



filmvilág

21

1976. november 1.



Jiri Menzel és Meszléry Judit

Minden szerdán

Marosi Gyula *Mélyútás* című novellája alapján rendezti új filmjét Gyarmathy Livia. Főszereplők: Jiri Menzel, Meszléry Judit, Eva Ras, Markovits Miklós, Szilágyi Tibor, Bán János és Leviczky Klára. Operatőr: Pap Ferenc.
(Réger Endre felvételei)



Eva Ras és Pap Ferenc

MAA 1272

Majakovszkij és Eizenstein

A FORRADALMI TÖMEGMŰVÉSZET

Október évfordulóján, amikor filmeseknek és a film körül legyeskedőknek (mondjuk: kritikusoknak) okvetlenül eszébe kell hogy jusson az a forrongó pár év is, amikor általában véve a művészet — és benne a „számunkra legfontosabb” — megcsinálta a maga Októberét, az a furcsaság ötlik először is eszembe, hogy a legközérthetőbb tömegművészet megteremtői egy személyben a „legelvetemültebben öncélú” kísérletezők is voltak. Például Majakovszkij; például Eizenstein.

Ez az, amit bizonyos korszakokban sem a művészetirányításnak, sem a művészetkritikának nem sikerült magától értetődőként elfogadnia, de még amúgy megemésztetlenül lenyelnie sem. A metafizikus „vagy-vagy” jegyében lehetetlennek látták — látják ma is sokan —, hogy művészek formai eszközök kovácsgatásával töltsék idejüket, miközben pezseg az ájer a nagynál nagyobb szabású társadalmi feladatoktól! S jöttek, persze, akik nem vesztegették idejüket, hanem „egyből” nekiláttak a megrendelés teljesítésének...

Majakovszkijt vagy Eizensteint igazán nem lehet azzal vádolni, hogy nem törődtek a forradalmas idők művészetnek címzett „társadalmi megrendelésével”. És mégis ezzel vádolták őket!

Arról a téveszméről volt és van itt szó, mintha a tömegeket magával ragadni képes, közérthető és forradalmi művészetet nem kéne külön föláltalni, mintha az csak úgy magától teremne, mint a szeder az erdő szélén.

Márpedig a forradalmi tömegművészethez csak alapos kísérletek — látszólag akár (vagy csakugyan!) öncélú, de mindenképpen: a régít szét-szerelő és új elemekkel, új módon

összeszerelő eljárások, próbálkozások — vezettek és vezetnek, vezethetnek el. „A múlt költészetével nincs veszekedni valónk” — írta Majakovszkij, de ugyanott (*Hogyan készítsünk verset?* című tanulmányában) többször is, nyomatékosan leszögezi: „Költői műben kötelező az újdonság.” E két tétel közti, csupán látszólagos ellentmondást Majakovszkij igen egyszerűen föloldotta azzal a megkülönböztetéssel, amelyet a „fogyasztók” számára készült költői termékek és a „termelők” számára készült költői termékek között tett. Vagyis például az orosz futuristák formai kísérletezései — vallja — készítették elő az orosz forradalom költőit arra, hogy új módon, új mondanivalóval, új közönséghez: a tömegekhez szóljanak. Maga Majakovszkij mindkét munkálatban oroszlánrész vállalt magára. A futurista és egyéb kísérletezésben is, meg a kikovácsolt új eredmények terjesztésében is. De sohasem becsülte le azokat, akik esetleg csak az egyik, vagy a másik „ágazatban” alkottak-munkálkodtak. Velemir Hlebnyikov „érthetetlen” rímjátékait éppoly nagyra tartotta, mint Gyemjan Bednij verses tanmeséit.

„... hogyha egy könyv úgy szól kevesekhez, ahogyan a Volhovsztroj energiája kevés közvetítő állomáshoz jut el, hogy ezek az állomások a villanyégőkhöz továbbítsák a földolgozott energiát — az effajta könyvekre szükség van.

E könyvek kevesekhez szólnak, de nem a fogyasztókhoz, hanem a termelőkhoz.

Ezek a tömegművészet magvai és vázai.

Például: V. Hlebnyikov versei. Eleinte csupán hét futurista társ számára voltak érthetők, tíz év leforgása alatt viszont tömérdek köl-

lőt villanyoztak föl, most meg már az akadémia is tönkre akarja tenni őket azért, hogy mint a klasszikus vers mintaképét, kiadja őket.”

