

MÁRA 1978  
STÉCH  
KUNY-  
TAR

*filmvilág* 14

1978. július 15.



SALE SOTTO IL FIANCO...  
Kevide ille agik...  
GROVE... GARD...  
GROVE... GARD...

# A magyar film az államosítás előtt

(Harminc évvel ezelőtt államosították a magyar filmgyártást. A történelmi jelentőségű eseményről számos fórumon megemlékeznek majd: felméri három évtized örökségét, felújítják az időtálló alkotásokat, megszólaltatják a tanukat, kiadványokban teszik közzé a dokumentumokat stb. A jubileum — a protokoll szempontjain túl — kötelességszerűen írja elő a tanulságok számbavételét. Erdemes megvizsgálnunk a kérdéseket: Honnan indultunk? Meddig jutottunk? Miről beszél ma a filmtörténeti krónika?

Alábbi cikkünk az államosítás előtti esztendőkről, tehát az 1945—48 közötti időszakról ad vázlatos áttekintést. Megfelelő távlat teremtődött ahhoz, hogy meghatározzuk a magyar film fejlődési folyamatainak összefüggéseit. Az olvasó ne összefoglalásnak tekintse e sorokat — a szakkönyvekben tanulmányozható a „lettár” —, hanem téziseknek: a múlttal szembenézve is levonhatunk időszzerű következtetéseket.)

A filmélet csak nagyon lassan bontakozott ki a felszabadult Magyarországon. Az okok érthetőek. Eltakarítani a romokat, demokratikus társadalmi rendet teremteni, kenyeret adni a dolgozók kezébe fontosabb és égetőbb feladat volt, mint élettelt megöltetni a háborútól megtépázott és ájult némaságba zuhant stúdiókat. Nem mellékes körülmény, hogy egyik napról a másikra lehetetlen tiszta lapra írni a celluloidszalag világában. A közönség ízlése nem változik meg pillanatok alatt, márpedig a hazai publikum mindig hálás fogyasztója volt az álomgyárak termékeinek (a háború alatt főleg német és olasz, közvetlenül utána pedig amerikai importból elégtételték ki a szirupos giccs vagy a súlytalan szórakozás iránti igényeket). S ha feltételezzük, hogy valamilyen csoda folytán elegendő pénz és maximális társadalmi megrendelés garantálta volna a fordulatot, akkor sem beszélhetnénk lényeges változásról. Két további alapvető feltétel hiányzott. Nálunk voltaképpen nem filmművészetet teremtettek a Horthy-korszakban, hanem filmeket csináltak: a sovány hagyományok semmiképpen sem biztosították az új normák érvényesülését. Ezzel függ össze a másik probléma. Az alkotók — az igazi tehetségek — sem nagyon készültek fel a „váltásra”. A világ megváltozott, ők még nem. Ahhoz, hogy más típusú műveket készítsenek, előbb tájékozódniuk kellett, felmérni a lehetőségeket, megkeresni a témákat, „be-

mérni” a film — mint politikum és esztétikum, kommunikációs eszköz és kifejezési forma — előtt álló feladatokat.

Szóts István még a bombák hullása közben fogalmazta meg híres röpiratát, melyben — egyebek között — arra hívta fel a figyelmet, hogy az úgynevezett problémamentes magyar filmek egyáltalán nem ártalmatlannak, ellenkezőleg: nagyon is kártékonyak. Arról van szó ugyanis, hogy a habkönnyű mesék a nép szellemével ellentétes jelű civilizációt teremtenek, következképpen nem részei a nemzeti kultúrának. Színvonalas magyar filmet — mely a társadalmi gondok és ellentmondások gyökereit tárja fel — gatyából, husszárból, vezércikkészolamokból és pár méter Hortobágyból, hogy a Szóts említette sztereotíp kellékekre utaljunk, lehetetlen összeállítani. Márpedig ezekben az esztendőkből egyelőre még a régi törvények érvényesek. Nem meglepő, hogy a nagy világgégés után a magyar filmesek jó része a korábbi csapásokon halad.

Keleti Márton — a régi gárda megbecsült tagja — elsőként állhatott a felvevőgép mögé. A rendező kétféle tradíciót is követett. Irodalmi forrásból merített (a *Tanítónő*-t Bródy Sándor drámája ihlette), s — megszelidítette a súlyos drámai konfliktust. Jelképesnek mondható, hogy a magyar falu fölött elfújja a viharfelhőket a szél (lásd a Szóts-példatárát), s az is egyfajta folytonosságra, tehát a régi recept vállalá-

sára utal, hogy a férfi főszerepet a népszerű sztár, Jávor Pál alakítja.

Bródy színdarabja a magyar irodalom első vonulatát gazdagította. A film — sajnos — nem tesz eleget az avatott tolmácsolás követelményeinek. Nem sokkal több jót mondhatunk a többi „irodalmi” filmről sem. Az *Aranyóra*-ra — Szép Ernő színdarabja nyomán forgatták — vastagon ráakódott a nosztalgia pora. A játékoság ellillant, a mese didaktizmusba fulladt. Keléti Márton, aki a felszabadulás után legtermékenyebb — és legsikeresebb — rendezőink közé tartozott, még egy képeskönyvet szerkesztett (Mikszáth Kálmán *Beszterce ostroma* című regényéből). Noha a film kritikai hangslújai erőteljesek, nagyon zavaró a teatrális hangszereles. Hiányzik a filmből az a plusz (mostanában így szokás meghatározni: „egyéni olvasat”), mely a *Beszterce ostroma*-t a szabványinterpretációk fölé emelné. A *tánítónő*-ben az eredeti cselekmény — és mondanivaló — megváltoztatása, a Mikszáth-filmben a fantáziátlan betűhűség állja útját az élménynek. Szóts István *Ének a búzamezőkről* című munkája (Móra Ferenc regényének motívumai alapján) egyik hibában sem marasztható el. A rendező — kétség sem férhet hozzá — „saját magát valósította meg”, amikor feltámasztotta a klasszikus író figuráit és helyzetét, csak az a baj, hogy a háborúellenes eszmét vallásos-misztikus köntösbe csomagolja. Az *Ének a búzamezőkről* nem került bemutatásra annak idején, de az utókor — a Filmtudományi Intézet klubjai jóvoltából — rehabilitálta az erőteljes realista képsorokban, súlyos látomásokban így is gazdag alkotást.

A koalíciós kormány 1947-ben a vezető pártokra bízta a filmgyártás irányítását (a mozikat is hasonló módon osztották el). Az elképzelést nem koronázta siker, az injekció hatástalannak bizonyult. Még élnek az akció részesei (Ranódy László és mások), akik illetékesek a mérlegkészítésre. A kívülálló azért érzi elhibázottnak az intézkedést, mert az az erők egyesítése helyett a széthúzást erősítette, az ideológiai frontok partalanságát célozta. A *Mezei próféta* a Nemzeti Parasztpárt égisze alatt szü-

letett. Tamási Áron (a forgatókönyvíró), Bán Frigyes (a rendező) és a közreműködő rangos színészek tehetősége ellenére sem adott hiteles látletet az erdélyi miliőről. A Független Kisgazdapárt vállalkozása, a *Könnyű műza* túlságosan könnyűnek bizonyult: humorpatronjai az igénytelen *Egy szoknya, egy nadrág*, az *Egy bolond százat csinál* színvonalala alatt maradtak (rendező: Kerényi Zoltán).

Csupán egyetlen alkotás időtálló a szabálytalan hierarchia termékeiből: a Magyar Kommunista Párt filmvállalatának produktuma, a *Valahol Európában* (Radványi Géza munkája). A háború túlélő áldozatairól szóló filmet sokszor felújították, jelentőségét tegnapi és mai kritikuskok már többször meghatározták. Mit tehetünk a dicséző méltatásokhoz? Talán csak annyit: Radványi művén is felfedezhető a kor pecsétje. Többen szóvá tették a pacifista szemléletet. Nem vitatkozunk a megállapítással, de nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a háború — mint „véres hányás” — elevenen élt az emberek emlékezetében. A kissé szentimentális hangűtés vádja sem igaztalan. De tegyük a kezünket a szívünkre: ki nem sírt akkortájt szívből a kiszolgáltatotként? Radványi Géza — aki vérbeli profi-színvonalon fogalmazott a képek nyelvén — egyetemes érvényű gondolatot bújtatott a mesébe: a régi rend gyűlöletének és az új rend szeretetének gondolatát.

A negyvenes évek közepe táján csőtől születtek a reformtervek és nagyvonalú koncepcióban sem volt hiány. Ha fellapozzuk az akkori idők dokumentumait, a világmegváltó szándék szinte átforrósít minden elképzelést. A „mit kellene” és a „mit lehet” még sincs szinkronban. Lassú a mennyiség akkumulálódása, és ábrándnak látszik a minőség forradalmának „megszervezése”.

1948 augusztusa — a robbanásszerű államosítás hónapja — meghullámoztatja a magyar film állóvizét. A csöndes dallamoknak befellegzett, beköszöntött a gyors ritmusú riadók időszak. Ez már egy másik fejezet a magyar filmművészet történetében, melyről legközelebb szólunk.

VERESS JÓZSEF

# 8+42 év = 2200 film

BUDAPESTI TALÁLKOZÁSOK JOHN HALASSAL

Halász János — John Halas 50 éve készít animációs filmeket. 8 év itthoni és 42 év angliái munka eredményeként 2200 film főcímén jelent meg a neve íróként, rendezőként, és az utóbbi évtizedekben egyre többen producerként. A Halas név legtöbbször nem önmagában, hanem ilyen párosításban olvasható: Halas—Bachelor, Joy Bachelor három évtizede munka- és élettársa. Halász János ma így számol be első londoni találkozásukról: „Rögtön láttam, hogy végem van — mert sokkal jobban rajzol, mint én.” A világhírű művész házaspár néhány napot töltött Budapesten, a zágrábi animációs fesztiválra utaztában.

A Pannónia Filmstúdió rajzfilmeseinek körében Halász János alig érezhető akcentussal beszélt életútjáról. Néha egy-egy szó előtt megállt: Hiába — mondta — ez Hitler születésnapján ajándékától van. 1941. április 17-én éppen pezsgőt bontottam. Joy-jal kettesben akartuk megünnepelni 39. születésnapomat. Majdnem nem is lett több. Ugyanis nemcsak a pezsgő pukkant földszinti lakásunkban, hanem a negyedik emeleten a Hitler által küldött szárnyasbomba is. Joyt nyakig betemette a törmelék, én három nap múlva tértem magamhoz a kórházban. Kiderült, hogy elfelejtettem beszélni. Újra meg kellett tanulnom — és természetesen az új nyelv az angol volt. Így aztán most keressélnem kell a magyar szavakat.

Míndezeket kifogástalan magyarsággal meséli el. Úgy látszik, mégiscsak az élet első évtizedei a döntőek.

— 1912-ben születtem Budapesten. Apám újságíró, édesanyám állítólag balettáncosnő volt — de mire én találkoztam vele, már szép kerek volt. 1928-ban léptem be a rajzfilm csodálatos világába. Seprével a kezemben. Ugyanis söprögetnem kellett annak a főre-stúdiónak a szobáit, melynek cégvezetője a három „M” volt: Majovszki—Márkus—Marcincsák. Ez



utóbbi meglepő névváltozáson ment át azóta: Hollywoodban úgy hívják, hogy George Pál...

— Nemsokára előléptettek. Műtermünkben naponta elkészült egy darab reklámfilm. Reggel 8-kor megkaptuk a reklámszöveget, ebédig megcsináltuk a figurákat, délután összefűztük az ízületeiket, hogy a gép alatt mozgathatóak legyenek, és este 6-kor átvittük a Hunnia Filmgyárba az egész termést, ahol én animáltam és vettem fel filmre. Kétségkívül termelékeny üzem volt — másfajta igényességről most ne szóljunk.

— 1929-ben megnyílt előttem egy párizsi tanulmányút lehetősége. Egy ügynök vitt magával asszisztensként — talán azért, mert nekem volt a legkevesebb fizetésem. Ketten érkeztünk az álmok városába — hogy szinte még aznap egyedül találjam magam a keserű valóságban. Patrő-



Filmkocka a Dessa-margarin reklámjából

nusom ugyanis eltűnt (feltehetően némi sikkasztott pénzekkel egyetemben), és én ott álltam francia nyelv- és pénzkincs nélkül. De úgy látszik, valahogy megélhettem, hiszen csak egy év múlva jöttem haza. Mint Nyugatot megjárta fiatal művészek, természetesen nagyobb ázsióm lett itthon. Rajzasztalhoz ülhettem Bortnyik Sándor és Berényi Róbert grafikai műtermében. Épp megürült egy szék, amelyről bizonyos Vásárhelyi Viktor kelt fel, hogy Párizsba induljon szerencsét próbálni. Neki alig változott a neve: ma Victor Vasarely.

— A műterem két vezetője közül, úgy vélem, Berényi Róbert volt a nagyobb művész — ám én azt a feladatot kaptam, hogy Bortnyik betűtípusait alkalmazzam plakátgrafikai célokra. Ezután megint, és most már véglegesen elkezdődött az animációs filmkészítés.

(Halász János körül a stúdió munkatársai ülnek. Közöttük Macskássy Gyula lánya, az egyre szebb sikereket arató Macskássy Katalin... ám az újságírókon kívül olyan vendégek is eljöttek a beszélgetésre, mint Macskássy János és Kassowitz Félix.)

