyőzni ben-

nünket — bizonyára jóhiszemű elfogultsággal —, hogy „ez a világ a világok legjobbjika”; minden fiatal párt azonnal beköltözhető lakás vár Pakson, s ifjú sofőr-hőse esküdött rá, hogy a Zil teherautó jobb jármű a Volvo kamionnál.

A *kenguru* „sikerés” kudarcának tanulságai szerencsére felelősségteljes, felnőttmódon gondolkozó rendezővé éreltették Zsombolyait. Új filmjében az országútról vasúti sínpályákra helyezte át történetének színhelyét, és arról beszél, hogy miért nem közlekednek zavartalanul, késedelem nélkül a vonatok, mi okozhat tragikus kimenetelű összeütközést. Óvnam a Magyar Államvasutak felelős vezetőit, hogy személyiük és intézményiük elleni támadásnak véljék a *Kihajolni veszélyes* című filmet. (Annyira „vasút-film” ez, mint amennyire „Közért-film” volt né-

Bodrogi Gyula, Bencze Ferenc és Szikora János



hány évvel ezelőtt Kardos Ferenc komédiája, az *Egy örült éjszaka*.) A vasút alkalmas közeg arra, hogy a háztáji-életmód, a felelőtlen nemtörődomség katasztrofális következményeit jól láttassa. A vasút ugyanis veszélyes üzem, s a nem szigorúan ellenőrzött vonatok könnyen egymásba rohanhatnak.

Lehet, hogy csupán a véletlen sajátos játéka, de valószínűnek tetszik, hogy a forgatókönyvíró Simonffy András kedvelt moziélményei közé tartozik Jiri Menzel immár klasszikus „vonatos-filmje”. A cseh kisváros vasútállomását persze más történelmi korbba — a jelenbe — valahová Győr és Pest közé helyezte át. Almamellék állomásfőnöke, forgalmistája és pénztároskisasszonya azonban minduntalan cseh elődeik képét juttatják eszünkbe. Itt az állomásfőnök galambok helyett disznókat tenyészt, és a kacér távirásznő, Zdenička magyar kolléganője, Klárilka inkább csak meztelen vállát

meg szép hosszú combjait mutogatja, és a bélyegző helyett legfeljebb csókkal pecsételik meg gömbömbölyű felét.

Hrabal, a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* írójának hőseivel Simonffy másfajta játékot játszik. „Az én álomlásom az én váram”-elvet valló és gyakorló állomásfőnök irodájába egyszercsak betoppan egy hosszúhajú, farmennadrágos fiatalember, akit potyautasként szállítottak le a vonatról. Az „illetékesek” rögtön vallatóra fogják, kihallgatólámpával próbálják megtörni csodálkozó értetlenségét, s mint valamilyen titokzatos bűnnel gyanúsított „egyént” a forgalmi irodából alkalmi börtönbe előléptetett szobácskában fogva tartják. E kezdet után azt hihetnénk, egy mulatságos abszurd játékba csöppentünk, amely az apróska kis hatalommal való visszaélés örületével veszi kezdetét.

A folytatásra azonban hiába várunk. Az örült éjszaka után józan reggelre ébredünk, s ifjú hősünkkel együtt elnagyolt vonásokkal megrajzolt szatírába illő figurák arcképcsarnokában találjuk magunkat. A fiatalságot elvből gyűlölő, a hosszúhajúakban felforgatót gyanító főnök, aki titokban aktfotókban gyönyörködik, s közben az erkölcsről prédikál; a leginkább kávéfőzéssel foglalatосkodó titkárnő, a szó szoros értelmében vett „mindenes” kisaszony; a főnököt megvető, s a kínálkozó bosszúra szomjazó megaláztatott beosztott — mind jó ismerőseink újságcikkekből, rádiókabarék-ból. A film alig-alig színezi ezeket a régi portrékat. S miközben hőseink elkártyázzák az állomást, a kasszával és a pénztárosnővel együtt, az előre nem jelzett vonatok egymásba rohannak.

Kár, hogy Zsombolyai nem kapott firappansabb irodalmi anyagot a kezébe. Megpróbálja kiegyenlíteni a műfajbeli kavarodást, s ez elsősorban színészvezetésben sikerül. A képtelen helyzeteket és a túlkarikírozott szituációkat is magától értetődő természetességgel játsszatja. A legkelleme-sebb meglepetés a forgalmista: Bodrogi Gyula, aki ezúttal elhagyta közönség-kedvenc mosolyát. Megaláztatását némán tűri, behúzott nyakkal, összeszorított foggal várja a főnök

Bodrogi Gyula





Tomanek Nándor és Kiss Mari

bukását. Tomanek Nándor az állomásműködés szerepében a hivatalos közege méltóságát viselő pitiáner vidéki kényúr. A legizgalmasabb alakítás Kiss Marié, aki — bizonyára Ragályi Elemér kamerájának jóvoltából is — furcsa színeket, titkokat sejtet a jobb gavallérokra érdemes kisvárosi nagyvilági hajador szerepében. A passzivitásra ítélt potyautas, Szikora János — civilben színházrendező-szakos főiskolás —, kellő csodálkozással, és a mi nézői kíváncsiságunkat is képviselve szemléli az egyre kevésbé érdekes kalandokat.

Zsombolyai azonban sajnos mégsem tud igazán mit kezdeni soványka történetével. Nem képes fölpörgetni a nemlétező fordulatokat, hiszen az abszurd játék szellemes csavarintásait Simonffy nem írta meg. Ahhoz, hogy igazán élvezhető legyen ez a forgalmista irodában játszódó kamaradarab, újabb és újabb meg-

lepetéseknek kellene követniük egymást, mert különben a film menthetetlenül érdektelenné válik.

Mindnyájan tapasztaljuk és hivatalos jelentésekből is értesülhetünk róla: bizony előfordul, hogy figyelmetlenül kezelik a „váltókat” és a felelősök saját kis melléküzemeikkel vannak elfoglalva, ahelyett, hogy a „menetrendre” ügyelnének. Az előre nem jelzett vonatok láttán aztán tehetetlenül szemlélik a látható és kevésbé látványos összeütközéseket. Nemcsak a vasúton. A képzeletbeli jelzőtáblák az irodákban, az építkezéseken meg a gyárakban is jeleznek. Zsombolyai jól tette, hogy megnyomta a filmbeli riasztócsengőt. Ahhoz azonban, hogy igazán felelőségre ébresszen bennünket, sokkal hatásosabban, erőteljesebben kell szólania. Hiszen mindnyájan szeretnénk biztonságosan utazni.

SZÉKELY GABRIELLA

NÁRCISZ ÉS PSYCHÉ

BESZÉLGETÉS WEÖRES SÁNDORRAL EGY KÉSZULŐ FILM ALKALMÁBÓL

II.

BÓDY GÁBOR: Károlyi Amy elmondta, hogy a történet Ungvárnémeti Tóth-tal kezdődött. Ő róla akart eredetileg regényt írni, s eközben alkottad meg Psyché alakját. Psyché végülis túlnőtt rajta, és Ungvárnémeti Tóth mintegy pandan-figurájaként kíséri csak az ő mozgását.

WEÖRES SÁNDOR: Igen, Psyché lett a címszereplő, s a könyv címlapján is ő van. Ő a csaknem állandóan jelenlevő, míg Tóth László csak fel-felbukkan.

B.: Van egy versed — nem egy ebben a szellemenben — a „Dramatis personae”, amelyik nagyon illik erre



Baudouin: Dél

a kettősségre. „Míg végzettel vívó férfi-erő vagy: / a teremtés sétáló palotád. / Míg verőfényt s vihart hordozva nő vagy: / a mindenség hullámzó nászruhád.” Vagy „A két nem”: „A nő: tetőtől talpig élet. / A férfi: nagyképű kísértet. / A nőé: mind, mely élő és halott, / úgy, amint

kéz-kézzel megfoghatod; / a férfié: minderről egy csomó / kétes bölcsesség, nagy könyv, zagyva szó.”

De jó pár idézetet lehetne még felhozni és valahogyan mindig a nő oldalára húz a mérleg. Talán nem véletlen, hogy a Psychében is arra billen. Boldogabbnak és teljesebbnek érzed a női életet a férfiénál?

W.: Földi síkon igen. Viszont elég sok transzcendens elem van az írásaiban, és a transzcendens régióban mégis a férfi az otthonosabb.

B.: A férfi, aki narcisztikus.

W.: Nem narcisztikus mivoltában, hanem a férfi éli meg talán teljesebben a földöntúli életből kimutató, az életen kívüli elemeket. A nő mindig az életnek a foglya. A mindenség az ő hullámzó nászruhája, vagy díszruhája, a férfi az, aki ha elhagyja az életet, akkor is az marad, aki.

B.: A Nárcisz-mítosz, amióta a „narcizmus” mint közhely bevonult a szótárunkba, degradálódott valami neveléses és kisszerű magatartás metaforájába. Holott a mitológiában tragikus értékkel jelent meg, és tragédia hőse Ungvárnémeti Tóth Nárcisza is. Neked ezzel kapcsolatban mi a véleményed?

W.: Nárcisz nem egészen férfi, illetve az a férfi, aki az önmagában levő nő-pólusba szeret bele. Aki a nőt nem az életben jövő-menő lényekben találja meg, hanem önmagában, és ezáltal van kudarcra ítélve.

B.: A narcizmusnak, és az előbb említett metafizikai hajlamnak látod-e valamilyen kapcsolatát?