A hagyományokhoz való *forradalmian tagadó* viszonyt is — amin lehet ugyan firtogni máig is, de el kell ismerni, hogy anélkül bizony nem teremt volna meg a forradalmian új művészet —, természetesen, az új eszközök előteremtésének a többé-kevésbé tudatosított, belátott szükséglete idézte elő az Októbert követő években.

Majakovszkij így fogalmazta meg ezt a sajátosság tevékenységet 1926-ban:

„A különféle irodalmi vitákban, a különféle szépírói termelői társulások (rap, tap, pap és a többi) fiatal munkatársaival folytatott beszélgetéseimben, a kritikusokkal történt leszámolásaim során gyakran kénytelen voltam, ha nem is szétzúzni, de legalábbis lejáratni a régi költészetet. Magát a semmiben sem vétkes régi költészetet, természetesen, nemigen bántottuk. Csak akkor jutott ki neki valamelyest, ha a régiség tüzes védői az emlékszobrok fenéke mögé rejtőztek az új művészet elől.

Ellenkezőleg: ahogy leszedtük, törtük-zúztuk, forgattuk az emlékszobrokat, teljesen ismeretlen, mind ez ideig tanulmányozatlan oldalukról mutattuk meg a nagyságokat az olvasóknak.”

Hogy úgy van, gondoljunk csak Eisensteinre, aki például a montázs előzményeit keresve, meghökkentő elemzést tudott adni akár Puskin gondolatrítmusáról, elbeszélő költeményeinek „montázsáról” is. De folytatva Majakovszkijjal:

„A gyerekeket (az ifjú irodalmi iskolákat úgyszintén) mindig érdekli, mi van a kéreppapírló belsejében. A formalisták munkálkodása folytán fény derült a papírolok és elefántok belsősegeire. Ha a lovak ezenközben némelyest elrongálódtak, bocsássanak meg érte!”

Nos, Kulesov, Pudovkin, Vertov, Eisenstein, Dovzsenko is elrongált egypár papundecli lovacskát meg elefántocskát, amíg azt a bizonyos „ércnél maradandóbb emlékművet”

sikerült létrehoznia — a forradalmi tömegművészet halhatatlan remekműveit!

Itt egy kis kitérő nem árt talán, azok kedvéért, akik korántsem a kísérletező Eisensteint szemlélik kétségekkel, hanem éppen az elszánt meggyőződéssel fölvertezett forradalmár Eisensteint. Azt, aki így nyilatkozott meg egy 1929-ben adott interjúban: „Hogyan tudnék én művész létemre mást és szabadabban kifejezni, mint azt az életet, amelyben minden társammal részt veszek, mint azt a lelkesedést, amely eközben engem is átjár. Nem vagyok tagja a kommunista pártnak, de azt jelentené-e ez vajon, hogy le kell mondanom filmjeimben mindazoknak az eszméknek és érzéseknek a kifejezéséről, amelyek a forradalmas tömegek sajátjai, s amelyekben az új Oroszország élete olyan gazdag, és amelyeket én is magaméinak vallok? Ezek magukkal ragadó hatása alól ma egyetlen valamirevaló művész, költő, muzsikusz sem vonhatja ki magát. Hiszen a művészeknek elsősorban saját korukat kell kifejezniük. És nem az jellemző-e a nagy korszakokra, hogy nagy művészeket és nagybecsű műveket hoznak létre? Ma a Szovjetunióban az én legfontosabb mondanivalóm csakis a forradalmi idők igazsága lehet.”

Nos, ez a forradalmár Eisenstein valójában tökéletes ellenképe annak a nyárspolgári forradalmárság képnek, amely — furcsa mód — manapság is mintha nem visszaszorulóban, hanem terjedőben volna, s amely végtére nem áll másból, mint annak a fölöttébb mély értelmű szólásmondásnak a variálgatásából, hogy: „Fiatalság — bolondság”. Eszerint ifjú és éretlen korban megengedhető, sőt egészségügyileg kívánatos némi „forradalmárság”, hogy aztán élemedettebb korban a higgadt, konzervatív bölcsesség vegye át a helyét (amidőn az egykori szeleburdi ifjú is, felnőtté érve, elfoglalja fenntartott helyét az „üzleti életben”...).

Szergej Mihajlovics Eisenstein ezzel szemben engedelmes, mondhatni, konzervatív módra bölcs kislány és kamasz volt. Ámde bizony nyakas és lázadó felnőtté, forradalmárrá érett.