— Megalakult a Múzeum körúton

egy kis reklámfilmstúdió, ahol együtt dolgoztak a következők: Macskássy Gyula, Kassowitz Félix és Halász János. Most már igényesebb a munka — egy darab kétperces filmre egy hónapot fordítunk. 1936-ban stúdióinkkal kapcsolatba kerül egy Hajdú Imre nevű fiatalember, aki ma Jean Image néven a francia rajzfilmgyártás vezérégyénisége. Terveink egyre nagyobb lélegzetűek. Berlinből igény és tőke jelentkezik, és nagy filmeket akarunk csinálni. Címeink: *A rendíthetetlen ólomkatonna*, *János vitéz*, *Ludas Matyi*, *Háry János*. Am a pénz nem jön, a vállalkozás abbamarad. Nagyon örülök, hogy Magyarországon azóta a *János vitéz* és a *Ludas Matyi* filmtestet öltött.

— 1936-ban Moholy Nagy László egy kiállítás megrendezésében kínál részvételi lehetőséget. Az út innen már Londonba ível át. Ahol azután megalakul a Halas—Bachelor stúdió, melynek munkáiból levetítenék egy kis válogatást.

(A vetítövásznon megjelennek az első avantgarde szellemű — a Disney-i úttól eltérő, többé már nem a naturális valóság teréből, hanem a grafikusművész alkotásának síkjából kiinduló, formai metamor-

főzissokkal dolgozó — európai sikerfilm, a *Magic canvas* képei. Madár repül az égbolton, és az őt figyelő emberalak is repülni próbál, megtanul szállani, és végül beröpüli, meghódítja a kozmoszt. Közhely? Igen, ma már kétségtelenül az. De a 40-es évek rajzfilmtermésében valóságos forradalmat jelentett. Nincs benne nevetető geg, robbanó helyzetkomikum — de van formai poézis; és főként nincs benne ízlésbűn. Ez a biztos ízlés a további művekre is, mondhatni az egész oeuvre-re jellemző. A szemlélődől az a — nyilván sommás — ítélet kívánkozik ki, hogy John Halas-t a középszerűség zsenijének nevezze. És korántsem gunyoros, semmiképp sem pejoratív mellékléssel. A Hollywoodban 1954-ben bemutatott és 5 csillaggal minősített *Animal farm*, az első felnőtteknek készült rajzjátékfilm; a moszkvai nagydíjas *Automania 2000*, a *Question* éppúgy a protuberancia nélküli, ám torzulásmentes, tartalmilag konzervatív, de mindig megbízható, biztos ízlésű, és — ami ma már fájdalmasan hiánycikk számba megy — kézműves mesterségbeli igényességet sugároz. Ugyanez elmondható a sorozat- és oktatófilmekre is: a *Fou-fou-szériára*, melynek hőse kissé a magyar Gusztáv-hoz hasonló kalandokon megy át; vagy a szűk láb-beli ellen szót emelő *5 toes* című

egészségügyi oktatófilmre is, amelyben egy ifjú leányzó öt lábujja panasolja el napközbeni keserveit. Persze ez az óriás anyagnak csak kicsi és válogatott töredéke. Ezért a másnapi személyes interjú során a riporter első kérdése a következő):

— *Mennyi pénzügyileg nyereséges filmet kell csinálnia egy stúdiónak ahhoz, hogy egy szíve szerinti művészfilmet megkockáztathasson?*

— Pontosan nehéz megmondani. De kiszámíthatja, hogy az avantgarde filmeknek — tehát, amelyek nem igénylik a közönség aktív részvételét és munkáját — a jó vagy rossz értelemben vett kommersz filmekéhez képest csak öt százaléknyi a közönsége. Ezek tehát egyértelműen veszteségesek. A stúdiók gaz-



Halas—Batchelor: Pillangók bálja



dasági alapját elsősorban a megrendelt filmek teremtik meg.

— *A magyar gyakorlatban sok különféle villongás tapasztalható filmalkotók és megrendelők között. Mi az ön véleménye erről a viszonyról?*

— Talán ellentmondásosnak tűnik — de a legjobb filmek megrendelésre készültek. Persze ilyesmit ismerünk a képzőművészetben is. Végző soron a sixtusi kápolnát is megrendelésre festették ki. Persze nem mindenki II. Gyula pápa. A jó megrendelő tudja, hogy a pénzért akkor kap legjobbat, ha bízik az alkotóban. A rossz megrendelőnek viszont a pénzén kívül csak saját ambíciói vannak.

— *A nagy stúdiók nagy anyagi kockázattal dolgoznak. Hol készülhetnek akkor nagyobb számban új hangvételi, formanyelvű filmek?*

— Elsősorban egyetemeken és főiskolákon. Itt az intézmény pénzéből dolgoznak — a megtérülés felelőssége nélkül.

— *Mondhatjuk-e, hogy itt valóban „forradalmi” alkotások születnek?*

— Nagyon érdekes grafikai kísérleteket láttam — de a hatásbiztonsághoz hiányzik a technikai tapasztalat.

— *És a tartalmat illetően tapasztalt-e újszerű vagy forradalmi tendenciákat?*

— Oberhausen és Lipcse forradalmisága egy egészen más dolog. Én elsősorban a formai avantgarde-ra figyelek. Nagyon érdekesek például

a computerrel és a hologrammal készített filmek.

— *Magyarországon is kialakult az a vélemény, hogy az animáció hagyományos feladatkörén, tehát a gyermekfilm és felnőtt-burleszk témakörén túl is kiterjeszhető úgy szólván minden fogalmi és hangulati szférára. Önnek mi erről a véleménye?*

— Ez igaz — talán csak a dokumentumjelleg idegen tőle. Az animációs gondolkodásmódot és megformálást nem szabad csak a rajzolt figurára szűkíteni. Például minden Chaplin-film lényegében animációs műfajú — és mekkora gondolati és érzelmi skálán képes végigjárni! Egyébként természetesnek tartom a gyerekek és az animáció elválaszthatatlan kapcsolatát. Még felnőtt életünkben is a lényeges dolgok közül 90 százalék fantázia és csak 10 százalék a szűken vett valóság. Varázslat nélkül nem lehet élni — és a gyerekek közelebb állnak az élet mágikus eleméhez. Sajnálatosnak tartom, hogy a kitűnő magyar felnőttszórakoztató, nagyjáték- és oktatófilmterméshez képest — már, ami az animációs műfajt illeti — vérszegény a gyerekeknek szánt filmek termése.

— *Miben látja az animáció jövőjét?*

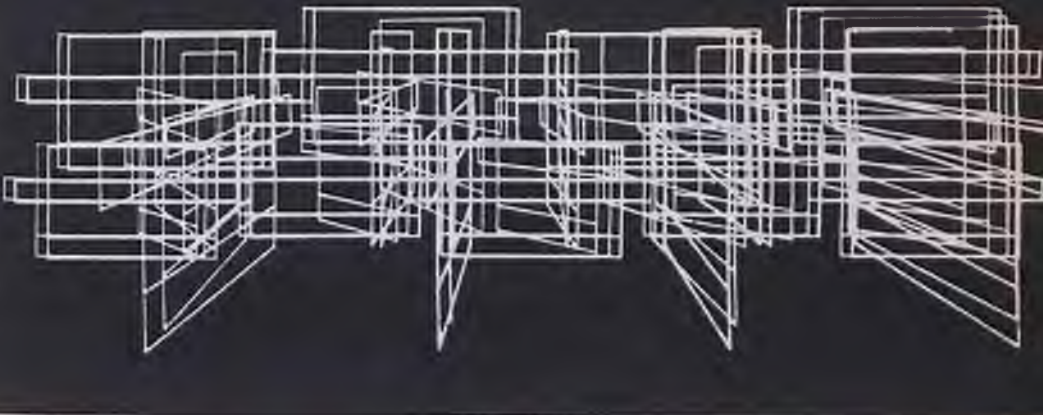
— Erről a Fészek klubban beszéllek. Egyúttal levetíteném azokat a filmeket, amelyek véleményem szerint már a mában a jövőt jelentik.

A Fészek klubban nagyszámú kö-

Képkockák az Antar-kőolajtársaság reklámjából







### Komputer-animáció az *Energia* című filmből

zönség előtt John Halas rövid, élet-történetét vázoló megnyitója, majd a korábban felsorolt filmek vetítése után került sor a jövőre vonatkozó elmondandókra, és az azokat reprezentáló filmek vetítésére.

— A 70-es évekre kialakult a 4 nagy varázsló — vagy, ha úgy tesszük, szemfényvesztő — ágazat: a film, a tv, a rádió és negyedikként mindaz, amit a számítógépek tudnak produkálni. Ezek nyomására olyan eszközzgazdagság termelődött ki, amelyek kijelölik az animáció további útját — sőt legnagyobb részüket szinte csakis az animációban lehet igazán felhasználni. Lassan már kialakul az a lehetőség, hogy a rendkívül fárasztó és hosszadalmas kézi munka, a görnyedő rajzolók több hónapos erőfeszítése helyett szinte gombnyomásra készíthetünk filmeket, vagy legalábbis hosszú képsorozatokat. A sztereohangzás, a több vászon használata, a színek optikai keverése vagy a közvetlenül a térbe vetítés, a hologrammtechnika révén — olyan lehetőségeket tárnak fel az animáció előtt, melyek még az irdalmat is szükségtelenné teszik!

(Itt a hallgatóság erőteljesen hűmögögni kezdett, de úgy vélte, hogy ezt az elfoglaltságot talán elnézheti egy olyan férfinak, aki 68 éves korában mozgásával és szívbeli lelkesezésében egyaránt szinte pályakezdő hévvel mondja el az animáció — tehát saját élet-tétje — apológiáját. És nagy izgalommal várta, hogy hogy is néznek ki ezek a szuper-új, hiper-technikás filmek, melyek között, mint John Halas mondotta, a lézer-

grafika például még a legfejlettebb országokban is 5—10 év múlva nyerhet csak igazi, gyakorlati polgárjogot. Ám a magyar vetítógép néhány kétségbeesett berregési kísérlet után megállt, a csavarkulccsal és harapófogóval odasiető szerelők rezignáltan kijelentették egy idő múlva, hogy bizony ezt egyelőre itt nem tudjuk levetíteni... A közönség kissé lehangoló lett. Halász János kedvesen széttárta a kezét, és néhány búcsúszót mondott, amelyek, ha nem is javították meg a technikánkat, de a kissé megfagyott hangulatot fel tudták oldani.)

— 50 évet dolgoztam az animációban. Ebből csak 8 évet itthon. Mégis, most, ahogy végignézek a magam termésén és azon, amit az itthoni magyar rajzfilmek alkottak, úgy érzem, nem jogosulatlan, hogy olyan belső rokonsággal beszéljek, amely a kettő között, egymástól függetlenül kialakult mivoltuk ellenére is, mélyen és sokféleképpen tapasztalható. Úgy látszik, azt a 8 évet valójában sohasem lehet elfelejteni.

(John Halas stúdiója és a Pannónia Filmstúdió között pedig olyan élénk a kapcsolat, hogy a Magyarországon és Angliában élő rajzfilmek valóban a jövőben sem feledkezhetnek meg egymásról. A két stúdió között minden héten lezajlik egy telefonbeszélgetés, hiszen az ASIFA, az animációs művészek nemzetközi szövetségének vezetői között két magyar is van, a főtítkárr és az elnök: Matolcsy György és John Halas.)

SZABÓ SIPOS TAMÁS

# Célkereszt és politika

JEGYZETEK A DOMINÓ ELV ÉS A SERPICO CÍMŰ AMERIKAI FILMEKRŐL

Két, voltaképpen egymástól meglehetősen távol eső, de sok tekintetben mégiscsak rokonítható filmről szólnunk. Rokonítható a két film, pedig nem csak azért, mert mindkettő amerikai, s nem is csak azért, mert jól ismert, a nemzetközi filméletben „magasan jegyzett” rendező készítette, de a két film a választott történetben látszólag egymástól távol esvén, valahogy mégiscsak ugyanarról beszél, ugyanazzal a moralitással közelít a jelenséghez, ugyanazt az ítéletet formálja, s ugyanarra a következtetésre jut.

Miről is van szó? Válasszunk egy eltökélten álnaiv aspektust. Mi itt a magunk félidilli állapotában — miközben a zöldségárakról, szakszervezeti díjakról és a prémiumok arányáról vitatkozunk — időnként der-

medten és értetlenül olvassuk, tárgyaljuk azokat az erőszakos cselekvéseket, amelyek manapság a „nyugati társadalmakat” jellemzik. Elnökgyilkosságok, emberrablások, túszok százszámra egy ellopott, eltérített repülőgépen, korrupt rendőrök, megvesztegetett államelnökök. Csak fogjuk a fejünket, mi van, hogy van? nem értjük, nem tetszik, ám aztán — többnyire egy-két évvel később — filmesek fikciókban és „non fiction”-ökben megmagyarázzák.

Nos, hát itt van két ilyenféle magyarázat. Stanley Kramer adja az egyiket *A dominó elvben*, Sidney Lumet a *Serpico*ban a másikat. Úgy hogy azután az idei nyár magyar mozinézói igen alapos filmelemzést kaphatnak e két film segítségével az amerikai erőszakszervek természet-

Gene Hackman A dominó elv főszerepében



rajzáról, működési mechanizmusáról, a miértről, de méginkább a hogyanról.