W.: Nárcisz teljesen antimetafizikus, mert önmagába, az önmagában levő női pólusba fordul, és elveszti ezen a ponton a világot is, a másvilágot is. Nárcisz önmagába zárul, és ezzel a férfi nagy lehetőségeit akár az életben, akár az élet fölött kizárja magából.

B.: Tóth László pályáján belül megvolt mind a két elem. Megvolt a narcisztikus mozzanat, ahogyan az a Nárcisz-tragédiában kifejeződött, másrészt nyilvánvalóan egy metafizikai hajlam is, amely nemcsak a költészetéből, hanem a tudomány és a filozófia iránti vonzalmából is kitetszik.

W.: Igen, az érdeklődése a tudomány és a művészet felé viszi, vi-

szont annyira narcisztikus lény, hogy ezzel kudarcra ítéli önmagát. Amint-hogy Tóth Lászlóval tényleg az irodalomtörténetben és a történelemben ez történf. Tele volt nagy tervekkel, nagy szándékokkal és fiatalkori halállal. Nem tudta önmagát igazán kibontani. 32 év jutott neki, mint József Attilának, Petőfinek csak 26, Shelleynek, Keatsnek 28 év jutott, és mégis egy Petőfi, egy Shelley, egy

Boucher festménye nyomán: Gáláns pásztorjelenet



József Attila meg tudta alkotni az igazit. Mintha előre tudták volna, hogy az ő életük rövid lesz, azon a rövid életen belül ki tudták fejezni magukat. Tóth László csupa szétágazó terv volt. És a 32 év, ami neki jutott, ezekhez a tervekhez kevésnek bizonyult. Csak a kezdeteket, a csonkokat, a törmeléseket látjuk, de magát a Shelley-i értelemben vett nagy művet Tóth Lászlónál nem találjuk.

B.: Mi magyarázza mégis a vonzalmadat és szeretetedet iránta?

W.: Talán éppen ez az esettség, ez a félbetörtség. Nem egy diadalmas alkotó... Tóth csupa kapkodás, tervezés, és a terveknek hátatfordítás. Éppen ez ragadott meg benne, ahogyan önmagát kudarcra ítéli.

B.: Ahogy Károlyi Amy mondta, „úgy látszik a beépített óra az nem jól járt, késétt”. Lehet, hogy van ilyen belső órája, belső eseménykapacitása mindenkinek, s egy ember végül is 1000 év alatt ugyanannyit élne meg, amennyit 50 év alatt leél, csak más ritmusban.

W.: Valószínű, hogy Petőfi 26 éve ugyanolyan hosszú, mint mondjuk Czóbel Minkának 90 esztendeje.

B.: Czóbel Minka?

W.: Czóbel Minka. Ez egy későbbi magyar költőnő, aki született 1855-ben és meghalt 1947-ben, rendkívül hosszú élete volt. Annak ellenére csak úgy az élete középső időszakában, 30 és 50 éves kor között tudott alkotó, teremtő lenni. Előtte kislány volt, utána falusi gazdaasszony lett, hiába jutott neki ilyen sok esztendő, attól nem tudott többet produkálni.

Gilray karikatúrája



B.: Végeredményben tehát az emberi idő az bennünk van.

W.: Igen. És van aki ezt fel tudja használni, és van aki nem.

B.: Nem egy versedre jellemző az idő és az élet álomszerű átélése: „csodálatos álom / himbál a világon”; ennek következménye talán az a beleélési, azonosulási készség is amivel műveid meglepik az olvasót. Most, hadd kérdezzek tovább egy idézettel, „Az élet végén” című versből: „A látványok mint álomban forogtak / semmit se... tettem, csak történt velem / benső szemem nyílt a külső helyett / végtére fölriadnék és szaladnék / szürcsölni elmulasztott kéjeiket” — Felteszem Neked a saját kérdésem: megtennéd-e, hogy belevetnéd magad egy olyan forgatagba, amelyben az általad teremtett figurák élnek, mint például Psyché?

W.: Volt idő, amikor ilyen forgatagban éltem, főleg a pécsi egyetemista éveim. Úgy hogy azok az események, amik a „Psyché-ben” vannak, ha nem is pont ugyanúgy, de megtörténtek velem.

B.: Tehát ezeket nemcsak a benső szemed látta?

W.: Nem. Az viszont nyilvánvaló, hogy az életnek, mint női életnek megélése egy férfi részéről, csak képzeletbeli lehet. Szóval a dolog elég bonyolult, mert az események megtörténtek, csak a másik póluson éltem át, nem lévén nő. Ez ami az életben gyakorlatilag realizálhatatlan, s ami csak írásban, vagy álomban történhet meg: egy férfi részéről a női élet megélése.

B.: Ezzel kapcsolatban menthetetlenül az ember eszébe jut egy világirodalmi példa, Virginia Wolf, aki az „Orlando”-ban a női lét expozíciójaként megpróbálta fiúként elképzelni és átélni magát.

W.: Igen.

B.: Nem szereted nagyon azt a könyvet, mintha a múltkor így nyilatkoztál volna.

W.: Nem is olvastam, úgy hogy az még hátralevő dolog, el kellene olvasni. Van a magyar irodalomnak egy nagyon érdekes alakja, a múlt

század végéről, Vay Sándor gróf, aki született Vay Sarolta, és fiúnak nevelték. És csak körülbelül 20 éves koráig viselte a Vay Sarolta nevet, nőknek udvarolt, férfiakkal vadászni járt. A szerelmi kapcsolataiban ő volt a férfi és a nő volt a nő. A férfiak egyáltalán nem érdekelték. Ő Vay Sándor, és volt, hogy a vele utazó nőt úgy mutatta be, mint feleségét. Nagyon érdekes élet volt, az ő életéből is lehetne filmet csinálni, ahogyan egy Vay Saroltából Vay Sándor lett, a férfiasság minden tartozékával.

B.: Úgy tűnik, azok közé tartozol, akik a szerelmet talán a legfontosabb dolognak tartják az életben.

W.: A szerelmet?

B.: Igen.

W.: Hát nem mondhatnám, hogy azt tartom a legfontosabbnak. Legfontosabb, hogy az ember törődjön azokkal a dolgokkal, amik az életet megelőzték, és az élete után jönnek. Tekintve, hogy az emberélet 60—70—80 év, nagyon ritka, kivételes esetben 100 év és azt körülveszik azok az évmilliók, amikre az ember fizikai élete nem terjed ki, ezt érzem a legfontosabbnak. Azokkal az évmilliókkal törődni, amikor nem vagyunk.

Ha valaki akár hittel, akár hit nélkül elkezd törődni az élet-egészséggel, akkor mindent át kell, hogy értekeljen. És egy olyan költészetben, mint az enyém, nem is lehet eligazodni annak a tudása nélkül, hogy a fizikai, az érzelmi és az értelmi síkok fölött ott van még az intuitív sík, és afölött ott van az időtlen.

B.: És az idő és a szerelem között van-e valami kapcsolat?

W.: Hát a szerelem időben keletkezik és időben játszódik le, megszűnik és folytatódik.

B.: Banálisán szólva, a szerelemről is szokták mondani, hogy halhatatlan, hogy időtlen. Egy másféle síkon pedig tényleg úgy tűnik, mintha a szerelem az idő kijátszása lenne. Tehát az egyetlen olyan emberi viszonyulás, a modern embernek egyetlen olyan gesztusa, amely nem veszi fi-



Borel rézmetszete

gyelembe az idő dimenzióját, azon valahogy keresztülörni igyekszik.

W.: Hát igen, csak hogy a XX. századi szerelem többnyire inkább kalandokból áll. Nincs stabilitása.

B.: Nem zárja ki, sőt még talán igazolhatja is. Amit kalandnak nevezünk, annak a mélyén ugyanaz a vágy működik és dolgozik. És a stabilitás ebből a nézetből, „sub speciei aeternitatis” amúgyis egy kissé komikus dolog. Ez a valami, ha csak nem elégedünk meg a dolog biológiai magyarázatával, egy lázadás is az idő ellen, és egy odaadás is, sőt egy megnyugvás benne, mint felsőbb törvényben. S mindegy, hogy ez egy tárgyra sugárzik, vagy állandóan keresi a maga tárgyát. Egyáltalán nem az idő dimenziójában helyezkedik el maga az érzés sem, és az ezzel kapcsolatos emberi cselekedetek sem. Ezért is oly ritkán racionálisak. Mindenképpen valamilyen keresztirányú, vagy mélybeható mozgás az általános emberi történet linearitásához képest.

W.: Nézd, a Psychében a szerelem egyáltalán nem tud megvalósulni, Psychének rengeteg kalandja van, szerelme csak egy van, Tóth Laci, és pont Tóth Lacival tulajdonképpen semmi igazi kapcsolata nincs. Szóval a szerelem az, ami Psyché életében nem valósul meg, és felváltódik aprópénzre, egy csomó kalandra. Meg a kalandok elől való menekülésre a házasságába, ami szintén nem szerelem.

BÓDY GÁBOR

Hollywoodba visszatérnek a nők

BUDAPESTI BESZÉLGETÉS DAVID DENBY
AMERIKAI FILMKRITIKUSSAL

— Mostanában sok szó esik az „új Hollywood-ról”. Az Ön véleménye szerint mi az új ebben az új Hollywoodban?