Érthető, hogy az ilyen életút zárba ejti a sémák kedvelőit. E ki-

térőre pedig azért volt szükség, hogy kellőképpen elámulhassunk a filmrendezőnek 1940-ben írott sorain, amelyeket szemlátomást anélkül vett papírra, hogy tudatába ötlött volna: személyes vallomásnak szánt mondatai mennyire hasonlítanak Majakovszkij tárgyilagos megállapításaihoz (amelyeket, egész biztosan, ismert egyébként Eisenstein is!).
Íme:

„Minden rendes gyerek három dologt csinál: összetöri a tárgyakat, feltépi a babák vagy az órák gyomrát, hogy megtudja, mi van belül, és kínozza az állatokat. Például, a szúnyogból ha nem is elefántot, de legalábbis kutyát csinál. Ehhez el kell távolítani a középső pár lábat (így négy marad). Ki kell tépni a szárnyakat: a szúnyog nem tud elrepülni, és négy lábon szaladgál.

Így tesznek a rendes gyerekek. A jók.

Én rossz gyerek voltam (...), valószínűleg éppen ezért kellett rendezővé válnom.

Valóban, a jó gyerekek... a fent felsorolt, viszonylag ártalmatlan időtöltésekkel elégítik ki kíváncsiságukat, primitív kegyetlenségüket és agresszív önérzetüket.

És mindez elmúlik a gyermekkorral együtt. És egyiküknek sem jut eszébe felnőtt korban valami hasonlót elkövetni. Teljesen más a helyzet a „jó” kisfiúval, szemben az általánosan elfogadott „fenegyerekkel”.

Ő gyermekkorában nem szentségteleníti meg a babákat, nem törí össze az edényt és nem kínozza az állatokat. De csak nőjön fel, és rögtön ellenállhatatlanul vonzódni fog az efajta szórakozáshoz.

Lázasan keresi azt a területet, ahol a legveszélytelenebbül elégítheti ki étvágyát.

És végül nem tehet mást, mint hogy rendezővé válik, ahol különösen könnyű megvalósítani mindezeket a gyermekkorban elmulasztott lehetőségeket.

Annak idején szét nem szedett órák olyan szenvedéllyé váltak, hogy az alkotói mechanizmus rugóiban és rejtekeiben kell vájkálni.

A maga idején szét nem tört ét-

készletek a tekintély és a hagyományok semmibebevésébe nőttek át.”

S nem hiányzik Eisenstein gondolatmenetéből — akárcsak a Majakovszkijéből — annak tréfás fejcsóválással kísért beismerése sem, hogy bizony a kísérletek nem mindig jártak azonnali sikerrel.

„A néző pszichikumának irányításával kapcsolatos kérdések feltétlenül maguk után vonták a hatás belső mechanizmusában való elmélyülést.

Így született meg a kísérletezés.

És gyakran előállt az a paradoxon, hogy a hatás metodikájával kísérletező filmek időnként... elfelejtettek hatni!

Az órákat kerekeikre szedtük szét, de ezzel megszűntek járni!”

És mégis, akkor is: kísérletezni pedig — kell! A forradalmi művészet — a kísérletek fájának gyümölcse. Ez is Október tanulsága, ha úgy tesszük: az ugyanis, hogy némi türelem és némi bizalom okvetlenül kell még a „romboló szellemű”, „öncélú” kísérletezőknek is. Azoknak, akik a forradalom érdekében rombolnak, kísérleteznek. Akik az új, a tömegek számára közérthető, de nem avittságával, hanem újdonságával lebilincselő művészet műfogásait igyekeznek kimunkálni.

Persze csakis ők érdemlik ezt a bizalmat és türelmet a „kutatás” és „kísérletezés” temérdek művelője közül. Mert — visszakanyarodva megint Majakovszkijhoz: „... költőnek azt nevezik, aki éppenséggel teremti... a költészettani szabályokat.” — No de: „... szabályok teremtése önmagában véve nem célja a költészetnek, máskülönben a költő holmi skolasztikussá fajulna, aki nem létező vagy fölösleges dolgokhoz és helyzetekhez szolgáló szabályok alkotásában gyakorolja magát. Nem volna értelme például szabályokat kiagyalni a gyors kerékpározás közben történő csillagszámlálásra.”

Azt hiszem, ez a vulgárisan egyszerű megállapítás is teljes mértékben rászolgál társadalmi és művészeti forradalomról elmélkedő körünk figyelmére.