Mi egy kicsit valóban naivak vagyunk. Elképzelni is alig tudjuk, hogy egy amerikai elnök gengszterekkel szövetkezzék többé-kevésbé kisszerű politikai céljainak megvalósítására, miként azt sem fogjuk fel, hogyan lehetséges, hogy a törvényemberei hamisjátékosok, csempészek megszarolásával tartják fenn magukat egv-egy hűtőszekrény vagy színes televízió megvásárlásának színvonalán.

Mintha leggyengébb agitációs érveink közegében mozognánk. Ha ezt a két filmet mi csináltuk volna — hogy bebizonyítsuk, milyen kisszerű, milyen ötletelen és alantas módon tartja fenn magát az USA erőszak-szerv-rendszere — ugyancsak megmosolyogna minket a saját közönségünk. Vádolva sematizmussal, elfogultsággal, manipulációs eltökéltséggel s ki tudja még miféle hamissággal. Csakhogy ezeket a filmeket világhírű rendezők hozták létre óriási apparátussal, zseniális színészek köz-

reműködésével, tovább már alig fejleszthető, tökéletesíthető technikával, kaffai filozófiával, dokumentálható tényekkel, valóságos eseményekre épülő történetekből.

Ostoba világ. Százféleképpen közlik ezt velünk — művészek. Ebben a két filmben okosan és tehetségesen. A néző legfőljebb azt nem érti, hogy ezeknek az elemi igazságoknak közléséhez minek ekkora felhajtás. Lehet tán, hogy a két mű rendezői, írói, más megvalósítói — restelkedve teszem föl a kérdést — minderről kevesebbet tudnak, mint a pesti körút járókelői?

Két jó film. Elbűvölően játszva és rendezve. Igaz indulataikban rokonszenvesek is. Hogyan lehet hát mégis, hogy a pesti körút mozinézőitől ennyire elmaradtak? Nálunk a gyenge középiskolai oktatásban „éppen megfelelték” már régen tudják azt, amit Kramer és Lumet most felfedez számukra?

De beszéljünk a filmekről. A *dominó* elvben egy gyilkosságért elítélt — bár a gyilkosságot el nem követett — férfit egy titokzatos szer-

Mickey Rooney és Gene Hackman A dominó elvben





Serpico szerepében: Al Pacino

vezet kiszabadít a börtönből és „edzeni” kezdi, hogy fölhasználhassa egy fontos személyiség elleni merénylet elkövetésére. A „szervezet” tökéletesen dolgozik. A legkorszerűbb pszichológiai módszerekkel, nagystílusú, magas technikai fölkészültséggel. S olyan bonyolult gondolkodással, hogy a „nagy tervbe” még a kiszemelt „gyilkos”-nak, Roy Tuckernek az övékénel mindenképpen érettebb, morálisabb tartását is „beleszámítják”. Merthogy a gyilkosságot végül is valaki más követi el, Tucker szerepe nem is lesz egyéb, mint a bűnbaké. Így hát sorsa sem lesz kétséges: a film végén egy távcsöves puska célfókuszában látjuk utoljára. Ám közben szinte mindenkit elér halálос végzete, mindenkit, aki az „akció közben” holmi parányi emberséget elárul magáról.

Az egész históriáról, nem valami kaján módon, Attila temetése jutott eszembe. A nagy temetés résztvevőit, mint köztudott, lenyilazták, hogy el

ne árulhassák a temetés helyét, de a kivégzőket is számon tartották, s el-tették láb alól, mielőtt elárulhatták volna, hogy hol s kit temettek.

Ez volna tán a „dominó elv”?

Kár, hogy mit sem tudok meg arról, kit, miért s hol gyilkolnak meg. Nem tudom meg, milyen okból, kik s miért? Nem tudom, milyen koncepciók ütköznek itt, s miféle szervezet működik a miféle más szervezetek ellen.

Csak azt tudom, hogy Amerikában rossz emberek, rossz ügyeket szolgálnak — rosszul.

S úgy érzem magam, mint a gyerekek, akinek elmesélik, hogy a gonosz boszorka meg akarja enni Jancsit és Juliskát, jöllehet bizonyára nem éhes, hiszen még a hétvégi háza is mézeskalács-téglákból épült.

Hát ennyit Kramer filmjéről, amely talán még mindig a Kennedy-gyilkosság lidércvilágában mozog, de az erőszak mechanizmusának működésén kívül bizony keveset közöl ve-



Jelenet a *Serpico*-ból

lünk a világról. S hogy amit mond, az, legalább filmi értelemben, mégiscsak élvezhető, Gene Hackman színészi zsenijének köszönhető. (Kár, hogy ugyanez nem mondható el az enykori kamasz-sztárról Mickey Rooney-ről, aki, ki tudja már hányadszor, csak vergődik a kamerák előtt.)

A másik, a rokonfilm, már tisztább, világosabb, motiváltabb, szempontjai érthetőbbek, társadalmi ítélete kevésbé elvont — bár igaz: kisszerűbb is. *Serpico* a rendőr, aki képtelen elfogadni az amerikai nagyvárosi rendőrség korrupcióját, megvesztegethetőségét, felőrli életét egy reménytelennek tetsző morális harcban, elveszíti szeretőit, önmagát, az életbentartó cél már csak az, hogy leleplezze „kollégáit”, akik nem a bűn üldözésével, hanem annak megsarcolásával tartják fenn magukat. *Serpico* pirruszi győzelmet arat. Félholt már, mire végre sikerül bebizonyítania az amerikai társadalomnak

önnön korrupcióját, már rendőrök üldözik őt, a rendőrt, mire a győzelem-vereségtől meg tud szabadulni, hogy Svájcba emigrálva végre szégyenlen, kitaszítottan megírhatta azt az emlékirat-dokumentumot, amelyből Sidney Lumet ezt a világhírű filmet megcsinálhatta s benne Al Pacinónak alkalmat adhatott egészen különleges színészi képességeinek bizonyítására.

Láttunk hát két színészóriást és meggyőződhetünk róla — amerikai filmírók, rendezők segítségével —, hogy az amerikai városi élet olyan, amilyennek legsematikusabb híreink leírják.

Olyan, vagy csaknem olyan. A néző pedig közben hadd élvezze a különös filmkalandokat. S ha a krónikás jobban szeretné a valóságosabb élet-tényeket mélyebben átélni — ez az ő elfoglaltságából következik.

HÁMORI OTTÓ

# Az üzenet poétizálása

BESZÉLGETÉS JANCSÓ MIKLÓSSAL

Kövágóörs határában, néhány kilométerre a falutól, egy fiatal mandulás melletti távlatos pusztán, nagy sátor alatt dolgozik a stáb, Jancsó Miklós vezényletével. (A kamera mögött Kende János.) Azt a jelenetet forgatják éppen, ami a Magvető kiadásában Vitam et Sangvinem címmel megjelent Hernádi—Jancsó „filmregényben” Sorozás fejezetcím alatt olvasható, s leírva alig másfél oldal. A képsor: egyetlen, folyamatos, hosszú beállítás — amelyben a film főszereplői közül Cserhalmi Györgynek, Balázsovits Lajosnak és Koncz Gábornak jut fontosabb feladat —; de a mintegy ötven méteres fahrsinen végig mozgó kamera előtt több száz szereplő, a gyalogosok, lovasok, kiskatonák, zenészek párhuzamosan zajló cselekvéseit kell másodpercnyi pontossággal összehangolni, megkomponálni. Jancsó erősítőmikrofonnal a kezében dirigálja a katonák, s a besorozandó legények háttér—cselekvéseit; majd lépésről lépésre többször „bejárja” a teret, s néhány változatban elpróbálja a főszereplők lehetséges mozgásformáit, míg végül — késő délután — úgy dönt, hogy: „felvétel”. Fellövik a biztosító rakétákat (kiskatonák leállítják néhány percre a forgalmat a horizonton húzódo mellékúton, nehogy egy-egy Trabant vagy Zsiguli tűnjön fel az I. világháború idején játszódó jelenet képhatárán); s naplementére dobozba kerül a második felvétel anyaga is: mintegy 120—150 úgynevezett „hasznos” méter a háromrészesre tervezett *Életünket és vérünket* című filmből.

— Pontosabban: egyelőre az első két film forgatását kezdtük el — mondja a rendező. — A könyv alakban is megjelent filmregényből a *Magyar rapszódia* és az *Allegro Barbaro* című filmeket. Ne csodálkozzon, ha a ma látott jelenet részleteiben nem azonos azzal, ami a regényben olvasható. Időközben készítettünk egy technikai forgatókönyvet, sok változtatással; s menet közben

azon is gyakran módosítunk, ahogy ez egyébként valamennyi filmem forgatásánál történt. A helyszín, a szereplők, a konkrét technikai és egyéb adottságok a gyakorlatban soha nem azonosak azzal, amit az ember íróasztal mellett elképzelt és papírra vet.

— *A történet filmbeli változata mihez áll majd közelebb: a Bajcsy-Zsilinszky-dráma színpadon is előadott változatához, avagy a valóságos történelmi alak históriájához?*

— Semmi köze egyikhez sem. A színpadi dráma is csak bizonyos elemeit használta fel a történelmi hős életének, a filmben pedig egy, legfeljebb két epizód emlékeztet rá; s nem véletlen, hogy nemcsak nevét, de a keresztnévét is megváltoztattuk. Ha mindenáron történelmi analógiát akar valaki keresni, a filmet nevezhetné legalább annyira Károlyi Mihály, mint Bajcsy-Zsilinszky történetének — illetve egyikének sem. Eyszerűen: egy jobboldali indíttatású magyar dzsentri története, aki sajátos módon, a történelem fordulatainak logikáját megértve, politikailag nem a jobboldal, hanem a baloldal felé orientálódik, s végül hősként hal meg.

— *S miben látja a modell-érvényét ennek az életútnak?*

— Nem tudom; ilyesmin nem szoktam gondolkodni. Van egy emberi történet, ami engem érdekel, s szeretném úgy elmesélni, hogy másokat is érdekeljen.

— *„Elmesélni?” De hiszen méltatói igencsak sokféle meghatározást, műfaji jelzőt használtak filmjeivel kapcsolatban; ha jól tudom, a „mesét” a legritkábban...*

— Pedig ezek mesék. Az *Elektra*: egy népmese megfilmesítése. Ideológikus mese. A *Még kér a nép*: mese a forradalomról. A mese: egy üzenet poétizálása. Az olasz *Magánbűnök*... — elbeszélés formájában előadott fantáziálás az üzenetről.

— *Monográfusai, filmjeinek tudós elemzői több korszakot különböztet-*

nek meg pályáján. Első „nagy korszakának” a Szegénylegények—Csillagosok—Csend és kiáltás-trilógiát vélik — és sokan máig is ezeket az alkotásait tartják legjobb műveinek —; mások a Fényes szelek—Még kér a nép—Elektra-típusú, szürreálisabb korszak filmjeiért lelkesednek. Mi a véleménye ezekről a „korszakolásokról”?

— Nincs véleményem. Sose kezdek neki egy filmnek ilyen vagy amolyan „filmnyelvi kutatási” vagy „életmű-építési” elszánással. A dolgokat legfeljebb utólag lehet kielemezni, s ez nem az én dolgom, hanem az esztétiké. Igaz, mi is elemezzük — utólag — Hernádival a filmjeinket, de elsősorban olyan szempontból, hogy szándékainkból mi „jött le” a vázsonról és mi nem, s mi miért igen vagy nem. Volt egy korszak, amikor az volt a fő törekvésünk, hogy megtörjük az unos-untig ismert elbeszélés hagyományos logikáját. Azok is lineáris elbeszélések voltak, legfeljebb kihagyásokkal: a néző fantáziájára bíztuk a „hézagok” kitöltését. Itt most, az *Életünket és vérünket* esetében a könyv regényszerűbb — a

film novellisztikusabb lesz. Egyáltalán nem fantázia- vagy mitikus film lesz — noha vannak barokkos jeleitei — ez elbeszélés, legfeljebb nem a szokvány-realizmus szintjén előadva. A közönség meseéhsége korlátlan; szívesen nézi az UFO-filmeket is, csak az a fontos, hogy a mese érthető, követhető legyen. Számunkra tanulságos volt, hogy az a közönség, amelyik megnézte a *Szegénylegényeket* vagy a *Fényes szeleket* — kicsit leszakadt, amikor az *Elektra* másfajta szerkezetű „álbalettjét” csináltuk. Ebben az új filmben némileg visszatérünk a követhető, lineáris történethez: egy ember életének elbeszélése a film.

— *Annak idején, első, világsikerű trilógiája nyomán a Bergman—Antonioni-nagyságrendű filmnyelvi újítókkal egy sorban emlegették külföldi méltatói; sőt — némi túlzással — ha bizonyos nyugat-európai értelmiségi körökben elhangzott az a szó, hogy „magyar”, legtöbbször három nevet ismertek: Bartók, Lukács, Jancsó... Nem nyomasztotta ez a súly vagy felelősség?*

— A maga helyében nem tenném

Cserhalmi György és Sáfár Anikó



fel — és különösen nem ilyen kiéleztet — ezt a kérdést. Erre ugyanis, így, lehetetlen válaszolni. De ha olyasmi rejlik a kérdésben, hogy a magyarság valamiféle „nemzetközi képviselőjének” vélem-e magam — ez egyszerűen ostobaság: senki sem választott meg vagy hatalmazott fel bárkinek a „képviseletére”. Rendező vagyok, filmeket csinálók, ezek hol jobban sikerülnek, hol kevésbé. Lehangolón provinciális szemlélet keltené ahhoz, hogy bármelyiket „nemzeti” — vagy akárrmilyen — „ügyé” fűjják fel.