— Hollywood, vagy ahogy mi nevezzük, a csillámpapír városa óriási, bonyolult komplexum, mégis mindig jól kivehető a benne uralkodó tendenciák. Mostanában mind erkölcsi, mind a politikai és szexuális témák tekintetében igen nagy szabadság jellemzi az itt folyó munkát, s ez abból adódik, hogy a régi stú-

dió-főnökök vaskezü uralmának vége. Régen- te csak egy Darryl F. Zanuck vagy egy Louis B. Mayer kezdeményezhetett, csak ők dönthettek abban, hogy valaról és valakikkel, vagyis rendezőkkel, sztárokkal film fog készülni. Az amerikai film történetének egyik legnagyobb aialkja, John Ford például soha egyetlen filmet sem kezdeményezett, ma viszont bárki, rendező, színész vagy forgatókönyvíró előállhat egy témával. Ezt azután egy

szűk alkotói kollektíva kifejleszti, kidolgozza, s a már egészen kész forgatókönyvvel keresnek meg egy producert vagy filmstúdiót, hogy hajlandók-e pénzt adni hozzá. Így történt ez George Lucas esetében, aki a Los Angeles-i Egyetem kiváló hallgatója volt, s először *THX 1138* címmel tudományos fantasztikus filmet készített, majd ennek szerény sikere után a védőszárnyai alá vette őt Francis Coppola, *A Keresztapa* és a *Magán-*



beszélgetés rendezője. Lucas ekkor *American Graffiti* címmel rendezett nosztalgiával átítított realiztikus hangvételű filmet a hatvanas évek fiataljairól, majd 1977-ben elkészítette a *Csillagháborúkat*, ezt a robotokat felvonultató nagyszabású űrkalandot, amely épp most döntögeti a kasszasiker-rekordokat és több Oscar-díjat nyert. Mindez azt jelenti, hogy George Lucasnak ma abszolút hatalma van Hollywoodban, ha a telefonkönyvet akarná megfilmesíteni, ahhoz is találna pénzes támogatót. Más szóval az új Hollywoodban nagyobbak a lehetőségek, de nagyobbak a kockák-



Liza Minnelli a *New York, New York* című filmben. Rendező: Martin Scorsese

zatok is. Ez részint abból ben manapság évente adódik, hogy jóval kevesebb film készül: a harmincas, negyvenes évek, vagyis a televízió térhódítása előtti korszak évi négyszáz filmjével szemben manapság évente 175. John Ford maga évi három filmet rendezett, Francis Ford Coppola viszont immáron három éve dolgozik az *Apokalipszis*, *most* című

Woody Allen: *Annie Hall*

filmjén. Ezért minden egyes film vizsgálja, amellyel be lehet törni a csúcsra, de mindent el is lehet veszíteni. Ez utóbbi történt Peter Bogdanovich-csal, aki *Az utolsó mozielőadás* és más kezdeti sikerek után három olyan kudarcot szenvedett, hogy most előlről kell kezdenie: alacsony költségvetésű filmekkel kell bizonyítania ismét ahhoz, hogy egyszer majd újra pénzt kapjon nagy filmekre.

A fiatal rendezők be-
törésének egyébként

több útja-módja van. Egyesek forgatókönyvíróként kezdik, mint például Coppola, mások a tévénél, mint Steven Spielberg, a *Cápa* rendezője; az egyik legtehetségesebb ifjú rendező, Martin Scorsese vágó volt, s magánforrásokból szedte össze azt az aránylag igen csekély összeget, 100–200 ezer dollárt, amely a *Gonosz utcák* elkészítéséhez kellett. Ez tipikus új-hollywoodi jelenség, a kis költségvetéssel magánkezdemenyezésre, ma-

gánérből született film, amelyet utólag, elkészülte után karolt fel a Warner Brothers Stúdió, és amely nagy kritikai sikert aratott, megnyitván Scorsese útját az *Alice már nem lakik itt*, a *Taxisofőr* és a *New York, New York* felé. Említettem, hogy nemcsak rendező, hanem színész is kezdeményezhet. *Az Elnök emberei* című, a Watergate botrányról szóló könyv jogát például Robert Redford vásárolta meg a szerzőktől, 450 ezer dollárért, s ő maga lett a producere (és egyben főszereplője is) a belőle készült hasoncímű filmnek.

— A jelek arra mutatnak, hogy inkább a színészek szerepének növekvő, semmint csökkenő fontosságát tapasztalhatjuk. Ugyanakkor hallani olyan hangokat is, főleg az amerikai szaksajtóban, hogy a sztárrendszer halott. Ön szerint van-e ebben igazság?

— Csak a felszínen. Igaz, hogy 1932-ben Clark Gable hat filmben játszott, s ma egy színész sincs, akit ennyit foglalkoztatnának. De a lényeg nem változott. A nagy filmek Amerikában ma is nagy sztárookra épülnek, s a közönségnek is szüksége van a sztárra ahhoz, hogy az érdeklődését felkeltse, s ahhoz, hogy a filmmel azonosulni tudjon.

— Hollywoodot régebben álom-gyárnak nevezték. Van-e e téren valami változás, másszóval tükrözik-e valamennyire, s ha igen, mi-



Jane Fonda és Jason Robards — Fred Zinnemann: *Júlia* című filmjében

Dustin Hoffman és Robert Redford Az egyik emberei című filmben. Rendező: Alan J. Pakula

lyen mértékben tükrözik az amerikai filmek a mai amerikai valóságot?

— E téren körülbelül a II. világháború után következett be jelentős változás. A hőkorszakban a teljhatalmú stúdiófőnökök európai bevándorlók voltak, akik éppen ezért neofita buzgalommal hirdették, hogy „Amerika jó!”. Ez volt a mítoszteremtés kora, ekkor születtek a klasszikus westernek, amelyeknek bizony igen kevés kapcsolatuk volt a valósággal, s ami kevés, az is szublimált formában jelentkezett. A szükségszerű gazdasági tényezőkből a westernben morális tényező válik: a fegyverviselő férfi, akit a nagy csordák tulajdonosai azért fizettek, hogy kóbor jövevényektől, rablóktól védelmessze a jószágot, az elvont „jó” képviselője lett. A nőkből pedig, akikből egész egyszerűen kevés volt a hajdani vadnyugaton, s így ott rendkívül nagyra értékelték őket, mint a hajlék őrzőit, s mint ápolókat, így válik a földöntúli tisztaság jelképe. A gazdasági válság idején nem születtek a nyomort, nélkülözést bemutató filmek, ellenkezőleg, a filmek a legfelsőbb körök, a gazdag kevesek életét ábrázolták. A társadalmi elégedetlenség csak egy, áttételes módon jutott kifejezésre, mégpedig a gengszter filmekben, hiszen a gengszter a maga pusztán létével is tagadja a társadalmat. Az 50-es évek elején készült Elia Ka-



zan-film, a *Rakparton* ennél sokkal tovább megy. Izmos realizizmussal mutat be nem csupán egyéni sorsokat, hanem a szakszervezetekben uralkodó korrupciót is. A közelmúlt, s a jelen filmjeinek nagyrésze pedig így vagy úgy, de reagál a történelmi-társadalmi változásokra. Amikor a 60-as évek végén Amerikában egymást érték a vietnami háború elleni tiltakozások, ez a filmekben is valóságos irányzatot teremtett. Ekkor születtek az úgynevezett protest-filmek, az *Eper és vér*, az *RPM* s még annyi társuk. Különlegesen érdekes az a tendencia, hogy szintén a 60-as évek felé kezdtek olyan filmeket készíteni, amelyek minden korábitól eltérően az indiánokat nem fenyegető veszedelemnek, hanem áldozat-

toknak ábrázolták, s ebből én ismét csak a *Vietnám visszhangját* vélem kihallani: a leigázott színesbőrű indiánok tulajdonképpen a megannyi szenvedésnek kitett vietnami parasztokat jelképezték. S végül rendkívül érzékenyen reagáltak a filmek a bűnözés terjedésére. A 70-es évek legelején volt a legmagasabb Amerikában a bűnözési statisztika, s ekkor a filmvászon is tombolt az erőszak, míg a legutóbbi két esztendőben a bűnözési hullám csitulásával a filmi erőszak is átadja a helyét más témáknak, más irányzatoknak.

— Hollywoodban mindig van egy uralkodó irányzat, korábban az erőszak, mostanában a katasztrófa-film, meg a férfi-cimboraság témája. Most mi a legújabb, leg-erősebb tendencia?



Robert De Niro, a *Taxi-fő* címszereplője. Rendező: Martin Scorsese

kapott alakításáért, maga a film mulatságos, és mégis szívbemarkoló: önéletrajzi fogantatású, s a két főszereplő Woody Allen és Diane Keaton megkapó őszinteséggel játssza önmagát, azt, ahogy sajátos egyéni neurozisaik nem mindig találkoznak szerencsésen. Egyébként mint jeleztem, a kamerák mögött is egyre több a nő. Lina Wertmüller, az olasz filmrendezőtötöt játékfilmre szerződtette a Warner Brothers Filmstúdió; egyebütt, különösen New Yorkban pedig rengeteg dokumentumfilmet készítenek a nők önmagukról, anyjukhoz, nagyanyjukhoz való viszonyukról. Évtizedek óta elfojtott közléskényszer szakadt fel az amerikai nőkből.

— Búcsúzóul hadd kérdezzem meg, hogy látott-e itt-tartózkodása alatt magyar filmet?