CSALA KÁROLY

OLYAN, MINT OTTHON

Jó lett volna egy részletkérdést világosabban látni. (Általában jó lett volna sok mindent világosabban látni Koltai Lajos képein, de erről később.) A részletkérdés: miért ment Amerikába a film főhőse, Novák András? Mi baja volt itthon? Nagyon is elképzelhető, hogy valami baja lett — sértett, megsértették, kibírhatatlan unalom kerítette hatalmába, elcsüggedt, kiábrándult, csalódott, vagy egyszerűen csak a kíváncsiság űzte el, ami ugyancsak baj. A gondos jellemkép nehezen nélkülözhetné ezt a motívumot. Mérszáros Márta, úgy hiszem, azért nem fordított nagyobb gondot rá, mert nem történetet akart elmesélni, hanem egy valószerűtlen helyzetet valószerűen ábrázolni. (Megtette.) Mégis-mégis: a kérdés ott él a nézőben, noha alapvető jelentősége nincs.

Meglehet, hogy tévedek, én eléggé kétségbeesett filmnek fogom fel az *Olyan, mint otthon*-t.

Nézzük csak. Egy fiatalember, kortársunk, mai magyar értelmiségi könyvet akar írni, ösztöndíjjal az Egyesült Államokba megy, s jóval a határidő lejártá után tér csak vissza: disszidensnek tekintik. Az sem tudható pontosan, hogy mennyi ideig időzött odakint, de nem is nagyon fontos. Eltöltött egy időt, s ezalatt annyira megismerte a kinti világot, hogy el tudja benne képzelni a további életét és a munkáját, majd összecsomagol és hazajön. Tulajdonképpen egy szerelmi érzés hozza haza, egy le nem zárt, be nem fejezett, el nem múlt szerelem, olyan, amely hosszú-hosszú évek múlva is folytatható az abbahagyott mozdulatnál, a félbehagyott gesztusnál, az elfelejtett mondatnál. Ezeket a szerelmeket nem szakítja meg a távolság, sem a házasság, sem semmiféle más akadály, ezeken a szerelmeken — mert sokszor az a végük — a válasz sem segít, együtt úsznak az élettel. Sérü-

Anna Karina és Jan Nowicki





Czinkóczy Zsuzsa és Jan Nowicki

lékenyek, de maradandók... András és Anna szerelme is ilyenféle, de most éppen válságban: a testek elfelejtették egymást. Kár, mondtam magamban, míg a pillanatnyi örömről való díztelen küzdelmüket néztem, hogy András nem rendelkezik nagyobb élettapasztalattal, ámde mégsem kár, hiszen akkor nem lenne film, fejeztem be a gondolatot, amelyet nem neveztem magamban sem újnak. András hazamegy a falujába, meglát egy kutyát, szeretné megszerezni magának, a kutya gazdája azonban nem hajlandó megválni tőle, mert neki nem játék az állat; a tíz-tizenegyéves kislány ellenségesen Andráshoz szegődik. Az ellenségességből később szeretet-szövetség válik. Erős falán, amikor meg akarja ostromolni, Anna szerelme is kicsorbul. A gyerek marad a győztes.

Vagyis nem a gyerek, hanem András kökemény boldogtalansága.

Amit Mészáros Márta Kcródy Ildikó irodalmi alapanyaga szerint megvalósított és továbbgondolt: egy valószerűtlen, irreális, képtelen helyzet. Gyönyörű irrealitás, hadd tegyem hozzá nyomban: nemes, tiszta, magasrendű. Hiszen ki nem tudja,

hogy a legtisztább öröm forrása a gyermek? A szeretetéhez nem tapad érdek, nincs undok cserebere, hogy ki jár jól, ki jár rosszul. Nincs számítás, és nem lehet csalódás sem; az ember minél jobban szeret, annál jobban jár.

Ha akarom, közhely. Ha akarom, az élet nagy igazsága.

S hogy miért mondom irreálisnak? Mert az — András esetében. Igaz, hihető, gyönyörű. Költői előadásban is gyönyörű; ami ritkaság. Csakhogy nem megoldás. Ezt Mészáros Márta is tudja — ezt a tudását azonban már nem rendezhette bele a filmbe, mert most nem arról van szó. „Illetékessége”, önmagára szabott illetékessége csak a hőse látható életszakaszának ábrázolásáig terjed.

Nem megoldás, mondom, mert a természet nem így rendelkezett. András harminc-harmincöt éves. A kisgyermek szeretetében valósággal lubickol. Megpihennek az érzelmei. Az átmenetileg elapadt szerelem helyét a szeretet foglalja el. A gyerekkel olyan, mint otthon. Ámde otthon nincs. Valahol a bizonytalan távolban van egy otthon képe — képlete —; de egyelőre, most, csak a gyerek van. Több mindennél. Ám a gye-

rek nő, András évei is nőnek, és a természet rendeletei nem évülnek el. Egymás iránti szeretetük örökre megmaradhat, de örökre mégsem lesz elég...