— Ha már kiéleztet — vagy „kényes” — kérdéseknél tartunk, hadd fogalmazzam meg azt is, ami gyakran elhangzik az Ön háta mögött (különösen azóta, hogy itthon három éve nem forgatott; viszont négy filmet csinált Olaszországban): magyar vagy olasz rendezőnek tartja-e magát?

— Rendező vagyok, mindig ott csinálók filmet, ahol tudok: ahol pénz adnak valamelyik elképzelésem megvalósítására. A kérdés: jellegzetesen magyar problematika; külföldön teljesen természetes, hogy egy rendező egyszer itt, másszor amott forgat.

— Mégis, hadd emlékeztessen: előző — itthon készült — filmjeinek lelkes méltatói, neves olasz kritikusok is olyasmiket írtak például a La pacifista című filmjéről, hogy „Jan-csó legkiválóbb művei hazája történelméhez kötődnek; bizonyítanul mozog a számára idegen olasz világban”...

— Talán mert nem figyeltek oda eléggé a saját valóságukra. A La pacifistát 1970-ben csináltam (csak emlékeztetőül, mert itthon nem volt látható: különféle szélsőséges terrorista csoportok működési mechanizmusáról szólt); s most, nyolc évvel később, hogy a „Vörös Brigádok” meg a hasonló csoportok ügyei a lapok első oldalára kerültek, nyilván az olasz bírálók is rájöttek, miről szólt a film. Akkor azt mondták, nem jól tájékozodom az olasz valóság problematikájában... Félreértés ne essék: nem a film megcsinálásmódjáról — sikerült vagy sikerületlen művészi megoldásairól — beszéllek, hanem a benne érintett — és az olaszok által akkor nem létezőnek minősített — problematikáról; ami

mára valahogy „beérett”. Talán egyszerűen azért, mert a marxizmuson nevelkedtem; a marxista gondolkodás pedig nem egyéb, mint a legalkalmasabb módszer a világ analizálására.

— Ha már szóba kerültek a külföldi kritikák; nyilván tudja, milyen sok vita zajlik itthon filmesek és kritikusok viszonyáról. Mi a véleménye arról a filmeseink által gyakorta hangoztatott vádról, mely szerint „a magyar kritika nem támogatja a magyar filmet”; „értetlen kritikusok elriasztják a közönséget a magyar filmektől” stb., stb.?

— Gyermeteg gondolkodásra vall, ha valaki a kelleténél nagyobb jelentőséget tulajdonít a kritikának. Mindegyik kritika: egy-egy ember véleménye. Vannak okos kritikusok és buta kritikusok — aminthogy vannak jó rendezők és rossz rendezők. Az mindig így volt és így is lesz. Adminisztratív vagy más módon nem lehet „megszüntetni” se a rossz kritikusokat, se a rossz rendezőket. Mindenkinnek magának kell eldöntenie, kinek a véleményére figyel oda, kiére nem. Olaszországban egy-egy filmről megjelenik négy-öt száz kritika. Az évek során kialakult gyakorlatom szerint négy-öt olasz kritikus véleményén szoktam elgondolkodni — olyankor is, ha éppen nem értek velük egyet. (Hasonló az arány itthon is.) Valószínűleg pózolnak azok a rendezők, akik azt állítják, hogy egyáltalán nem olvassák a kritikákat. Legfeljebb néha az Arany János-i „gondolta a fene” jut az ember eszébe egyik-másik kritika olvastán; s általában nem hagyja magát befolyásolni mások véleményétől. De azért mindegyik tiszteletben tartandó, mint egy-egy ember véleménye. A kritikákat egyébként a producer meg a forgalmazó gyűjti össze és „átlagolja”, mint egyfajta — részben gazdasági érdekű — visszajelzést; a rengeteg féle-fajta ízlésű közönség különböző rétegeinek reflexióit; illetve aszerint, hogy miből lehet nézővonzó félmondatokat kiidézni a jövő heti újsághirdetésben. Közhely, hogy „a kritika” — mint olyan — egyébként sem létezik. Különféle kritikusok vannak. De — úgynevezett „támogatással” — sikerre vinni, vagy „elriasztással” megbuktatni fil-



meket „a kritika” általában amúgy sem képes.

— Mégis, úgy tíz évvel ezelőtt, az úgynevezett „magyar új hullám” külföldi elismertetésében nagy szerepe volt a nemzetközi filmkritikának is; s ebben az „új hullámban” éppen az Ön akkori műveit vezető helyen méltatták...

— A nemzetközi filmkritikusai gárda egy részének időről időre szüksége van valami szenzációra, valami fölfedezésre, aminek hírével megtöltheti a rendelkezésére álló hasábot. Profánul szólva: mindig kell valami „új hús”, az évi szenzáció. Ezért és így kerültünk sorra akkoriban — a lengyelek, a csehek után — mi magyarok, s szerencsés konstellációban, mert nagyjából egyidőben több érdekes filmünk is elkészült. Ma már nehezebb az ilyen fölfedező dolga, mint a francia „nouvelle vague” utáni korszakban sorra megújuló nemzeti filmgyártások fölfutása idején volt. Azóta próbálkoztak a harmadik világ, meg egyéb filmgyártások hasonló lanszírozásával, de nem sok sikerrel, mert úgy tetszik, sehol nem születnek olyan gyökeresen új dolgok, amiket eredményesen lehetne nagydobra verni. S hadd tegyem hozzá, a félretájékoztató elkerülése végett, hogy ezek a „legnagyobb nemzetközi sikereink” is csak szűkebb, diák- és értelmiségi rétegeket érintő, úgynevezett art-kino-sikerek voltak; a nyugat-európai nagymozihálózat egésze az amerikai tőke kezében van, s ott mindig is a hollywoodi (ha úgy tetszik, mostanában az „újhollywoodi”) filmimperializmus diktált és diktál.

— Itthon nem láthattuk, de a lapokban sokat olvastunk a Magánbűnök, közerkölcsök című olasz filmje körüli botrányokról: a pornográfia vádjával indult bírósági ügyről, majd a felmentő ítéletről. Vajon ezt a filmjét nem az a törekvés szülte-e, hogy — oly sok „art-kino-siker” után — kijusson abba a bizonyos „nagy-mozis”-hálózatba?

— Nem. A „kijutás” nem érdekel; s anyagi szempontok sem vezettek. Lényegében a Magánbűnök... sem más, mint az összes többi filmem: játék egy áltörténelmi eseménnyel. Játék annak a mechanizmusnak a vizsgálatával, hogy a hatalom intri-

kái hogyan befolyásolhatnak, dönthetnek el bizonyos dolgokat, emberi sorsokat. S szerintem egyáltalán nem pornofilm. Hozzáteszem, hogy én egyébként tisztelem és fontosnak tartom az erotikus filmeket is, mert fessegetik az úgynevezett „európai fehér ember” polgári gyökerű keresztény elkölcsi alapú szexuális — vélt — moráljának határait. De a Magánbűnök... nem pornofilm; ugyanolyan politikai analízis, mint a többi filmem. Ami egyébként a film körül Olaszországban kavart cenzurális procedúrát illeti, ennek megértéséhez ismerni kell a rendkívül szövevényes — még a fasiszta időkbeli származó — olasz cenzúra-törvény útvesztőit. Zavaros belpolitikai, meg személyi ügyek, érdekek húzódnak meg szinte minden ilyen olasz cenzúra-botrány mögött; fölösleges rá túl sok szót vesztegetni.

— Véleménye szerint tehát ezt a filmjét itthon is be lehetne mutatni?

— Először is tisztázzunk egy alapkérdést. Szerintem mindent — ami politikailag nem ellenséges — be lehetne és kellene mutatni. Így ugyanis olyan faramuci diszkrimináció jön létre a hazai filmkínálatban, amelyben minden műfajból a középszer, sőt a hatod- vagy huszadrangú utánzás dominál. Van erről egy tanulságos élményem. Amikor a Magánbűnököt vágtam, a szomszédos vágószobában egy fél-erotikus olasz vigjátékon dolgoztak. Azonos volt a producerünk, aki azt mondta: nem is vetíti le nekem a párhuzamosan készülő filmjét, mert olyan vacak, hogy szégyelli, de hát megérthetem: élnie is kell valamiből. Pesten, néhány hónappal később, ezt az olasz filmet hirdették több nagy körüti moziban... Ezekkel a sajátos, öröklött polgári tabukkal, úgy látszik, nehéz leszámolnunk. Régebben egy meztelen női test látványa okozott úgynevezett „botrányt”. Ezzel a filmmel nyilván az a „baj”, hogy szerepel benne egy hermafrodita. De hát a görög szobrázok — különösen művészetük egyik fénykorában — igazán realisták voltak, s jócskán ábrázoltak hermafroditákat — ezeket a szobrokat is ki kellene dobni a múzeumokból? Túl sok avított tabut tisztelünk, holott elvileg, ideológiailag kellene erősebbnek, offenzívebbnek

lennünk azoknál a — szakmailag gyakran ügyesen megcsinált, de rejtetten reakciós — nyugati filmeknél, amelyekkel egyebek között éppen a saját magunk elé fölállított korlátok miatt nem tudunk hatékonyan versenyezni, s amelyeket csóstitül játszanak a mozijainkban. Dehát mindez természetesen szigorúan személyes vélemény; a filmforgalmazás ügyei igazán nem rám tartoznak.

— Térjünk vissza filmjeinek tartalmi kérdéseihez. Kritikusai szerint az első korszak filmjeiben — a Szegénylegényektől az Egi bárányig — általában a különféle elnyomó hatalmi gépezetek működési mechanizmusát analizálta, míg a későbbiekben a pozitív, spontán történelmi népmozgalmak belső problémáinak vizsgálata dominál. Egyetért ezzel a felosztással?

— Nagyjából. Az első csoporthoz sorolt filmek alapállása: a tagadás; az elnyomás — némileg utopisztikus felfogásban ábrázolt — tagadása. A másik típusból a *Fényes szelek*, a *Még kér a nép*, az *Elektra* — afféle filmek, mint a Párizs lángjai. Álbaltettek. Ami a spontán mozgásokat analizáló filmeket illeti, ezek közül legmélyebben elemző az olasz *Róma visszahívja Cézárt* című; de a film elég nehezen követhető, mert lényegében az egész nem más, mint egy ideológiai vita. Bizonyos modern mozgalmi problémák megvitatása, áthelyezve egy elképzelt múltba. áltörténelmi milióbe.

— S miért éri szükségét, hogy mindig ilyen „áltörténelmi” környezetbe ágyazva fejtsse ki gondolatait?

— Nem tudom. Nyilván alkati dolog. Valószínűleg Hernádi meg az én alkatomból fakad. Már a *Szegénylegények* is áltörténelmi film volt. Sőt — az *Igy jöttem* is. Már abban is azt kifogásolták, hogy a valóságban nem pontosan úgy zajlottak le az események. De hát én a nézeteimet (pontosabban: a Hernádival közösen kialakított nézetünket) fejtem ki a filmekben, s nem történelmi tankönyveket vagy tankönyv-illusztrációkat készíték. Arról nem is beszélve, hogy a tankönyvek is gyakran változnak, s ráadásul mindegyik — akár a leg-



teljesebb objektivitásra törekvő — tankönyv is tartalmazza szerzője szubjektív véleményét.

— Úgy tetszik, mintha filmjeiben mindig bizonyos távlatos rálátással — akárha egy hangyaboly nyüzgését — szemlélné az ábrázolt történelmi korszakokat...

— Lehet, hogy így van. De ezek sosem konkrét korszakok precíz analízisei. Mégcsak nem is történelmi reflexiók. Nem valaminek a konkrét elemzése — inkább látványsorozatok, vagy prédikációk, avagy... szóval filmjeim műfaját nem tudom, s nem is az én dolgom meghatározni.

— Már első filmjei kapcsán „sajátos Jancsó-stílusról”, a filmnyelv



*megújításáról értekeztek méltatói... Egyebek között arról a dramaturgiai találmányról, aminek kulcsát a strukturalista szerkesztés és a marxista szemléletmód ötvözésében vélték fölismerni...*

— Mi nem szándékoztunk fölfedezni semmiféle filmnyelvi spanyolviaszkot; egyszerűen a dolog természete miatt alakultak így a filmek. Azt akartuk, hogy másféle legyen a filmünk, mint az addigiak, amiket már nagyon untunk. Tulajdonképpen csupa negatívumból épült ez a „sajátosnak” elnevezett stílus. Például mindig utáltam a flash-backet, az üres passzázsokat, a vágási trükköket; meg nem is érték hozzá, nem

tudom megcsinálni. Aztán az úgynevezett „száraz”, „pszichológia-mentes” színészi játék? Az is egy negatív szándékból fakadt: hogy a színészek ne grimaszoljanak meg handabandázzanak a kamera előtt; untam a rég ismert színészi manírokat. S az, amit „határhelyzet-dramaturgiának” kereszteltek el? A hétköznapiaknál nyilván érdekesebbek a sűrített, felfokozott szituációk, ahol élethalálproblémák dőlhetnek el; vagy érdekes lehet az ünnep, a rítus, mint eszmék, cselekvések, magatartások fóruma.

— Különböző filmjeiben sokféle dramaturgiai irányzat tanulságai — köztük a színpadi kifejezőmódra

emlékeztető hatáselemek — ötvöződnek, illetve keverednek...