— Magyarországi tartózkodásom mindössze háromnapos, s ebbe nem fért bele mozilátogatás. De korábról jól ismerem Jancsó Miklós munkásságát, s művei közül a *Szegénylegényeket*, és a *Csillagosok, katonákat* vélem a legkiemelkedőbbnek. Láttam továbbá Makk Károly *Szerelmem* című filmjét, amelyet egészen kimagasló alkotásnak tartok, s amikor az amerikai kritikusai testület szavazott az év filmjeiről, sokakkal együtt én is Törőcsik Marinak ítéltém a legjobb női alakítás díját.

ZILAHÍ JUDIT

— Az utóbbi hónapok legfőbb fejleménye az, hogy visszatértek a kamera elé és a kamera mögé is a nők. Több, mint egy évtizeden át a kaland-filmek, az akció-filmek, s ennek megfelelően a Redford—Newman, vagy a Gene Hackman—Al Pacino-féle párosok uralták a filmvásznot, s a nők, ha egyáltalán szerepeltek, nem voltak a férfiaknak egyenrangú partnerei. Most viszont az új divatos formula az, hogy „emberek közötti kapcsolatokról” kell filmeket készíteni, márpedig az emberek közötti kapcsolatokba beletartoznak a férfi és nő közti kapcsolatok, sőt a nőknek egymáshoz való viszonya is. Ez utóbbi témáról szól Robert Altman *Három nő* című sikeres filmje Shelley Duval-lal

és Sissy Spacek-kal a főszerepekben, erről szól a Lillian Hellmann novellája alapján, Fred Zinnemann rendezésében nemrég elkészült *Júlia* Vanessa Redgrave-vel, és Jane Fonda-vel, s erről szól a *Fordulópont*, Herbert Ross filmje, ahol Shirley MacLaine és Anne Bancroft alakít két hajdani balerinát, akiknek választaniuk kellett a karrier és az anyaság között. Rokontémával foglalkozik Paul Mazursky *Férjezetlen asszony-a*, amelyben Jill Clayburgh, a volt háziaszony, akinek nem túl ambiciózus élete csakis az otthona körül zajlott, a válás nyomán súlyos válságba kerül. Az év legjobb filmje azonban Woody Allen Oscar-díjas alkotása, az *Annie Hall*. Címszereplője Diane Keaton is Oscar-díjat

Változások – változatok

A BALÁZS BÉLA STÚDIÓ 1977-ES FILMJEIRŐL

Filmtudatunk egyik jellemző zavarára, hogy a filmművészetet hajlamos azonosítani magával a filmmel; hogy a filmalkotásokat szinte kivétel nélkül és minden esetben művészi alkotásoknak tekinti, s hogy ekként ítéli meg őket. A filmekhez rendszerint a „magas” művészeti alkotások iránti attitűdhez hasonló módon közelít. Rendjén is lenne ez, ha közben nem feledkezne meg arról a régóta ismert evidenciáról, hogy a film mégiscsak előbb volt, mint a filmművészet, s hogy a filmművészet kialakulása és elterjedése nem szüntette meg a film más létformáit. Ezt a jelenséget természetesen nem írhatjuk pusztán holmi gondolkodásbeli restség számlájára, még akkor sem, ha szerepe elvitathatatlan. Okait keresve néhány objektív tényezőre bukkanhatunk: a kollektív tudat őrzi még a filmművészet „szabadságharcának” emlékeit, a film — a többi művészetel azonos értékű — „polgárjogáért” folytatott küzdelmet; meg aztán a film olyan „nyelv”, amelyet eddigelé nagyobbreszt műalkotások (tragédiák, vígjátékok stb.) megformálására használtak; a differenciálatlan for-

galmazás is nehezíti a különböző filmminőségek megkülönböztetését; s furcsa módon, mintha a televízió elterjedése, amely objektíve a film szélesebb spektrumú használatának lehetőségét nyújtja, bizonyos mértékig épp a „mozi”-film művészi karakterét erősítette volna a gondolkodásban, nemegyszer az exkluzivitás kétesértékű köpönyegét kölcsönözve neki. Ezek persze csak jelzészserűen felsorakoztatott „adalékok”, amelyeket még minden bizonnyal ki lehet egészíteni, ám megjegyzésem, hogy teljesebb értékű elemzése sem mutatna mást, minthogy filmtudatunk e zavarai a film társadalmi funkcióinak még meglévő elvi és gyakorlati tisztázatlanságaiból táplálkoznak. Nem állítom, hogy ez teljesen újkeletű dolog, annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy az utóbbi évek társadalmi változásai oly módon alakították át a filmkultúra strukturáltságát, az ember mozgófénykép-„környezetét”, hogy eközben felerősítették a film differenciáltabb használatának szükségességét, anélkül, hogy művészi funkcióját háttérbe szorították, vagy netán megkérdőjelezték volna. Jó-

Mihályty László: Szocioportré





Tarr Béla: Családi tűzfészek

részt innen eredeztethető a magyar filmekben évek óta egyre izmosodó dokumentarizmus is, amely egyfelől erősen befolyásolta játékfilmjeink karakterét, másfelől a film új és értékes lehetőségeit mutatta föl: a játékfilmes műforma új típusai alakultak ki, illetve a valóság és társadalmi önismeretet közvetlenebbül segítő filmdokumentumok születtek. A közelmúlt törekvéseit figyelembe véve világosan látható az a küzdelem, amelyet a magyar film funkcióinak differenciáltabb és tudatosabb megteremtéséért, társadalmunk korszerű „filmese” önszemléletéért folytat.

Míndezek előrebocsájtása elengedhetetlennek látszik a Balázs Béla Stúdió 1977. évi terméséről szólva. Azért is, mert az említett dilemmát néhány éve ebben a stúdióban ismerték föl először, s viszonylag a legteljesebben, de legfőképp azért, mert a tavaly készült filmek talán ebből az aspektusból mutatják leginkább valóságos arcukat.

Itt van mindjárt Dárday István—Szalai Györgyi—Vitézy László *Mit látnak az iskolások?* (Hozzászólás a film iskolai felhasználásához) című filmje. Hozzászólás, mondja az alcím, s a mű valóban nem is akar más lenni, mint határozott, közvetlen céllal készült riportfilm a vá-

lasztott témakörben érdekelték animálására. A múlt év áprilisában, a film iskolai felhasználásáról lezajlott kecskeméti országos konferencia (amelyről annak idején a Filmvilág is beszámolt) körülmekintő munkája és ajánlásai „visszaigazolták” a film jogosultságát. Alkotói, mintha a kitűnő Fejős Pál vallomásának szellemében jártak volna el: „Kezdetben az érdekelt, hogy az ember mit képes csinálni a filmmel, később aztán az, hogy a film mit csinál az emberrel, hogyan használja a filmet az ember.” A *Mit látnak az iskolások?*-ban felsorakoztatott tények: az aisdtagozatosak fegyelmезetten ülnek végig az iskolai ünnepségen a két részes *Derszu Uzalát*, jóllehet, miután feliratos, egy szót sem értenek belőle; az iskolások mozi-bérletet vásárolnak, bár előre senki sem tudja megmondani, hogy mit fognak látni; a kiegészítő iskolák (értsd: hátrányos helyzetűek) számára nincs filmanyag; a 16 mm-es vetítógépeknek a karbantartása elégtelen; a kitűnő 8 mm-es vetítógéphez viszont film nincs stb. — képet adnak erről, ha nem is a teljeset. A film azonban nemcsak újabb „adalékokat” szolgáltat filmtudatunk korábban említett zavarának magyarázatához, de példaképe annak a tudatos önvizs-

gálati gesztusnak is, amellyel az alkotók filmkultúránk változásait kutatják, magát a filmkultúrát téve meg filmük tárgyának.

Feltehetően a felvilágosítás, a közvetlenebb mozgósítás szándéka vezette Mihályfy Lászlót, amikor a miskolci filmfesztiválon nagydíjat kapott alkotása, a *Filmdokumentum* alapján elkészítette *Szocioportré* című filmjét. A *Filmdokumentum* egy konkrét eset kapcsán, a munkások és a vezetők viszonyát elemezve az üzemi demokrácia lehetőségeit és érvényesülésének gátjait vizsgálta. E komplexebb ábrázolást némiképp leszűkítve a *Szocioportré* azt mutatja be, hogy munkás „hősei” mennyire felkészültek a demokratikus közélet gyakorlására. Mihályfy ebben a filmjében nem analizál, nem tár föl összefüggéseket. Ismeretterjesztő dokumentumfilm — adja meg maga a rendező a film műfaját. S ezt pontosan és lelkiismeretesen meg is valószínűsíti. Mondhatni politikai oktatófilmet készít, mely egyértelműen ki-mondja: az üzemi demokrácia előfeltétele, hogy a munkások tudják, ismerjék törvény biztosította jogait, s másfelől: a hallgatás, a visszahúzódás a gátja annak, hogy a lehetőségekből valóság legyen. A *Szocioportré* a *Filmdokumentum* drámájának egyik aspektusát (a munkások pozícióját) általánosítja, az érzéketlenséget lehántra fogalmakba sűríti, a „taníthatóság” érdekébe. Elismerve ennek jogosultságát, azt tartom,

hogy a *Szocioportré* (legalábbis egyelőre) nem „áll meg” egyedül, szükséges, hogy a *Filmdokumentummal* együtt kerüljön vetítésre, annál is inkább, minthogy a tudás, az üzemi demokráciáról való tudás is, a gyakorlatban kap értelmet.