— Meglehet. Vannak jelenetek, amelyek színpadi előadásra emlékeztetnek; de mindig a realitással keverve. Az alapfeladat: elbeszélni egy — lehetőleg minél érdekesebb — történetet úgy, hogy meg lehessen érteni, és nézhető legyen. Akadt olyan filmem, amelyekben nem minden fordulat volt eléggé világos és könnyen követhető. Ezúttal minden az. A dramaturgia persze nem azonos azzal a szokványos előadásmóddal, ahol a hős, ha kiment egy ajtón, a következő snittben be megy a másik helyszínre — közben passzázs —, aztán így tovább... Ami máshol passzázs, üres átkötés a kulcsjelenetek között, az itt — remélem — érdekes látvány; ami máshol informatív flash-back — itt esetleg a háttérben lezajló látványosság... De hát ezt nem az én dolgom elemezni; s különben is: nem a dramaturgiai nézeteimet filmesítem meg, hanem elemések egy történetet egy emberről, aki politikailag a lehető legszélsőségesebb álláspontok közötti pályát futotta be... Egyébként ebben az úgynevezett „másfajta” stílusú filmezésben egyáltalán nem vagyok unikum a világon; mások máshogyan csinálnak „másfélét”, mint a szokványoz; sőt akadnak, akik állítólag engem is utánoznak. Ördög tudja, ez kevéssé érdekel.

— Régi jellegzetessége, hogy filmjeiben — ahogy mondani szokták — „sok a meztelenség”; sőt szakmai berkekben olyan hírek is terjengtek, hogy fölkért színészek visszaadták a szerepet a meztelen jelenetek miatt...

— Egyetlen egy ifjú színészünk mondta, hogy nem kíván levetközni, ezért lemondtam közreműködéséről... Ami a meztelen jeleneteket illeti; ezeknek filmenként más és más a jelentésük. Van, amikor a meztelenség a kiszolgáltatottság; máskor a szabadság, féktelenség kifejezője; ezt filmenként külön-külön lehetne elemezni. De a meztelenség ma már kevéssé szokatlan filmen, mint kezdetben volt. Kevéssé provokatív és kevéssé közönségcsalogató elem — hála istennek.

— Noha Ön tiltakozik, s joggal, „a magyarság mozgóképi történetírója-

nak” szerepe — vagy póza — ellen, nyilvánvaló, hogy egész gondolkodásmódját, s így valamennyi filmjét meghatározza e kis középkelet-európai helyszínen élt és élő emberekhez fűződő szoros kötődése, sorsfordulóikról való töprengése. Ennek ellenére — vagy éppen ezért? — hogyan válhatott mégis a „legeurópaibb”, külföldön legismertebb magyar filmrendezővé?

— Fogalmam sincs, hogy „európai” rendező vagyok-e vagy sem. Itt születtem, itt tanultam meg marxista módon gondolkodni; s így és erről tudok filmet csinálni. Ma egyébként valószínűleg kevéssé figyelek oda külföldön az ilyen filmekre, mint tíz évvel ezelőtt. Ma világszerte általában kevéssé ideologikusak a filmek; s az üzenet ilyen jellegű tálalása szükségképpen elvontabb. Ma inkább a kisrealizmus divatozik. De hát erről nem én tehetek; a divatok különben sem érdekelnek.

— Annak, amit a kisrealizmus világdívatjáról mondt, vajon nem az-e az oka, hogy a világ domináló tendenciáinak egyre bonyolultabbá válásával párhuzamosan, illetve annak ellenhatásaként művészek is, nézők is úgy vélik: könnyebben megközelíthetők az apró igazságok, az úgynevezett hétköznapi ügyek; a mikro-jelenségek ábrázolásában kisebb a tévedés veszélye?

— Ne felejtjük el, hogy ez a kisrealizmus-divat is Amerikából indult el; s nem más, mint a kisember számára megnyugtató álszabadság-modell — gyakran rafináltan áttételes — apologetikája. Az alapvető társadalmi mechanizmusok és modellek problematikáját az ilyen filmek meg sem próbálják érinteni — a döntő kérdéseket többnyire széles ívben megkerülik.

— Új filmjével tehát — szándéka szerint — „szembe úszik” a világdívat aradatáival?

— Mondtam, hogy nem érdekelnek a divatok és az áramlatok. Filmet forgatok egy ember sorsáról. Hogy aztán utólag azt mondják-e rólam, hogy valamilyen „árral” vagy „árral szemben úsztam”, avagy ne adj isten „megfulladtam” — ezt már végképp nem az én dolgom megítélni.

ZSUGÁN ISTVÁN



## Betiltott kínai filmek Pesaróban

*(Kiküldött munkatársunk beszámolója)* „négyek bandájának” bukása; így

A pesarói fesztivál igazgatója, Lino Micciché állítólag először 1966-ban írt levelet a Kínai Kulturális Minisztériumnak, amelyben kérte, tegyék lehetővé egy kínai filmszemle megrendezését az olasz és a meghívott nemzetközi filmszakma képviselői számára. Levelére tizenkét év múltán, idén érkezett válasz, mégpedig beleegyező. E tizenkét esztendő alatt tudjuk, sok minden történt Kínában, ez időszakra esett a „négyek bandájának” hatalomra jutása, Csou En-laj, majd Mao elnök halála, a

Signor Micciché levelének megválaszolója a halasztható gondok közé tartozott. Már csak azért is, mert a kínai filmek többségét Mao elnök felelősége, Csiang Csing utasítására betiltották, a filmek alkotóit mellőzték és üldözték, a „forradalmi művészetet” kizárólag Csiang Csing asszony mintaooperái jelentették.

Az új kultúrpolitikai koncepció mintegy hatszáz kínai filmet szabadított fel az index alól, s ezek közül az európai nyitás szellemében huszonöt játék- és dokumentumfilmet mutattak be Pesaróban, néhányat

pedig előzőleg februárban Párizsban. A legrégebbi alkotás a *Győzelemről győzelemre* (rendező: Tang Hsiao-tan és Cheng Yin) születésének dátuma: 1952, a legfrissebbeké: 1975. A legvitatottabb mű, amely körül gyűrűző hullámokról még annak idején a Kínáról szóló politikai kommentárokból is olvashattunk, Yu Jen-fu 1975-ben készített filmje, a *Pionírok* volt; „revizionista és ellenforradalmi” szellemét Csiang Csin-gék tíz pontba foglalt tézisükben támadták, a tacsingi olajbányászok életéről szóló munkásdrámát, közép-pontjában a kínai munkásosztályt képviselő vasemberrel, még maga Mao elnök sem tudta megvédeni. Az ötvenes évek legbigottabb sematizmusát idéző történet — amelyben a munkások valódi könnyeket sírva gyakorolnak tömeges önkritikát, s szavaik szerint a kívülről támadó ellenséget úgy semmisítik meg, miként az erős munkáskéz összeropantja a vizesbögret (természetesen közelpémben mutatva) —, a tájékozatlan európai néző számára nehezen fedi fel, miben rejtett revizionista, ellenforradalmi szemlélete. Az olasz újságírók a sajtókonferencián fel is tették a kérdést a két jelenlevő kínai rendezőnek, Chang Chun-

hsiangnak és Wang Chia-yinek — akik egyébként a mellőztetés éveit után, jelenleg vezető pozíciót töltenek be a kínai filméletben —, véleményük szerint, vajon mi volt a *Pionírok* „bűne” a négyek bandájának szemében? A kínai rendezők meglehetősen kitérő választ adtak. Wang Chia-yi, aki maga is abban a stúdióban dolgozott, ahol a *Pionírok* készült, elmondta, hogy a filmet két hét után vették le a mozik műsoráról, s az a bizonyos tíz pontos tézis csak nagyon szűk körben volt ismeretes. A kínai helyzetről csak felületesen tájékozott európai érdeklődő számára azonban a felelet kézenfekvőnek tetszik. Valójában nem művészeti, esztétikai kérdésekről lehetett itt szó, hanem a Csou En-laj képviselte politika támadásáról, amely szerint Kína ipari fejlődése létfontosságú program.

A Pesaróban megjelent delegáció vezetője, Chang Chun-hsiang *Dr. Norman Bethune* című filmjét 1977-ben mutatták be először Kínában, noha már 1964-ben elkészült. Bethune kanadai orvos önkéntesként segítette a kínai forradalmi csapatokat 1937-ben, a japánok ellen vívott háborúban, s egy harctéri műtét közben szerzett vérmérgezésben halt

Lí Tsun filmje: A rög szolgái



meg Kínában. Mao Ce-tung az internacionizmus szellemének példaképekül állította Norman Bethune emlékére című, 1939-ben írt cikkében. Chang Chun-hsiang művének főszerepét Gerald Tannebaum amerikai színész (?) játssza, aki maga fordítóként él Kínában. A film a nemzetközi szolidaritás szép mintájaként, rokonszenvesen ábrázolja a kanadai orvos figuráját, a nemzeti sovinizmusnak és a faji előítéleteknek még csak árnyékát sem viselve szemléletén. Nem úgy, mint ahogyan például Wang Ping és Ko Hsin alkotása, az *Őrszemek a neofényben*, amely Sanghaj 1949-es felszabadítása idején játszódik, s a tömeg előautóján menekülő amerikai diplomatát egy hófehérré púderezett arcú, hosszú orrú, piros parókás, magas termetű kínai alakítja, a fehér emberek torz és neveléses jelképeként. A fiatal vöröskatonát a neofényes kirakathoz megszédíti egy tarkán pompázó, kívánatos zokni, de azután a szelíd és türelmes politikai felvilágosító munka eredményeként ismét vállalja az egyszerű hadi lábvédőt. A másik, paraszti sorú ifjú katonára, fejére párnát szorítva, vergődve szenved az ablakon beszűrődő dzsessz hangjaitól; az imperializmus bérencei bombát helyeznek el a kis énekesnőnek átadandó fehér rózsacsokorban, amit az utolsó pillanatban sikerül kicserélni bombátlan vörös csokorra. Így a Rózsák Háborúja új változatban.

Dr. Norman Bethune gondolkozás (és vércsoportvizsgálat) nélkül vérét adja egy sebesült kínai katonának, és amikor ő haldoklik, kínai katonák és parasztok sokasága jelentkezik, hogy viszonzják áldozatát. A szakmai tudás tiszteletére nevelt európai néző csodálkozik: a kulturális forradalom szellemének megfelelően. A kanadai orvos megbírálja egy kínai kollégája kezdetleges operációját, amikor azonban megtudja, hogy a katonára egyetemi végzettség nélkül, önképzéssel, nagy akaraterővel, éjszakánként latin és angol szavakat tanulva, az ájulásig fárasztva magát lett orvos — elszégyenli magát. Hogy az operált betegek miként vélekednek — ha még volt egyáltalán módjuk vélekedni — az önképző szorgalom dicséretes példájáról, ez nem derült ki a filmből. Arra a kér-



Hsieh Tsin: A vörös női különítmény

Csang-cse-csing — a Műugrónők című film főszerepében



Tang Hsiao-tan és Cheng Yin filmje: Győzelemről győzelemre



désre, miért tiltották be a művet, a rendező így válaszolt: Csiang Csing nem indokolta meg részletesebben, csak ennyit mondott: „Bocsánat, Mao elmök már írt Bethune kanadai orvosról, mi szükség van erre a filmre?”

A Pesaróban látott kínai filmek didaktikus hangvétele még a mi ötvenes évekbeli saját szematizmusunkra jól emlékező néző számára is meghökkentő. Az egyébként nagyon szépen fényképezett, eizensteini stílust idéző *A rög szolgálói* az elnyomott tibeti nép felszabadításáról (Ti Tsun alkotása) is magán viseli a politikai csodatétel vallásos szellemét. A földesurak és papok által kizsákmányolt fiatal tibeti paraszt, akit ura arra használ, hogy a négykézláb földön kuporgó férfi hátára lépve szálljon fölcicomázott lova nyergébe, a tudatlanság és tehetetlenség passzív ellenállásaként süketnémának tettei magát. Amikor a buddhista főpap orv törzsírásából a kínai vörös hadsereg kórházában magához tér, pillantása az ágya mellett álló hatalmas Mao képre esik — amelyet föltehetően először lát életében —, boldog révületben annyi év után megszólal: „Köszönöm Mao elnök!”

Mao elnök mondásait a többi filmekben is vallási imaként idézik; ilyenkor a szemekbe földöntúli fényességtől költözik, az ajkakra átszellemült mosoly ül, s ha fülelünk, a szférák zenéjét is hallani. A Jó és a Rossz világosan szemben állnak egymással, ezt a színészi játék is mindig hangsúlyozza. Csang Kai-sek katonái a kislányok fejét minden ok nélkül a falhoz verdesik, amikor azonban a felszabadító Vörös Hadsereg mosolygó harcosai lépnek a kunyhóba, s körülnézve rendtelenséget találnak, nyomban takarítani kezdenek és rizzsel teli csészét vesznek elő. (*Hai Hsia.*) A színészi játék általában magyarázkodó, a mimika minden kis rezdülése körülírja a helyzetet, az akaratú törekvéseket, a lelkiállapotot, magyarul mondvá, a színészek elképesztően túljátsszák szerepüket. Nem hinnék, hogy ez a kínai színjátszás stilizáció alapuló hagyományaihoz vezethető vissza, inkább a film jelenlegi hatalmas társadalomformáló jelentőségéből következnek. A csaknem kilencszáz milliós lakosú Kínában a tömegek

nagy része vidéken él, s a filmek ki-fejezőeszközeit feltehetően nem a szűk intellektuális réteg szellemi igényeihez igazítják. Már csak azért sem, mert a népesség összlétszámához képest az elkészült filmek száma aránytalanul kevés, még a „négyek bandájának” bukása után is, 1977-ben mindössze húsz film készült, vagyis annyi, mint a tízmillió lakosú Magyarországon. Idén negyven, jövőre ötvenkét filmet szándékoznak készíteni, három év múlva 100—120-at. Kínában a népszórakoztatás legfőbb eszköze a film, a televízió még nem növekedett vetélytárrá, s most, hogy a kollektív mozilátogatásokon kívül lehetővé tették az egyéni jegyvásárlást is, már kora reggel hosszú sorok állnak a mozik előtt, s színre léptek a jegyüzérek.

A külföldi újságírók kérdéseire a pesarói kínai delegáció tagjai elmondották, hogy filmjeikkel nem is óhajtának az európai piacra lépni, elsősorban a belső politikai és kulturális igényeket kívánják kielégíteni. Ezért azután nekünk európaiaknak nagyon nehéz igazságos véleményt formálnunk olyan filmekről, amelyeknek belső jelzésrendszerét, kommunikációs hatását valójában nem ismerjük.

Mindenesetre furcsa megfigyelni, hogy a kínai filmekben nem létezik szerelem, látunk szépen öltözött, aranyos kigyerekeket, akiket feltehetően a gólya hozott, hiszen férfiak és nők mégcsak egymás kezét sem fogják meg. A nők többnyire bájos, de nagyon harcias teremtmények, afféle szex nélküli, szűzi amazonok. Hsieh Tsin filmje, *A vörös női különítmény*, Tsui Wei, Chen Huai-ai és Liu Pao-teh műve, a *Tiansan vörös virágai*; és Chien Chiang, Cheng Huai-ai és Wang Chao-lin alkotása, a *Hai Hsia*, mind a női egyenjogúságról szól, s ez főként az ellenséggel folytatott küzdelemre vonatkozik. Hai Hsia például már kislány korában bosszút esküdött az elnyomók ellen, s megszállott kínai Elektraként női milícia-csoportot szervez falujában, leplezi Csang Kai-sek fél lábú ügynökét, aki csonka végtagját fedő nadrágszárban rejtegeti rádióadó-vevő készülékét, s a széplány végül sajátkezüleg végez családjá elpusztítójával.

A *Tiansan vörös virágaiban* ked-





Jelenet a *Dr. Norman Bethune* című filmből. Rendező: Chang Chun-hsiang

ves fiatalasszonyt választanak meg brigádvezetőnek, férje nagy bosszankodására, s amikor a falusi kulák merő rosszindulatból ellopja a szövetkezet penicillinkészletét, amelylyel a beteg kisbárányokat kellett volna meggyógyítaniuk, lóhátra pattan, s üldözőbe veszi a gazfickót. Szabályos western-jelenet kezdődik. S e tekintetben a film nem áll egyedül: az amerikai western keresztezve a maoista politikai agitációval, jellegzetes hibridje a kínai filmgyártásnak.

Az *502-es különleges express* (rendező: Tekuai Lieh-che) című filmben a fiatal lányokból álló vonatkísérő személyzet (a MALÉV megirigyelhető segítőkészségüket és figyelmességüket) egy fejszerűlést szenvedett, hős vöröskatonát ápol, s hogy mielőbb kórházba, műtőbe kerülhessen, a vonatot kérésükre a kínai MÁV-irányítás átalakítja speciális expresszé. A kollektív jószándék győzelmet arat. Mert a kollektív szellem a kínai filmekben mindig győzelmet arat az individualizmus felett. A *Műugrónők*, Liu Kuo-chuan filmjében a tehetséges sportolókis-lánynak csak akkor sikerül igazi eredményt elérnie, amikor leküzdi individualista hajlamait — ami per-

sze az ugrástól való félelem lélektani sokkját is előidézi. A magas szikláról tengerbe veti magát, kiment egy fuldokló gyereket, s ezután ismét ígéretes tagja lesz a műúgró-válogatottnak.

Bemutattak még Pesaróban egy Csiang Csing császárnő hatalomra kerülése előtt, 1964-ben készített csodálatos dokumentumfilmet, amelyet a művészettörténeti jelentőségű ásatásokkal egyidejűleg forgattak *A Han dinasztia siremlékei* címmel. A több, mint kétezeréves, három egymás melletti temetkezési helyről a szemünk láttára kerültek napvilágra a káprázatosabbnál káprázatosabb műemlékek, vörös-fekete mintázatú lakk-edények, nád kosárák, selyemfestmények, selyemre írt tudományos könyvek, térképek, amelyek tudományos pontossággal tükrözik a mai földrajzi viszonyokat. Egy nagy népévezredes kultúrájának kincsei tárultak fel, amelyeket az utóbbi évtizedek politikai áramlatai megpróbáltak újból eltemetni.

A pesarói fesztivál mellékműsora az ötvenes évek olasz neorealista filmművészetéről, az Európában eddig még nem vetített kínai filmek árnyékában — érdektelenségbe fulladt.

LÉTAY VERA

# ABBA

A zene annyira nélkülözhetetlen a film számára, hogy ha valamelyik rendező nem él vele, ez ugyanolyan extravaganciának tűnik, mint a legszélsőségesebb formabontó (vagy ma már pontosabban: formateremtő) kísérletek. Alkotója válogatja, ki mire és hogyan használja a zenét. S milyet. De akár pusztá hangulatfestő, akár érzelmi elemeket elmélyítő, akár drámai ellenpontozó, akár egyszerű emlékidéző szerepet kap, akár bonyolult időszabályozó a művészi elemek között, akár csak szimpla betét: mindig alkalmazkodnia kell. A képi kifejezéshez, a képmozgás valóságos idejéhez és a kompozíció fikatív időritmusához, a játék környezeti és emberi teréhez, vagyis a „plánok” külső, meg a kapcsolatok és feszültségek belső távlataihoz. A helyzetekhez, az indulatokhoz, a meditációkhoz, a párbeszéddekhez és narrátorszövegekhez. Azonosulásra kényszerít, vagy elidegenít, prózai mozzanatokat költői-kultikus szférába emel, vagy fennkölt jeleneteket a kegyetlen valóság földszintjére szállít — de majdnem mindig alázatos kiszolgálója, legfeljebb olykor rafinált szolgálja a filmben konfrontálva szövetkező többi műfajnak. És ez még olyankor is érvényes, mikor a filmek alkotói kifejezetten „zenés” témát választanak: nagy komponisták, előadóművészek életét, alkotások, nagy művek hatását, történelmi, vagy elszigetelt emberi sorsokat drámaian befolyásoló szerepét mutatják be. A *Broadway melody*khöz hasonló zenés látványosságok sem változtattak ezen, legfeljebb feltűnőbbé tették, fontosabbnak tűntették fel a zene szerepét, mikor a történethez kötötték. A Beethoven muzsikára születő kiscsirkeől készült alkotás is csak a filmzene e kiszolgáló rendeltetésének magas színvonalú művészi lehetőségeire világított rá.

A televíziót kényszerítették feladatai, hogy olyan produkciókat is készítsen, melyekben a filmkészítés összes egyéb művészi-műfaji és technikai eleme a zenéhez igazodik, azt

szolgálja. A dolog itt tehát megfordult. A tévét tájékoztató és közművelő kötelezettségei elvezették a koncerttermekbe és táncszínpadokra, A rendezők és operatőrök nem kevés verejtékkel kezdték közvetíteni az eseményeket, keresni a hangzó muzsikához a láttatni valót. Balett és népi táncok esetében a mozgó testek diktálják a képek vágását, a váltások ritmusát, ami nemcsak megkönnyítő kapcsolatot nyújtott a zenéhez, de a leküzdhetetlen cselekménykereső hajlamot is kielégítette. A koncerteken viszont a táncmozgás és a táncos cselekvés szerepét csak a muzsikások, énekesek, karmesterek mozgására: a vonóhúzás, a dobolás, a szájmozgás, a dirigálás gesztus-készletére lehet ráhúzni, a látható cselekvés nem a zenei történetet fejezi ki, csak a muzsikáló ember feladatmegoldását mutatja.

Muzikális rendezők, akik a zene formavilágát és szerkezetét éppen eléggé értékes és gazdag „témának” tartják, ment felismerték és kihallják a formákból és hangstruktúrákból a bennük rejlő, beléjük kódolt emberi üzenetet, ma már nem elégszenek meg a hangzó apparátus fényképezésével. S bár a klasszikus értékű zeneművek a képkomponálás jelenlegi eszközeinek még túlságosan ellenállnak, a népszerű „könnyű” muzsika láttatásában a filmtechnika egész arzenálját felhasználják. Egyetlen néhány perces táncdal alatt egész kis világokat mutatnak be, az énekesek sétálnak, autóznak, repülnek, soronként új kosztümökben tűnnek fel, mosolyognak és üvöltenek. Vagy ellenkezőleg: hosszasan elrévednek, sokáig nézetnek velünk egy szál virágot, egy felhőt, fodrozó víztükröt, arcuk, vagy éppen csak szemük, óriásira közelített éneklő szájuk belemosódik a környezetbe, eltűnik a természet képei mögött, aztán mintha csak más alakba költözne a muzsika, új testet öltve tűnnek elő. Hol érzelmesen lebegnek, hol sejtelmesen elhomályosulnak, mint a századelő impresszionis-



ta festményein. A gumikamerák néha szinte vitustáncot járnak a zene tmusára, máskor a különböző látószögű képek váltogatói dolgoznak pontosan, mint egy virtuóz dobos.

A két svéd párból alakult ABBA együtttest lemezeik és televíziós kisfilmjeik tették világhírűvé. Hozzáink érkezett nagyjelmjük is a televíziós tapasztalatok alapján készült. De mert a mozik közönsége cselekményt vár, kanyarítottak a híres dalok — Waterloo, Köszönöm a zenét, S.O.S., Mamma mia, Táncosnő stb. — köré valami kis „sztorit”. Egy rádióriporter kétségbeesetten keresi a lehetőséget, hogy ausztráliai turnéjukon interjút készíthessen a rajongók tömegétől óvott kvartett tagjaival... — ennyi az egész. A számok között utazik a muzsikuss stáb, nyomában a riporterrel városról városra. (Az is a tévére emlékeztet, hogy repülőtéren érkezések és indulások egész sorát látjuk.) Közben nyilatkozik a közönség:

— Azért szeretem őket, mert szépek...

— ... mert tiszták, nem úgy, mint a többi...

— ... mert helyesek, rendeseknek látszanak...

— A ritmusukat.

— A dallamosságukat.

— Ennek a zenének nincs köze semmiféle erőszakhoz...

Valóban, az ABBA-számok kellemesek, szelídek, finoman érzelmesekek és finoman vidámak, illemtudóak, s ha arról énekelnek, hogy „egy hete járunk s mindössze kétszer voltunk „úgy” együtt”, hogy „ölelj, szoríts, így, meg százféleképp...”, akkor is kizár minden megbotránkoztatást az előadás jó modora, a konvenciók keretein belül tartott szenvedély, a hangzás, a harmóniák egyszerű-romantikus szabályszerűsége.

A filmbe csempészett kommentár szerint, a Beatles-sikerek óta senkinek nem keltek el olyan óriási péld-

dányszámban a lemezei, mint az övéik. És sok, főleg hangzásbeli sajátosságuk valóban a beat-zenével rokonnak tűnik. De a beatről azt tartották, akiket megdöbbentett betörésével, hogy maga az erőszak. Az ordítás művészeteként jelentkezett. Abbaék viszont, bár semmivel sem kisebb az erősítő apparátusuk, s néha a ritmusuk is ugyanolyan mellbevágóan dübörög, mint gombafejű elődjeiké — szelídek hatnak. Ennyire megszokta a világ a hangos megafonzenét? Mi változtunk, vagy a muzsika többet?

Akik emlékeznek a beat berobbanására, azok talán nem felejtették el a 60-as évek francia, nyugatnémet, amerikai diáklázonságait sem. Egyszerű iskolareformért kezdték, aztán kiderült, hogy nem akarnak értelmetlenül meghalni Vietnamban, szoronganak a diplomás állástalanság kilátásai miatt, a gazdasági válság felhőitől, a társadalmi igazságtalanság elleni harc régi formáit naivnak és reménytelennek tartják... „Békét: most! Forradalmat: most!” Tüntettek, jöttek a rendőrök, a sortűzek; áldozataik, mártírjaik voltak. Az éleződés szélsőségek felé taszította sokukat, maoista demagógia, egyetemi sztrájkok, erőszak. S közben szólt a beat. Aztán kezdett elülni a nagy kavargás. És szelídülni a muzsika. Nálunk egyfelől a népzene motívumai törtek a friss hangzásokba, másfelől békés egyezségekre lépett a beat-sereg, meg a régi érzelmességeket gyártó profizene. Nyugaton a visszaszelídulés az ötven év előtti



Hollywoodig ment, míg az erre nem hajlókat új és abszurd vadságaival veszélyes vizek felé csábítja a punk. Ez már nemcsak ugyanabból a korból való, de egyenesen azonos a terrorizmussal, az erőszakkal.

Az ABBA-zene a szelíd szárnyhoz tartozik, de a beat-nosztalgiából táplálkozik. A régi kőhajítás szélesre simult hullámverése. Ezt a kétségtelen stílári különbségek sem tudják elpalástolni. A nosztalgia a mindössze évtizede lezajlott extázisok iránt az átélőktől átöröklődött a következő tizen-huszonevesekbe is.