A film tudatosabb használatának kialakítása közben, a „balázsbélas dokumentarizmusnak” mintha létrejönne egy társadalmi, közéleti érdeklődésű, felvilágosító törekvésű „elágazása”, a valóságfeltáráshoz kapcsolódó „pedagógiai” attitűd, amely a valósággal való szembeesítésen túl megelőzve a társadalmi életben való eligazodás képességének fejlesztését is. Ha sikerül visszautasítani a voluntarizmus csábítását, akkor — idővel — ez a valóságfeltáró filmezés „magasabb” osztályba lépését jelentheti.

A szorosan vett dokumentarizmus, amely majd egy évtizede a stúdió legmarkánsabb és legeredményesebb tevékenységét reprezentálta, némiképp szintén átalakulóban van. Nemcsak az utóbbi években tapasztalható színvonal-ingadozások mutatják ezt, hanem az a hangsúly-eltolódás is, amely a filmekben megmutatkozik. Míg a korábbi évek alkotásai főképp struktúra-analízisek voltak, különböző mechanizmusok filmes vizsgálatai, addig az újabb alkotások a struktúra helyett az emberi drámákra összpontosítanak, elemzésük tárgyai az előítéletek, a szokások, a pszichológiai kondíciók lesznek. Példázza ezt Erdőss Pál *Tárgyilagosan* című műve

Jelenet Tarr Béla: *Családi tűzfészek* című filmjéből



is, amely egy halálos kimenetelű bal-
eset nyomába szegődik. Három ma-
gahagyott tanyasi gyerek közül egyik
lakástűz áldozata lesz; a szülőket
börtönbüntetésre ítéli a bíróság. A
vásznon azonban nem büntügyi-lélek-
tani oknyomozást látunk. Erdőst
szinte „szemtelenül” nem érdekli az
„eset”. Teszi ezt azért, mert nem a
szerencsétlenség közvetlen okai ér-
deklnek, hanem a család, elsősorban a
szülők társadalmi, emberi életútja a
tragédia bekövetkeztéig. A „körül-
mények hatalma” és az emberi szán-
dokok küzdelmének történetében
bontja ki a karaktereket. Azt, aho-
gyan a szűkös anyagiak, a család, a
tágabb közösség, a tanya által be-
tartatott, de egyszersmind tartalmát
vesztett szokások szorításában újra-
termelődik a torz erkölcsiség. Erdőss
nem ítélkezik, hanem feltár, hétköz-
nap tényekből építkezve próbálja
meg fölmutatni a személyiség bonyo-
lultságát. Próbálja, mondom, mert
híven a mű címéhez tárgyilagosan
fogalmaz ugyan és így szemléli anya-
gát is, ám a szerkesztés következet-
lenségei olykor épp e bonyolultság
áttekintésében akadályozzák a nézőt.

Az 1977-es termék ismét aláhúzza:
feltűnő az az invenciótlanság, amely
a Balázs Béla Stúdió játékfilmes
gyakorlatát évek óta jellemzi. Az
egyetlen kivétel: Bódy Gábor: *Ame-
rikai anizsa*. Jól tudom, hogy a stú-
dió igen mérsékelt anyagi eszközei
leginkább a játékfilmes próbálkozá-
sokat limitálják, de ez nem lehet az
egyedüli magyarázat. Minden bizony-
nyal szerepe van annak, hogy a stú-
dióban elkészült dokumentumfilmek
után a játékfilmben azoknál tartal-
milag érvényesebbet kellene produ-
kálni, ez pedig nem megy máról hol-
napra. Annál is inkább, mivel a Bó-
dy Gábort követő nemzedék még
nem alakította ki a maga sajátos
„profilját” sem gondolati, sem pedig
művészi értelemben. Ezért is örülhe-
tünk a „kezdő”, most elsőéves főis-
kolás Tarr Béla dokumentum-játék-
filmjének, a *Családi tűzfészeknek*,
amely erős tehetségről téve tanúsá-
got, kétségtelenül az 1977-es év leg-
színvonalasabb, legjobb balázsbelás
filmje. Az újabb dokumentumfil-
mekhez hasonlóan Tarr is a minden-
napokra, a különböző emberi attitű-
dökre helyezi a hangsúlyt, ám — s

ez a film nagy hozadéka — képes
megragadni azt a dialektikát, aho-
gyan a környezet teremtette szituáció
formálja az egyént, illetve ahogyan
az egyén maga is újraterezi ezeket
a viszonyokat. Ez feltehetően annak
köszönhető, hogy Tarr mesterien
„emeli be” a játékba a dokumentu-
mokat: remekül kiválasztott szerep-
lőinek objektíve meglévő karakterét.
Abba a játékba, melyet mindvégig ő
irányít. Főlényes biztonsággal történő
anyagkezelését a mű feszes drámai
szerkezete bizonyítja a legjobban. A
csöppnyi lakásba szorult, egymásra
„torlódott” generációk és családtagok
közti, minden percben a robbanás
veszélyével fenyegető feszültség ott
vibrál szinte minden képsorban. Ám
a film jóval több ennek bemutatá-
sánál. Mindenekelőtt azért, mert a
rendező jól látatja, hogy a „hősök”
felfogása hogyan torzul: életük egye-
dül és egyetlen megoldását az új, a
remélt lakásban látják. Hogy lenézik
a cigányokat — „rendben van”; hogy
megegyezkedhetnek egy cigánylánnyal
— „ez is rendben van”; hogy utána
feleségük ágyába bújnak — rendben
van; hogy beletipornak a másik em-
ber szuverenitásába — ez is rendben
van, és folytathatnám a sort, a sze-
replők erkölce szerint ez mind
„rendben van” — csakhát! — lakás
kellene, hiszen minden bajnak ez a
forrása. A *Családi tűzfészek* már nem
egyszerűen a szűkös anyagiak és
egénységet torzító hatásuk bemutatá-
sa, de a hamis tudat leleplezése.
Tarr tagadhatatlan együttérzéssel
mutatja hőseinek drámáját — és eb-
ben jelentős szerep jut az operatőr
Pap Ferenc poétikus, de mindig lé-
nyegre törő felvételeinek —, ám szük-
ségesnek érzi, hogy finom iróniával
el is határolja magát tőlük. Ítélete
innen kapja humánus fedezetét. Ez
a minden ízében kitűnő játékfilm
a stúdió dokumentarista törekvései-
nek egyik legszebb eredménye.

A Balázs Béla Stúdióban végbe-
menő változásokat figyelve azt is
mondhatnánk: Meghalt a dokumen-
tarizmus! Éljen a dokumentarizmus.
Csakhogy a dokumentarizmus — kez-
dettől fogva — nemcsak módszert je-
lentett, hanem és elsősorban prog-
resszív világszemléletet. S ez — úgy
tűnik — tovább él, százféle alakban.

ZALÁN VINCE

A román film új hajtásai

Enyhén szólva mérsékelt sikerrel játsszák nálunk a román filmeket. A tavaly bemutatott tíz mű közül egyedül az *Indiánkaland Ontarióban* nézték meg közel hétszázezren, nyilván a kalandfilm vonzása miatt, ám ugyanakkor a többi kilenc filmre összesen nem voltak ennyien kíváncsiak. De olyan filmről sem tudok a közelmúltból, ami ugyan közönségsiker nem aratott, azonban valamiért mégis szellemi izgalmat keltett. Ezek után érthető, hogy amikor beültem Bukarest egyik mozijába román filmeket nézni, cseleksély előzetes izgalmat éreztem. (Ugyanez kizárt dolog volna, ha egy bukaresti színházban, mondjuk a Bulandrában ülnék a nézőtérén.)

Valóban elgondolkasztató: milyen ismert és rejtett erők alakítják úgy a román művészetet, hogy míg ugyanaz a kultúrpolitika, társadalmi közeg európai színvonalú színházmű-

vészetet teremtett, addig a filmgyártásból immár évek óta hiányoznak az igazán jelentős művek. Úgy tűnhet tehát, hogy a kétségtelenül jelenlévő tehetség, ami megtermékenyíti a színvonalas színházi előadásokat, elapad filmkészítés közben. Ez különösen érdekes akkor, ha meggondoljuk, hogy jóval szorosabb kapcsolat alakult ki a két művészeti ág között, mint nálunk. Talán elég utalni Liviu Ciulei, a leghíresebb román filmrendező színpadi rendezéseire, mindegyikét az 1974 óta sikerrel játszott Elisabeth uno-ra a Bulandra kamaraszínházban. Vagy nézzünk egy frissebb példát: Mrozek: *Emigránsok*-ját, amit — ki tudja miért — nálunk még nem mutattak be, Mircea Daneliuc fiatal filmrendező állította színpadra a Teatrul Mic-ben. És a *Különkiadás* című filmet is ő rendezte — kitűnően. Pedig nem volt könnyű dolga. Az olasz és francia politikai

Mircea Daneliuc: Különkiadás





Dinu Tănase: Doktor Poenaru

krimik után sikerrel vitt filmvásznonra egy 1939-ben játszódó történetet. Feszés, kemény ritmusban mondja el egy újságíró meggyilkolásának nem mindennapi történetét, akinek egyetlen „vétsége”, hogy foglalkozásából adódóan — az akkori Romániában — szinte fanatikus hittel, energiával meg akarja tudni az igazat egy véletlennak álcázott utcai balesetről.