A film készítői igyekeznek kiaknázni ezt a nosztalgiát. Extázist rendeztek. Lehet, azért szolgál keretül az ausztráliai turné, mert ott valódi még a tömeghisztériái, vagy legalább csődületig fokozható extázisigény. Lehet, hogy gondosan rendezni kellett, a helyszíni felvételeket pedig alapos manipulációval felhasználni.

Bálványok — ezt akarják szuggereálni. A bálványszükséglet primitív emberi igény, a mostani fiatalokra pedig sok mindent lehet mondani, csak azt nem, hogy primitívek. Hajlandók bálványozni akit megszeretnek, de csak úgy, ahogy a köznapi nyelvhasználatban mondják valaminek: „imádom”. Imádják, ha valaki megszólaltatja beléjük fojtott érzéseiket, megnyitja számukra az émociók zsilipjeit. Az ABBA-dallamok ezt teszik. A film is, a maga zenén kívüli eszközeivel: a zenét tolmácsolja. Szolgálja. Az extázis szorgalmazása arra ösztönözte a készítőket, hogy a ritmust, a lüktetést képi technikával, a hangzást jó kontrasztos vágásokkal dinamikusabbá tegyék, néha végsőkig fokozzák. Így ez az ABBA már nem is egészen ugyanaz, melyet a rövid televíziós filmekből megismertünk.

A rajongók közös életérzéseit kiélezi ez a film. Közhelyesen, ahogy az ABBA-számok közhelyesebbek, mint az előzményeik voltak. De ma mindennek jogunk van örülni, ami — ha akármilyen felszínesen is — erősíti a különben lazuló emberi kapcsolatokat, az egymás felé fordulás vágyát ébresztgeti, ellenáll az elidegenülési folyamat némitó erőinek.

FODOR LAJOS

## Veszprém '78

A VIII. Veszprémi Tévétalálkozó — bár semmi szenzációt nem hozott; rendezői nem is ígértek, a résztvevők nem is vártak ilyesmit — több érdeklődőt vonzott, mint az előző években. A külföldi újságírók, szakemberek, kereskedők, a versenyprogram 21 műsorán kívül a „Telemeting” vetítésein, kitűnő tolmácsok segítségével, naponta 7—8, huszonöt — százperces műsor között válogathattak. Magyar és külföldi klasszikusok feldolgozásaitól a Lokomotív együttes műsoráig, *A halottlátó* és a *Psalms Hungaricus*, *A Csillagszemű* és az *Abigél* — a magyar tévé szórakoztató és drámai műsorainak szinte minden változata szerepelt Veszprémben.

A magyar meghívottak pedig, akik a versenyműsoron szereplő művek legtöbbször látta már, megint egyszer levonhatták az előző évek megszerzett tanulságát: a környezet, a többi néző reagálása, s nem utolsósorban az, hogy egy-egy mű, milyen műsor előtt vagy után jelenik meg a képernyőn — megannyi fontos, sokszor döntő tényező az alkotások hatásában és értékelésében.

Érdeemes megjegyezni azt is: évről évre elhangzik a kritika — szakmai tanácskozásokon éppúgy, mint a Balaton-parti magánbeszélgetésekben és a zsűri értékeléseiben: sokszor túl hosszúak, vontatottak, elnyújtottak a magyar tévéfilmek és -játékok, nem különben a külföldi szerzők magyar átdolgozásai is. S bár évről évre elhangzik az is különböző hivatalos és nem hivatalos fórumokon, hogy a tévévezetők és -rendezők köszönik, hasznosítják, megfogadják a kritikát és a tanácsokat — ennek a gyakor-

latban vajmi kevés látszata volt. Így hát idén is, többször is elhangzott ez a még mindig jogos kritika.

A versenyművek műsorát a Tévétalálkozó rendezői igyekeztek úgy összeállítani, hogy mind a drámai, mind pedig a szórakoztató művek különböző műfajai szerepeljenek. Jovánovics Miklós, a zsűri elnöke megjegyezte: a drámákon olykor szórakoztak, s más műsorokon szomorkodtak; már csak ezért sem látszik helyesnek a művek ilyen jellegű kettéválasztása. Hiszen nézője válogatja, hogy ki, min szórakozik — a szó jó értelmében. Van, akinek a *III. Richárd* jelenti a teljes kikapcsolódást, önfeledt odafigyelést, van, aki egy Krúdy feldolgozást helyez például az *Egymillió fontos hangjegy* elé, ha szórakozni akar, de akadnak szép számmal olyanok is, akiket *E. Scribe* Egy pohár vízének *Sakkmatt* címen bemutatott verses-zenés feldolgozása (Mészöly Dezso munkája) vonzott a képernyő elé. Mint a veszprémi nézők többségét; rendezője Félix László kapta a szavazatok alapján a közönség díját.

A magyar televízióban immár hagyomány a klasszikusok átdolgozása; sok sikeres példát láttunk erre az idei találkozókon is. A zsűri egyik fődíját a Gorkij-novellából készült *Naponta két vonat* rendezője, Gaál István kapta, különdíjjal jutalmazták Szöllősy Andrászt ugyanennek a filmnek a zenéjéért, Fekete Andrászt pedig a váltóór szerepéért. A kritikusok díját az ugyancsak klasszikus feldolgozás, Dosztojevskij *Feljegyzések az egérlukból* című regényéből készült *A bosszú* kapta, írója és rendezője Fehér György. Különdíjjal tüntették ki *A bosszú* operatőrjét, Czabarka Györgyöt. A zsűri másik fődíját Franz Xaver Kroetz, a Nagyvilágban is megjelent *Felső-Ausztria* rendezőjének, Gothár Péternek ítelték. Így hát sajnálattal és némi egyet nem értéssel kell megállapítani, egyetlen eredeti magyar tévéfilm vagy -játék sem kapott fődíjat. Különdíjjal jutalmazták Csúrka Istvánt, a *Tűrógombóc* című szatíráért, Kern Andrászt, aki Örkény Egyperceseit rendezte. Bodnár Istvánt, az *Egymillió fontos hangjegy* című műsorban a *Fonográf* együttes műsorának rendezéséért, Száraz



Pásztor Erzsi és Bujtor István — Gaál István az egyik fődíjjal kitüntetett Naponta két vonat című tévé-filmjében

Györgyöt a *Császárlátogatás* forgatókönyvéért. Veszprém város tanácsának különdíját a *Segítsetek, segítsetek* című film rendezője, Nemere László kapta. Bánsági Ildikó, Szegedi Erika és Madaras József különböző tévéalakításaikért kaptak különdíjat.

Hagyománya a veszprémi találkozónak az is, hogy különböző, a közeljövőben műsorra kerülő tévéfilmek-játékok ősbemutatóit itt rendezik meg, vitákkal, ankétokkal egybekötve. Így idén láthattuk *Az elefánt* (rendező Szalkai Sándor), a *Mire a levelek lehullanak* (rendező Hajdufy Miklós), a *Philemon és Baucis* (rendező Makk Károly), a *Periférián* (rendező Szőnyi G. Sándor), és Mamcserov Frigyes rendezésében az *Illetlenek* című tévéfilmet. Magyar játékfilm-ősbemutatót is tartottak: Kardos Ferenc művét az *Egyszeregy* című filmet láthattuk. E művek értékelésére visszatérünk, ha közönség elé kerülnek.

A VIII. Veszprémi Tévétalálkozó idei két legérdekesebb „műsora” kétségkívül két szakmai vita volt. Az egyiknek előadója Frank Tappolet, a Montreux-i Arany Róza tévéfesztivál főtítkára, „A szórakoztatás helyzete a nemzetközi televíziózásban” címmel tartott előadást. Bevezető szavaiban hangsúlyozta, hogy a magyar tévé műsorai mennyire népszerűek a Montreux-i fesztiválon, legutóbb Alfonzó *Vegyes savanyúság* című műsora kapott különdíjat. A rádió és tévé hármas funkciója — hangsúlyozta Tappolet — informálni, művelni és szórakoztatni a hall-

gatókat, illetve a nézőket. A továbbiakban beszélt mindazokról a gondokról, amelyekkel világszerte meg kell küzdeniük a tévés társaságoknak, hogy valóban jól és színvonalasan tudják a nézőket szórakoztatni. Tappolet szerint a szórakoztatás két fő eleme a nevetés és a játék. Ez utóbbiban, mint mondotta, a magyar tévé is nagyon erős, Magyarországon is rendkívül népszerűek a különböző, a nézők bevonásával együtt készült játékos műsorok. Frank Tappolet előadása végén másfél órással lepte meg hallgatóit, levetítette a Montreux-i fesztiválon szerepelt országok varietéműsorainak néhány részletét. Tánc, zene, humor, absztrakció, pantomim, egy-egy sztár bemutatása: az amerikai Shirley McLaine, az angol Tommy Steele, a szovjet Ludmilla Gurcsenko, s egy mulatságos-humoros futóverseny...

Van-e a televíziós drámának esztétikája? — ezzel a címmel tartották meg a másik szakmai tanácskozást. Benedek Miklós bevezetője után Galsai Pongrác, majd Békés Tamás ismertették egy-egy tanulmányuk is beillő hozzászólásban nézeteiket. Bernáth László, Litványi Károly, Páskándi Géza, H. Bartha Lajos, Mata János, Várkonyi Gábor, Bárány Tamás fűzték nézeteiket-gondolataikat az előadásokhoz. Valamennyien megegyeztek abban, hogy a tévés műfajok esztétikájának kidolgozása a jövő feladata. Talán a huszadik vagy a harmincadik veszprémi tévétalálkozó után már erről is be lehet számolni.

PONGRÁCZ ZSUZSA

# Feltételes vallomás

Kamondy László azok közé tartozott irodalmunkban, akiknek műveiben elemi erővel jelent meg közelmúlt életünk számos ellentmondása, a megtett út minden kacsakaringója, föl-erősítve — súlyos, személyes élményként — azzal a felemás életformaváltással, amelyet egy vidéki, falusi fiú nagyvárosi értelmiségivé alakulásának korántsem egyszerű folyamata okozott számára. Novelláiban, drámáiban kevés jelét tapasztalhatjuk, hogy a korszak-ellentéteket politikai síkon érzékelte volna, amál inkább láthatjuk — írói módszerének, stílusának olykor meghökkenő váltásaiban — a társadalmi, erkölcsi és művészeti eszmények ellentmondásos változásainak nagy tanulságú lenyomatát; mert ez a „lenyomat” egy őszinte művészi küzdelem hiteles erejével hat ránk, s mert végképp hitelesíti a tragikus felhangokkal dúsuló írói pálya végül is valóban tragikus végfordulata.

Az ötvenes évek szilárd alapokon építkező, magabiztos realista novelláitól ama mind keserűbb ízű groteszkig, amellyel Kamondy már egyáltalában nem korábbi magabiztosságával próbálkozott utolsó éveiben, hanem nagyon is megszenvedve a művészi-alkotói bizonytalanság minden keservét — átmenetek hosszú sora található túl korán lezárt életművében.

Sajátságos szerkezeti

funkciója, dramaturgiai jelentősége van például jónéhány írásában a fel-nöttek *játékának*: afféle szabadságos határhelyzetekben megnyilvánuló, önkényes, szeszélyesnek tetsző döntéseknek, amelyek mindig a jellem mélyebb rétegeiről árulkodnak hőseinél, s mindig azzal a veszéllyel fenyegetik őket — és környezetüket —, hogy komolyra, sorsdöntőre fordulnak. A játékos és komoly helyzetek váltakozásai egyfajta lírai „fellazítását” eredményezték Kamondynál annak a szigorú, kötött formájú elbeszélő prózának, amely írói induláságra volt jellemző.

Nem tette rosszul a televízióban, aki Kamondy Lászlónak éppen két ilyen típusú novelláját választotta ki megfilmesítésre. Hogy kit illet ezert az elismerés, az már nem derül ki egyértelműen a tévé kibocsátotta információkból, mint ahogy azon is csak törhetjük a fejünket, reménytelenül, hogy voltaképpen ki is írta a *Feltételes vallomás* címmel műsorra tűzött rövidjátékfilmek forgatókönyveit? Mert hogy az íróként föltüntetett Kamondy László nem, az,

több, mint valószínű: ő novellának írta a címadó történetet, meg az *Ismarkedés tükörben* című másikat... (Talán a dramaturgként megnevezett Jánosi Antal a forgatókönyvíró?) A tévé a tévé is „szégyelli” a kisjátékfilm műfaját?

A két novella: négy szerep — egy-egy férfi, egy-egy nő —, a többiek: voltaképp csak „staffázs”. A *Feltételes vallomás* Pap Éva és Sinkó László, az *Ismarkedés tükörben* Sunyovszky Szilvia és Bujtor István számára kínált igazi játéklehetőséget. Igazít, mert mindkét novella hangulat- és ritmusváltásokra, „duplafenekű” dialógusokra épül, s amellett egyszerű vonalvezetésű történet, világos „szerzői utasításokkal”. Könnyed mókázásból vált át szenvedélyes kitérésekbe, szenvedő ráismerésekből csap át színlelt közönyösségbe, és így tovább — olyasmiben bővelkedik



tehát, amit a jó színészeknek szeretniük kell.

Csalódtunk a megvalósítás láttán. Hiába a jó szerep, Sinkót és Bujtort csupán a rutin segítette át a feladaton; Pap Évát régen láthatuk ennyire szenvedni egy el nem sajátított szerepben, Sunyovszky Szilvia pedig éppen hogy csak „jelen volt” jeleneteiben. Mindezt, természetesen, elsősorban a rendezőt, Gaál Albertet nem illeti dicséret.