Dinu Tănase, aki operatorként kezdte filmes pályafutását, második játékfilmjét Paul Georgescu Doktor Poenaru című regényéből rendezte. 1977-ben ez a regény nyerte el a Román Írószövetség díját. A cselekmény a két világháború, pontosabban 1919 és 1939 között játszódik. Két barát életútját kíséri végig a film, mindketten értelmiségiek, az egyik orvos, a másik ügyvéd. A korrupció, hazugságra épülő társadalomban az orvos életével fizet azért, mert nem hajlandó azonosulni a rendszert kihasználókkal, így barátjával, aki egyébként Poenaru doktor népszerűségével visszaélve választatja magát képviselőnek, hogy azután eljusson egészen az államtitkárságig. E két egymást kizáró életútban világosan felismerhető, hogy egy or-

szágban, ahol a népet figyelmen kívül hagyja a politikai vezetés, ott nincs mód a megegyezésre. A történelmi filmek többsége alulmarad az egyén és a történelem viszonyának ábrázolásában. Úgy érzem, Dinu Tănase filmje szerencsés kivétel.

E két filmen kívül megemlíteném még Dan Pită rutinos rendezésében *A próféta, az arany és az erdélyiek* című filmet. Szórakoztató western. A filmtípus meghonosítására számos kísérlet született a szocialista országok filmgyártásában, kevés sikerrel. A román filmrendezőnek talán azért sikerült az „átültetés”, mert a cselekményt nem szakítja ki a hagyományos „vadnyugati” háttérből. A három paplaki román kalandja nagy közönségsiker a román mozikban. A filmben két marosvásárhelyi színész — Vadász Zoltán és Bács Ferenc — is játszik.

Színészi teljesítményük — és általában a román filmek színészi munkája — elsőrangú. Victor Rebengiuc a *Doktor Poenaru* címszereplője a Bulandra vezető színésze. Feleségét Elena Dacian játssza, aki „civilben” primabalerina, a Gisele-t táncolja. Ennek kapcsán viszont érdekes megemlíteni: a film rendezője elmondta, hogy Elena Dacian szerződötése nem volt egyszerű, mivel Romániában szokatlan az „amatőrök” szerepeltetése játékfilmben. A balerina színpadi rutinja miatt határesetnek számított. A román filmeseknek az itthoniaktól merőben eltérő akadályokat kell naponta legyőzniük. Ami pedig a színészszerződötetéseket illeti, jóval előnyösebb helyzetben vannak, mint a magyar filmrendezők.

Tizenegy román filmet láttam, s íme három, amiről érdemes szót ejteni. Az utóbbi évek szürkébb filmterméséhez viszonyítva ez szembeeszköz változás.

Nem hiszem, hogy ez véletlen. Sokkal inkább az a meggyőződésem, hogy a harmincéves filmes nemzedék — megújító szándékú, elkötelezett — tehetséges jelentkezése manifestálódott a *Különkiadásban* és a *Doktor Poenaruban*. És ez a kezdet olyan, hogy felkelti az érdeklődésünket a folytatás iránt is.

HORVÁTH ZSOLT

TELEVÍZIÓ

TUDÓS AZ ÍRÓASZTAL MÖGÖTT

Emlékezzünk csak vissza, mekkora öröm volt látni az igazi Petőfit, úgy ahogy Escher Károly életrevarázsolta a váratlanul előkerült, rossz állapotban levő daguerrotypiát! Az ondolált fürtű, nótáriusbajszú biedermeier szépfiú után ezt a sörtehajjú, konok tekintetű arcot, ahogy a hajdani pillanat hitelesként megőrizte. És az öröm, amikor előkerült és gondos restaurátori munkák után újra megszólalt — helyesebben: a mi számunkra először szólalt meg — Kossuth Lajos. Hol volt már a hajdani érc az öreg hangból, nyoma se igen maradt, de a hevület, ahogy szól ma hozzánk, az egykori Kossuthé. S könnyű elképzelni — látva a fényképet, hallva a hangot — hogy ez a sudár, komoran céltudatos ifjú, Petőfi, hogyan ragadhatta magával kortársait, imádatot és gyűlöletet keltve egyaránt, és hogyan mozgósíthatott egy nemzet építésére az a hang, a Kossuthé — mikor érce is, selyme is még megvolt. De kár, hogy Edison — bár mindig előszaladva korának —

elkésétt. Liszt Ferenc zongorajátékát már nem rögzíthette, és csak sejtteni tudjuk, hogyan mozgósíthatott ő is, személyesen ülve a zongora előtt, hogyan lelkesíthetett! És milyen kevés az, amit múltunkból a fonográf vagy a film megőrzött, mennyivel szegényebbek vagyunk így. Még szerencse, hogy a rádió jóvoltából hallhatjuk Babitsot, Móriczot s annyi mindenki mást, — és milyen csapás, hogy nem hallhatjuk korunk mozgósítóját, Ady Endrét...!

A technika csodákra képes így is, még akkor is, ha elkésik. A televízió még időben érkezett, s hálisennek — csak így mondhatom — okos elméknek, kitűnő technikusoknak eszébe jutott: van mit a mind mulandóbb mából megörökíteni. Művészeket, tudósokat, írókat, politikusokat, akik a mi elmúlt harminc évünknek jelentettek nemcsak létüknél, hanem munkájuknál fogva is sokat, olykor döntőt. Milyen jó, hogy feltűnhet a képernyőn ismét Veres Péter, Kodály, Palló Imre és lát-hatjuk az idehaza alkotó

avagy a nagyvilágban hírünket, nevünket gyarapító nagy tudósainkat! Lassan mindjobban telnek a felvételekkel az archívum polcai — ott él a portrékban, vallo-másos beszélgetésekben közelmúltunk politikai, társadalmi, művészeti történelme. Újra megtekintve egy-egy portréfilmet — hadd említsem mindenekelőtt a mind-máig példamutatót, a Szent-Györgyi Albertét — előttünk az ember is, akinek munkája így vagy úgy alakította (és kihatásában még sokáig alakítani fogja) életünket. Így is nevezhetném őket — a múlt vallói, a jelen tanúi, a jövődő hirdetői.

Magyar tudósok az egyik ilyen sorozat címe. Ha a régebbi felvételekről magam elé idézem Szent-Györgyi Alberton kívül például Wigner Jenőt, Korach Mórt — nem a tudományuk nyűgöz le, hisz bevallhatom — s nem vagyok egyedül — nem igen értem: mit is alkottak, hisz milyen nehéz az egyszerű nézőnek betekinteni a biológia vagy a fizika titkaiba. Ami lenyűgöz: közvetlenségük, mélységes humániumuk, az hogy lényükkel hozzák szinte megfoghatóvá nem egyszerű korszakot jelentő működésüket. Az emberen át jutunk el a fizikusig, biológusig — vagy visszaemlékezve a Lukács György-arcképre: a tevékeny filozófusig. Az ember belső arcképe — ez a lényeges.

Legutóbb akadémiánk elnöke, a nagyszerű biológus s egyben közéletű férfiú, Szentágothai János felelt a feltett kérdésekre. Egy nagy tudós

és jelentős egyéniség ült szemben velünk, beszélt rendkívül egyszerűen rendkívül bonyolult tudományáról, vallott orvososairól — hét generáció orvosairól! — a tudománytervezés égető új feladatairól s gondjairól („nálunk mindenki generális akar lenni — így mondta körülbelül — és kevesen az alkotó csapat katonái”), a középiskolai nevelés új s mind szűkebb reformjáról, Leonardo da Vinciről, művészet és tudomány kapcsolatairól. Ez a dokumentum is méltó, hogy felkerüljön az archívum polcára, humanista tanúság ez is, — de mégsem elégíthetett ki igazán. Kardos István kérdései ezúttal túlságosan bonyolultak voltak, nehezen követhetők — mintha a tudóst is zavarba ejtették volna olykor, kilendítve közvetlenségéből. És mintha meg kellene már újítani a képi, mintegy dramaturgiai keretet — a valamást tevő íróasztala mögé kényszerül, megfosztva vitalitásától, a kérdező pedig mereven okos, de részvétlen arccal ül egy karosszékben. Nem volt közege ennek a beszélgetésnek, nem volt háttere, sterilizált így, nyugodtan meghallgathattuk volna rádió is, olvashattuk volna valamelyik folyóiratunkban. Éppen az hiányzott, ami a televíziót televízióvá teszi — a gondolatot túl a képi megfogalmazás is.

A sorozat nyilván is joggal folytatódik — ki kellene szabadítani a tudóst az íróasztal mögül, a kérdezőt a karosszékéből.

THURZÓ GÁBOR

Herder és a Televízió

HOGYAN KELL KÉRDEZNI?

1. Illyés Gyulának nyelvi kérdésekben kétségkívül pallosjoga van. Évtizedekig nem élt vele, az úgynevezett Herder vitában azonban megcsillant kikezdehetetlen szabályán némi odaképzelt vér. Leparancsolta Illyés a képernyőről azokat a nyamogva beszélő, vagy koszlott ajkú nyelvroslókat, akiknek idegenes hangsúlya, vagy mondatipró készültsége tovább rontja nyelvünk fenyegetett állapotát. A televízió lomha elefántja meg se rezdült a vágástól. Illyés szólt. És mégse kaptak le a képernyőről senkit. Ebben a játszmában a király adott salkot, mozdulata azonban még egy jelképes gyakorlatot sem ért meg. Illyés és a vitaindító Kolozsvári Grandpierre Emil küzdelmét azonban folytatni kell. Meglehet, a mi csorbult bicskánk nagyobb sebet üt, mint a pallos. Ezért ez a cikk.

2. Nem szólunk közvetlen nyelvi kérdésekről. Hanem a kérdéssről általában. A tévé kérdés műfaj, műsorainak nagy részében riporterek járják az országot. Lelepleznek és eligazítanak, megjárják Afrikát. A televízió a nézők kérdőmondata a világhoz: rábízunk magunkat egy-két kíváncsiskodóra, mert az elektronika korának társadalmi szerződésbe értelmében ötven

forintért megváltottuk a jogunkat egy-két kérdésre.

Hogyan kell hát kérdezni?

3. A magyar nyelvten és stilisztika nem habozik a kérdésben. Elkülönbözteti a *valóság kérdéseket* a stilisztikai célúaktól. Az előbbieket tehát információszerezés szándékával formálódtnak. Sokféleképpen. „Ki van itt?” — Tisztességes ember ezt csakugyan akkor kérdezi, ha nem tudja, hogy ki érkezett. A tisztességes válasz tájékoztat, megnyugtat, eldönti a dolgot.

Nincs statisztikám, de az ilyen valóságos kérdések száma elenyészően csekély a tévé műsorai-ban. Kapunk helyette állkérdéseket. A hang persze itt is Jákobé: „Ki van itt?” — fuvo-lázza. De a „kéz” Ézsaué, hiszen a mozdulatából látom: mindenkinél jobban tudja, ki van ott. csak eljátssza nekünk a kérdésben benne rejlő „ignoramus”-t. Ettől azonban a kérdés *valóságossága* szenved csorbát, a jelenet igazságtartalma. Valóság helyett retorikát kapunk, rendszerint annak balga pótlékát.

Egy kérdés valóság tartalmának megítéléséhez különben nem kell különösebben éles logika. Elegendő megfigyelni a válaszok nyelvi kontösét. Eldöntendő kérdés esetén például —

ha a kérdés tartalma — a legrikkább esetben elégszük meg a felelő az egyszerű igen-nel, vagy nem-mel. Színezni és nyomósítani fogja az állítást vagy a tagadást. A tévériportokra adott feleletekből azonban észlelhetően hiányzik a *hogyme*, a *korántsem*, a *bizony*, a *persze*, az *egyáltalán nem*. Helyette a megkérdéztet és a kérdező előre megállapodnak abban, hogy dialogizálnak valamely monológot.

„Mi volt a célja az 1977-es év tervének teljesítésekor?”

„Az volt a célunk, hogy termékeinket a világpiacon...”

„Sikerült?... ”

„Sikerült...”

A nyelvek ritmusához, gondolkodásának elevevességéhez tartozik, hogy a kérdést és a feleletet meghatározott ismétlésekkel kapcsolni tudják. Csaknem minden mondatrész ismételtető így. Idézet egy nyelvi példatárból.

„Voltatok tegnap kirándulni?”

„Voltunk”.

„Kirándulni voltatok tegnap?”

„Kirándulni.”

„Tegnap voltatok kirándulni?”

„Tegnap.”

Amikor azonban a teljes kérdés ismétlésre kerül — gyanítható máris, hogy a szellemi restség veszi birtokába az egész mondatot és így a gondolatot is elemészti sürűségének bendőjében.

Kérdezni tehát bonyolultabb és felelősségteljesebb, mint válaszolni. A kérdés kicsiklandhatja a választ, előkészíti azt,

bekeríti a lehetséges feleletek körét.

Ebből az egyszerű nyelvi tényből következik, hogy nincs rossz riportalany.

Csak rossz riporter.

4. Vállalom, hogy a kérdésről nyíltan szölok. Én magam nagyon rossz riporter vagyok. Nem tudok kérdezni. Visszajáról ismerem tehát a gondot, a kínjai felől mértem fel nehézségeit.

Nem tudom megmondani, mi a jó kérdés. De azt tapasztalatból ismerem, melyik a rossz. Szinte katalógusát állítanám össze azon kérdéseknek, melyeket feltenni tilos. A katalógus összeállításában önkéntelen segítségemre voltak a tévé riporterei.

Tilos például megkérdézni a művészről nyolcvanötödik születésnapján a befotózott kitüntetés mellett a virágokkal zsúfolt szobában, hogy boldog-e, s hogy ha a pályáját újra kezdené, ugyanígy csinálná-e. Nem azért nem szabad erre rákérdezni, mert felesleges, hiszen a művészről evidensen boldog és a díjakat nem színeszek, hanem renitens szabadgondolkodók (I. Shaw, Sartre) szokták visszautasítani, hanem mert itt nem létezik alternatív felelet. A riporter (nem egészen így elhangzott) kérdése csak akkor lenne valóságos, ha egy pillanatra is felvetődhetne annak a lehetősége, hogy ilyen válasz tekeregjen elő: „Kiszúrták a szemem egy rendjellel, holott én egy blauveisz brill-re vágytam. Ami meg a pályát illeti, kedvesem,

maga is tudja, abba csak belerokkanni lehet.”

A felelet az ünnepi alkalomból elképzelhetetlen. Akkor hát mit jelent az, ráprovokálunk a nyilvánvalóra, aláolajozzuk kesztes szavakkal a látványt és a választ, vastag lakkréteggel öntjük le az amúgy is fényes politúrt?

Hogy mit jelent?

Messze kell kezdenem.

Abban a bizonyos Herder vitában Kolozsvári Grandpierre Emil szakított végre a felvilágosodás gondolatárból minden nyelvpótlásra átragadt szemlélettel, hogy elegendő kigyomlálnunk nyelvi szokásainkat, megváltozik tőle a közéletünk. Grandpierre — igencsak marxista — Kolombusz tojása az, hogy a nyelv csak tükrözi a közéletet, s elébb ezen kell változtatnunk, hogy a gyomlálás sikeres legyen.

Igen. Az *alkérdés* ugyanis, láttuk, elsősorban számúzi a valóságot. El-, vagy visszavezet azonban a manipuláció ingoványába, oda, ahol nincsenek kérdések, csak eleve eldöntött feleletek, nincsenek a közösségre bízható döntések, csak parancsok. A világ egyetlen irata, mely még stílisztikailag sem ismeri a figyelemkeltő, a tűnődő, vagy a szónoki kérdést, az a szolgálati szabályzat. Kölcsey még definícióban is tudott kérdezni: „Mi a haza, mint a legszebb kapcsolattal egybefoglalt ember társasága?” — A parancs ettől azért halványabb, mert kénytelen lemondani a stílisztika ravaszabb fegyvereiről.

Vagyis: az álkérdés egyszerűen antidemokratikus. Kitudja a felelőt a választás jogából. Megfosztja a rangjától, a döntőképeségtől, fontosságának egyetlen kutyabőrétől. „Őn tudtommal első ízben van Magyarországon”, — szoktuk megkérdezni a világjáró művészt. — „Mi a benyomása?” Haslővésként kapta ezt a kérdést különben egy nagy külföldi politikus is.

Mit mondhat?

„Nézzé én bejártam a baleári és a filippi szigeteket, New Yorkot és Tokiót. Az önök meglehetősen rosszul világított porfészke nem keltette bennem a legkisebb rokonszenvet sem.”

Attól, mert senki sem érez így, a gondolatnak még vibráló lehetőségként ott kellene bújkálnia valamely kérdésben. Ha ilyen kérdés nincs, akkor nyilvánvalóan a kérdés mellőzendő. Nem kell megkérdezni, hogyan és miképpen látja szép hazánkat.

Csak az a kérdés valóságos, mely csakugyan tájékoztatást és döntést kér. A többi — legyen végre — néma csend.

5. A riporterek mellett a kommentátorok fő eszköze is a kérdés. Oly hatásos eszköz, hogy nem szabad visszaélni vele. A stilisztika-könyvek bőven hozzák a példát az érzelmi töltés magasfeszültségére a figyelemkeltő kérdés fejezetében. „Meghalt? Hát akkor miért ölik naponta/Szóval, tettel és hallgatással is?” — állította vad kétségbeeséssel József Attila: Ady emlékeztetésében. A tévékommentár

azonban oly felerősített közegben hangzik el, hogy egy ilyen József Attila-i kérdés után már-már a barikádra rohamánk.

Kommentátoraink azonban púpozott lapáttal dobják arcunkba a hasonló kérdéseket. Látásra mindennapi apróságot teszünk szavá — kezdődik a kommentár —, majd összefüggéseket tornyozó kérdésbe hanyatlik. Benne zeng a *meddig tűrjük* fenyegetése. Ha holnap engem denunciól ez a hang és stílus, arra se lesz időm, hogy a fogkefémeket magamhoz ragadjam. A legjobban akkor félek, amikor a kérdést egyenesen Carter elnök melléneék szegezik. „Carter elnök úgy látszik nem tudja, vagy nem akarja tudni...?” Mi lesz velünk egyszerű emberekkel, ha Carter se tudja, a CIA és az FBI minden információja ellenére?

Valamennyi magyar tévénezővel együtt jól tudom, hogy Carter csakugyan nem tud egyet s mást. Ennek kimondását amerikai beutazó-vízumom kockáztatásával is hajlandó lennék nyilvánosan közvétenni. Kérdés formájában persze nem. A kérdésemre ugyanis aligha hajlandó felelni. A határozott állításomra, ha akar — és ha tud —, még tiltakozhat is.