Mert sajnos, nem sok nyomát láthatjuk, hogy a színészeket vezette volna valaki. Hogy a ritmust — s az oly fontos ritmusváltásokat — megfontolt tudatossággal diktálta volna nekik, összehangolva egyéniségeiket. Mindenki játssza a maga szerepét, ahogy tudja, a saját feje után. Totyog a cselekmény, lötyög a jelenet, lanyhul az érdeklődésünk: így ugyanis minden „meglepetésszerű” váltást, játékból komolyba fordulást előre kitalálunk.

Némi árnyat kénytelenek vagyunk külön a forgatókönyv írójára is vetni: a *Feltételes vallomásokból* (elképzelhető, hogy nem a filmre író, hanem „egyáltalában” a televízió álszeméremessége miatt) fura módon elmaradt — nem egyéb, mint a címet adó „feltételes vallomás”. Az ugyanis eredetileg, a Kamondy novellában, két meztelen ember között hangzik el, fürdőszobában. (Hogy világos legyen: nem annyira a meztelenséget, mint inkább a szeretetre és szerelemre vágyó ember *csakugyan meggyőző vallomását* hiányolom...)

CSALA KÁROLY

## A júniusi Nézőpontról

Bár a Nézőpont még új műsornak számít a képernyőn, nem keveset töprengtünk már e havonta jelentkező, kulturális „tévéfolyóirat”-on. Nyilván azért is, mert azelőtt nem volt ehhez hasonló sem, és mert kulturális (nemcsak színházi!) tévériporterek, -műsorvezetők nemigen nevelődhetek fel. Ilyen okai lehetnek annak, hogy például a májusi Nézőpont — mert hogy „belevaló” témák kerültek össze, remek „alanyok”, akiket tulajdonképpen kérdezni sem igen kellett — egészen kitűnő volt, ugyanakkor láthattunk, hallhattunk olyan „számok”-at is, amelyek nem közelítették, inkább távolítottak bennünket a magyar kulturális élet gondjaitól és lehetőségeitől.

Akárhonnán nézzük is, a júniusi Nézőpont elfogadható volt. Nem igazán izgalmas — sem témáit, sem szerkesztését, s a képernyőn való megjelenítését illetően — de olyan sem, hogy valóban bosszankodnunk kellett volna rajta. Egy viszonylag új tévéműsor próbálta most ki eszközélt és munkatársait.

Három nagy riportból állt össze a Nézőpont háromnegyed órája, és a leghosszabb — s viszonylag legerősebb — az volt, amely azt vizsgálta, vajon az Állami Operaház (amely tudvalevően „szolgáltató üzem”) akar és tud-e tekintettel lenni a fiatal, kezdő énekesek fejlődésének pedagógiai szempontjaira? Hogy — túl az „üzemi” érdekeken — mennyiben „műhely” és (Mikó András kifejezésével) „laboratórium” is Operaházunk? Nem azért tetszett ez a „tévé-esszé” elemelvel színezett riport, mert hosszú volt — az az érzésünk; ha valamivel rövidebb, akkor hatásosabb lehetett volna! — hanem mert szintén exponálta a problémákat. A megszólaltatottak többsége nem köntörfalazott — illetve, aki mégis mellébeszélte, azt az operatőr (rendező, szerkesztő, stáb) finoman bár, de rögtön minősítette. (Nem egyszer azzal, hogy hagyta többet mondani, mint szeretett volna.) Sejtteni engedte a riport, hogy — mert ellentétes érdekek vannak és mert nem mindig és szükségszerűen a közérdek az intézmény alapérdeke — a „laboratóriumi” vonatkozások időnként elisikkadnak. Pedig ezzel elisikkadhatnak, s rutin-énekesekké degralálódnak a holnap esetleges művészei...

A júniusi műsorban láthattunk — „olvashattunk”, tanulmányozhattunk — egy, a mai magyar plakátművészet (s a plakátokkal kapcsolatos kultur- és kereskedelempolitikai gyakorlat) helyzetével foglalkozó riportot is. Sok újat ebből nem tudhattunk meg: az igaz „újdonságot” itt Miklós Pálnak — az ismert és jeles esztétának — „tévé-személyiségként” való bemutatkozása jelentette. Miklós vonzón tud beszélni — kellemesen, mégis mentesen a tévénkben megszokott, szemérmes „benézlgő” hangnemtől. Helyes volna hát máskor is láttatni őt, esetleg igényes művészeti műsorok vezetőjeként.

A legutóbbi Nézőpont harmadik riportjátékát egy Cannes-i összeállítást jelentett be Erdi Sándor, a szintén jó értelemben kellemes — műsorvezető. Talán ha Bán Róbert a filmszótval eredményeiről és kérdőjeleiről beszélget valakivel — miközben kockákat látunk a fesztivál legjellemzőbb filmjeiből és külsőségeiről — többet profitáltunk volna, így utólag. (Miután a lapokban már sokat olvashattunk Cannes-ról, és részben nyilatkozatokat is azoktól, akiket Bán megszólaltatott.) Talán ha vitázóbb, ha érdekesebben kérdező — és szebben beszélő — riporter szerepelt volna, mint Bán... Mindenesetre: ez a riport nem adott érdekes képet a legutóbbi Cannes-i fesztiválról és — ami a lényeg lett volna — annak tanulságairól...

Nem volt érdektelen a Nézőpont legutóbbi adása, de nem mondhatjuk sem azt, hogy sokszíndű „kaleidoszkóp”-ot láttunk, sem azt, hogy egy „nagyriport” költötte volna le intenzíven az érdeklődésünket. Pedig a kultúra világa mindenfajta megközelítésre — és műfajra — jó lehetőségeit ad.

ANTAL GÁBOR



# Bettega, Dirceu és a többi

SPORTRIPORTEREK A MUNDIALON

Rossz dramaturgiával írták meg ennek a labdarúgó VB-nek a forgatókönyvét, mert kilógott a lóláb, mégpedig az argentin pampák híres csikós gulyásainak, a gauchok lovainak a lába, ennél fogva a végére bizony unalmassá vált a dolog — főleg a magyar képernyőn. Lehet, hogy más nem így volt ezzel, lehet, hogy az egész világ, az egész tévénező világ jól szórakozott, s örült annak, hogy részese valaminek, hogy nézheti, én azonban — s gondolom, velem együtt még jónéhányan, jónéhány millióan — látni is szerettem volna valamit. De nem láttam jóformán semmit.

Mit akartam látni? A lényegét, természetesen. Azt szerettem volna, ha a televízió alátámasztja és segíti kibontakozni a sejtésemet: egy világméretű manipuláció szemtanúja vagyok. Mert hát az történt: az egekig felheccelték a jóra való, de diktatúra alatt nyögő argentin népet, s az egyik, a többinél semmivel se jobb csapattal megnyerttékk a csatát. Ennek érdekében lekenyereztek Fortunát már a sorolásnál, megvették maguknak a bírókat, vagy megfélemlítéssel vagy mással — legkevésbé pesoval... — s végül a saját szolgálatukba állították a világ tévékommentátorait is. Ez persze túlzó megállapítás, nem is bizonyítja sem-

mi, csupán a véletlenszerű mintavétel: ha a magyar kommentátoroknak nem volt egyetlen egy szavuk sem a lényeghez, valószínűleg a többieknek sem volt, talán nem is lehetett.

Nagyon szomorú dolog ez tulajdonképpen. Az ember azt várná, hogy ez a csodálatos technikai-kulturális vívmány, ez a szerkentyű a modernkori lényeglátásban legyen segítségére a millióknak, ehelyett mi történik: a vakításban és tompításban, az elkendőzésben jár az élen a tévé. Nézheti az emberiség vakulásig a meccseket — és persze nemcsak a foci-meccseket, de nem láthatja a lényegét. Azt ugyanis mindennél jobban eltakarja előle a közvetítés.

No, persze. félreértés ne essék, ez általános megállapítás, amelynek az éle nem a magyar tévé és a magyar kommentátorok működésébe akar belevágni, legfeljebb csak annyiban, hogy sajnos ők sem kivételek.

Mert hát miről is van szó? Természetes, hogy tulajdonképpen nem tehet arról a magyar tévé, hogy az *argentin tévé képeivel* nem tudja a lényegét közvetíteni. A pályák szélén argentin kamerák voltak felállítva, kiképzett, idomított argentin operátorokkal, akiknek a képeit argentin rendező rendezte,

lőtte fel a műholdakra. Ezt az otthoniak által előállított és megszürt képet kapta minden riporter a közvetítőfülkéjében a monitorán, s hiába látta, láthatta ő a helyszínen az egész meccset, beszélnie csak arról volt érdemes, amit a nézői kaptak. Ez mindig így van, máskor is így van, itthon is így van. A kommentátor hiába lát szabad szemmel többet, mint amit az összes kamera lát, beszélnie — a közvetítési dramaturgia szabályai szerint is — csak arról szabad, amit más is lát. Hogy, teszem azt Dirceu továbbítja a labdát. Ennyivel van előnyben, ennyivel jár fölőtte a kommentátor az egyszerű átlagnézőnek: ő tudja, hogy a labdatovábbító Dirceu, míg az egyszerű átlagnéző csak annyit tud, söröskorsóval a kezében, kissé pityókásan (miért is iszík ennyit a nagy tömeg a nagy tévénezési hullámok idején, ha nem a manipuláció ellensúlyozása végett?... ) hogy egy brazil.

Nem tartom valószínűnek, hogy az argentin hatalom ellenőriztette, hogy az általa szolgáltatott képek alá milyen tartalmú és milyen ideológiájú nemzeti szöveget adnak az egyes országok saját kommentátorai. Ez minden bizonnyal felesleges is lett volna, hiszen a tévé lényege a kép. Könnyen nevétsé-

gessé válik az a riporter, aki ellene szól a látványoknak. (Én azért megkockáztattam volna ezt a nevetéssé válást, vagy legalább annyit mondtam volna: kedves nézők, nézzék el nekem, hogy folyton csak Dirceuzok és Bettegázok, de higgyék el, nagyon félek...)

Különbö is baj van ezekkel az idegen nevekkel. Egy ízben például az egész skót csapatot lecserélték. Megszakadt a hang ugyanis odaatról, és a pesti riporter vette át a szót. Így aztán az imént még Dólgis (fonetikusan) továbbbította fejfel a labdát, de mire az újra visszakerült hozzá, már Dalgisnak hívták. (Csoda, hogy kiestek?)

Elismerem, nem egészen méltányos ekkora igényt támasztani egy sportközvetítéssel szemben. Dehát, végül is én nem tehetek mást. Csak akkor lettem volna boldog, ha legalább azt közlik velem, hogy nem tudják. Nem tudják, hogy ezek a derék, életre halálra küzdő argentin fiúk valójában a diktatúra ellen küzdenek a diktatúra mezében vagy sem; nem tudják, hogy a bírók azért olyan részrehajlók, mert éppen úgy félnek, mint ők, vagy más okok miatt; nem tudják, hogy az örjögő tömeg csak a foci miatt örjög, vagy valamit kompenzál az örjögésével. De minderről hallgatni, a követ-

kezetesen tévedgető bírókat mentegezni és gentlemanoknak kikiáltani őket — hát bizony, ez már erősen hasonlított csapatunk gyászos szerepeléséhez.

Miért volt annyira fontos csak a fociról beszélni, amikor mi már kipottyantunk? Nem lehetett volna egy kis kultúrát, egy kis szellemet a szövegbe keverni? Miért maradt el a képek alól az érzelem, a felháborodás, az indulat, egy szóval az emberi hang?

Itt valamit sürgősen meg kell változtatni, mert ezek a nagy rendezők, ezek a hatalmas levő „Fifa-emberek” nem érik ám be azzal, hogy a képet adják az egész világnak, nem érik be a manipulációnak ezzel a mostani fokával és hatékonyságával, hanem a kommentátorok felszájkosarazása után a nézőtől is meg akarják venni a jogot, hogy söröskancsóját belevágja a képernyőbe, illetve, hogy a manipuláción keresztül lásson. Egyszerűen el akarják hülyíteni az emberiséget.

Végezetül: ez volt a harmadik világ bajnokság, amit szerencsém volt a képernyőn végignézni, de ugyanakkor az első, amit színesben is láthattam.

Színes? Ez volt a legszürkébb. Majdhogynem nyomasztó.

CSURKA ISTVÁN



CÍMKÉPÜNK:

Goór Nagy Mária a *Mesehabbal* című készülő film egyik szereplője. Rendező: Bácskai-Lauró István. Operatőr: Zsombolyai János (Kiss Júlia felvétele)

*filmvilág*

XXI. évf. 14. 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 hírlapüzletében és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj ¼ évre 24.— Ft. Külföldön terjeszti a „Kultúra” Kúkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149.



78.2955

Egyetemi Nyomda  
Budapest

Felelős vezető:

Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286




Gálfi László, Törőcsik Mari és Esztergályos Cecília

## *Cseresznyéskert*

Esztergályos Károly készíti tévéjátékot Csehov drámájából, Törőcsik Mari, Mensáros László, Esztergályos Cecília, Kozák András, Gálfi László főszereplésével. Operatőr: Márk Iván

**Kozák András, Mensáros László, Esztergályos Cecília, Törőcsik Mari, Papp Vera és Gálfi László (Kende Tamás felvételei)**





Izrahak Fintal, a Csontváry című ké-  
szülő magyar film címszerepében. Ren-  
dező: Huszárk Zoltán  
(Márkolyics Ferenc felvétele)

filmvilág

Árai 4,— Ft