Óvatosabban bánnék tehát a közönség arcába vágott kérdésekkel a tévében. Vacsora közben amúgyis hiába heccelnek, én legalább másnap reggelig tűröm azt a visszás jelenséget, melynek eltiprására felizgatnak. Különben is, tőlem kérdezik, mit ten-

nék? József Attila ajkára a tehetetlenség adta a keserű kérdést. A tévékommentátornak, ha sokat aranyoskodik, még egy hadsereg is a rendelkezésére állhat. Kár fegyverbe hívni szíreszóra minket, tartalékosokat.

Csinján bánnék tehát a stilisztika fegyvertárában porosodó kérdésekkel.

6. Nem tudunk kérdezni a tévében?

Dehogynem. Tud kérdezni például Chrudinák. Ūl egy ellenséges fogolytáborban, mindjárt belevágják a *machetét*, vagy a *krist*, vagy mit tudom én milyen maláj, vagy inka fegyvert. A rizikó és a tisztesség (mely mindig kart karba öltve jár) ráviszi szegénnyt, hogy mielőtt lelkét kilehelné, valóságot kérdezzen. Tud kérdezni Vitray, — mert amikor nyilvánvalóan kérdezőhelyzetbe játszott a magát, elnémul és nem kérdez: felnőttek kezel bennünket, még a kérdés megfogalmazását is ránk bízza, beirat a demokrácia iskolájába, mellőzve minden felvételi vizgát és ötven forintért emberré avat. Tud kérdezni Vitray, mert a kérdéseit úgy kezdi: „Nem tudom...” és mellékel hozzá a gesztusok nyelvén egy bizonytalan kézmozdulatot. Alki valamit nem tud: kérdez. Ez a tisztesség stilisztikája.

Ezzel szemben nem tud kérdezni... Hadd bizonyítsam egy utolsó fordulattal a kérdés kérdésének fontosságát. Tessék nekem megmondani — ki nem tud kérdezni?

UNGVÁRI TAMÁS

Mennyből egy angyal

Hubay Miklós hatvanadik születésnapját a Televízió unalmas szónoklatok helyett a szerző két mulatságos komédiájával ünnepelte meg. Mindkét játék ötletes, szellemes és valóban alkalmas arra, hogy a drámaírót, mint a dramaturgiai sakkjáték nagymesterét jellemezze és méltassa.

Hubay tévéjátékai a naiv és rafinált nézőhöz, az egész „elektronikus faluhoz” (Mc Luhan nevezi így a sokrétű tévéközönséget) egyaránt szólnak. Az előbbi az ötletek villódzása, a képernyőn megelevenedő mese fordulatossága, teletalálatai ragadják magukkal, az utóbbi a dramaturgiai gépezet működésének pontosságában, gördülékenységében, a bravúros írói technikában leli örömét.

A *Mennyből egy angyal* üde, izgalmas, remekül exponált és lírai-an feloldott, ironikus-tragikus komédia. A kamasz arkangyal (Felföldy László) nem az égből, hanem egy lakótelepi bérház hatodik emeleti nyitott ablakán át repül be, hogy megmentse, elbűvölje és női élethivatására emlékeztesse a szomszédos lakásban telefonon hisztérikusan sikoltozó, öngyilkossággal fenyegetőzdő fiatalasszonyt. (Béres Ilona értően ironikus alakítása.) A falak, mint köztudomású, a házgyári lakásokban vékonyak, a semmittevő nők — különösen ha brutális fér-

jük rájuk zárja lakásuk ajtaját — köztudomásúan boldogtalanok és csak akkor nem unatkoznak, ha a kellő pillanatban megjelenik életükben, és otthonukban valaki, aki értelmet és izgalmat csempész sivár magányosságukba. Hubay szerelmes kamaszfiúja valóban „angyali” tisztaságú, és különös akciója drámailag teljesen — talán túlságosan is — indokolt: anyja öngyilkossága, hallgatag fiú magánya pontosan rímel a szomszéd lakásban öngyilkossággal kacércodó, örvöngő fiatal nő hangos kétségbeesésére. Az utolsó pillanatban betoppa-nó férj (Szilágyi Tibor kemény figurája) végtelen ellenszenves: közönséges, kegyetlen, önző, durva. Amikor parancsára a fiú visszafelé is megteszi az életveszélyes parkányosétát — szerencsére nem látjuk a

nyaktörő mutatványt — minket is bezár a szerző, a feszülten figyelő házaspárral együtt, a szobába és a krimiszerű izgalomba, hogy az aszszonnyal együtt megkönnyebbülten lélegezzünk fel, amikor a szomszéd lakásban végül felhangzik a megmenekülését jelző, ismerős édesbús dallam, a lemezjátáson.

Hubay a fiúval és a „párkánymotívummal” krimi-mozzanatokat csempész a bájos történetbe. Ez önmagában nem volna baj, ha az író — akár hősei — nem esne saját ötleteinek veremébe. De Hubay nem krimit írt és a jól szerkesztett játékban nem a krimik hideg matematikája, hanem az írói figurákban láthatatlanul elrejtett dramaturgiai gépezet szívhangoknak álcázott kis óraműve keletyeg. A hibátlanul létre-

Kozák András és Galambos Erzsi



hozott feszültségi pontokon a drámai gépezetnek ez a túl sima, túl olajozott működése — olykor — kijózanítólag hat a nézőre. Az ötletek dramaturgiája ugyanis nem engedi, hogy a szereplők saját ellentmondásos életüket éljék, a figurák azért nem mozognak szabadon, mert valamiféle dramaturgiai kényszerzubbonyba bújtatta őket a szerző.

Hubay nem mindig figyel saját teremtményeire. Különösen áll ez a második bemutatott játéka. Az *Antipygmalion* fiatal szobrásza (Kozák András) saját hazug művészi álmainak foglya. Elvált felesége (Galambos Erzsi) az asktétikus, az *igazi* művészet önként vállalt fogságából a siker és megalkuvás kelepccéjébe csalja. A hús-vér modell a váratlanul betoppanó feleség féltékeny, józanul kutató tekintete előtt a szobrász úgy burkolja leplekbe, mintha nem is élő nő test, hanem holt szobor állna a műterem — és a dráma — középpontjában.

A játék itt is telve van — illetve volna — rejtett izgalommal (különösen Galambos Erzsi virtuóz, sokszínű alakítása jóvoltából) ha nem következne be az a rendezői stílusterés, hogy az élő modell a szobrász megdöbbenésére, a számitó csalafinta feleség kényszerű „leleplezése” folytán szemünk láttára élettelen és ormótlan gipszszoborrá változik. A csoda varázslata helyett egy naturalisztikus, visszataszító szoborfigura áll előttünk a realista aprólékossággal ábrázolt környezetben. Így a

szoborral együtt a szobrász is lelepleződik: a vaskos látvány azt sugallja, hogy ennek a művésznek a kezében minden élő ember holt anyaggá válik.

A néző zavarba jön. Kicsoda voltaképpen ez a „fanatikus” művész? A szobrász alakja a szobor bemutatása által visszamenőleg is érdektelenné válik.

Az *Antipygmalion*ban tehát az embertelen művész vegytiszta képletét kapjuk. Azét az alkotót, akinek a környezete kizárólag eszközzé válik. Csakhogy ezúttal a matematikai absztrakcióba — főleg a rendező Zsurzs Éva, de talán részben a szerző hibájából is — számítási hibák csúsztak. A szobrász nem fanatikus művész (Kozák András természetes alakítása is kétségekben hagy efelől), hanem olyan valaki, aki ugyanúgy kihasználja ügyes reklámfogásokkal műveit áruba bocsájtó, öt menedzselő feleségét, mint ahogyan cserben hagyja, elárulja, mozdulatlanul álló, művészi álmait némán szolgáló, később követéremedt modell-szerelmét is. Amíg az első játék végkifejletében a drámai feszültség izgalma a tetőfokra hágott, addig a másodikban a csoda látványa kiábrándulást és csalódást okoz. Megint csak az történt, hogy Hubay egy remek ötlet nyomába szegődve, száguldó dramaturgiai gépezetével elgázolta és cserben hagyta saját drámai „áldozatait”.

Őszintén sajnáljuk őket. Kár értük.

MÁGORI ERZSÉBET



A CIMLAPON:

Kovács Nóra a *Legato* című új magyar film egyik női főszereplője. Rendező: Gaál István. (Domonkos Sándor felvétele)

filmvilág

XXI. évf. 9. sz. Film-művészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én.

Főszerkesztő:

Hegedűs Zoltán.

Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó:

Siklósi Norbert.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest

VII., Lenin körút 9–11.

Telefon: 221-285. Levélcím: 1906 Postafiók 223

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautóvalyánon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj 1/4 évre 24.— Ft.

Külföldön terjeszti a „Kultúra” Kútkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Postafiók 149.



78.2517

Gyemtemi Nyomda

Budapest

Felelős vezető: Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286



Kozák András és Almási Éva

Idegenek

Szakonyi Károly novelláiból Málnay Levente rendez tévéjátékot; Békés Rita, Bordán Irén, Kozák András, Almási Éva és Horváth Sándor főszereplésével. Operátor: Illés János.

Békés Rita, Bordán Irén, Kozák András, Almási Éva és Kozák László
(Kende Tamás felvételei)