Férfisorsot ábrázolt most Mészáros Márta. Amennyire tudom, ilyen hangsúllyal és hangzással filmrendezői pályája során eddig még nem tette. Nem tudta, vagy nem is akarta megkerülni azt a „vulgárfilozófiai” felfogást, amelyet tövig koptatott századunk művészete — filmművészete is —, hogy a férfi és a nő viszonya: örök párharc, véres küzdelem? Nem firtatható, nem is érdemes firtatni. Távól áll tőle, hogy mindenáron az általánosság szintjére emelje — süllyessze? — a tárgyát. Egy emberi sorsot, egy férfisorsot beszél el. S közben, mint amikor női sorsokat ábrázolt, az *Ők kettenben*, a *Kilenc hónapban*, kétségbeesetten kutatja az emberi értékeket.

Igen, van ebben a filmben bizonyos kétségbeesettség, nem tudok mást mondani. Kétségbeesés azért, mert kapcsolatok vannak kihülőben; érdekek sodorják egymástól mind távolabbra az embereket — szerelmeiket is —, s mert nem lehetünk elégedettek önmagunkkal. Nem jól szeretünk. A kezükből valahogyan a disznók elé peregnek a gyöngyök. Pedig benne voltak, és valóban gyöngyök voltak.

Mészáros Márta elszántan keresi az elszóródott gyöngyöket. Ebből áll ez a filmje is. Mint egy vállalkozás: kibányászni az emberből az embert. Tudja, hogy benne van. Valahol a mélységeiben és magasságaiban. Ha nem áll is meg a mérőön zsinórja, akkor is megindítja a vállalkozást. Sziklára mászik utána, víz alá száll. Ha reménytelennek látszik is. Ha jobb volna feladni, akkor is.

Engem megindít a hite, a bizalma. Csodálnivaló az embernek arra való képessége, hogy megnehezítse az életet a földön — hallom ki ebből a filmből. Csodálni- és sajnálnivaló. Mészáros Márta keserűen gondolja ezeket a dolgokat, de nem kesereg. Nagy különbség. Olyan nagy, mint például a jókedv és a derű közötti különbség. Azért mondom ezt, mert a filmben nincs jókedv, egy csöppnyi jókedv sincs, de van — egyes jelenetben — derű. Vagy inkább: han-

gulati felderengés a rosszkedvben. Például András és a kislány vitái. Nem egyértékű érvek, de egyértékű esélyek — ez utóbbiak főként arra vonatkozólag, hogy melyikük válhatik könnyebben boldogtalanná. Ezeket a párbeszédeket Mészáros alaposan megterheli környezetbeli, tekintetbeli gondolatokkal, vagyis filmnyelven előadott gondolatokkal. Amelyek arról szólnak, hogy az András és a kis Zsuzsa közötti kapcsolat több mint elapadt érzelmek utáni vigasztalódás, inséges pillanatok utáni „tisztaság sóvárgás”. Mélységesen emberi tartalma és értelme van. (Különben: András megtarthatná a kutyát, a kislány nélkül, vagy vehetne magának macskát, diszhalat, papagájt. Futó bánatok elűzésére az is jó. De itt nem futó bánatról, hanem érzelmi szükségletéről van szó.)

A kezdetben nehezen bontakozik ki a történet, később annál vonzóbbá válik. A nehéz kibontakozásban szerepük van a sötét képeknek is. Amely sötétségeknek helyenként valóban funkciójuk van. Ámde — bocsánat az idevonszolt távoli gondolatért — eszembe jut a caesari mondás arról, hogy nem elég, ha egy nő tisztességes, annak is kell látszania. Vagyis, kissé önkényesen forgatván a szót, nem elég, ha egy kép művészi, látszania is kell. Ha sötét, nem látok semmit és így nem tudhatom, miért művészi. Valamennyit azért látni is kell. Ettől eltekintve: Koltai Lajos a film nagyobbik részében pompás társa a rendezőnek, a felvételei egyszerűek, dússak, tartalomteliek.

András szerepében Jan Nowicki a magabiztos fiatalembernek a néző szemé előtt kibontakozó tétovaságát hangsúlyozza. Nyers, férfias, lírai. Tehát sokféle. Sokféleképpen jó. Nem tudom, hogy egy gyerekszeplőnél az érettségről beszélni nem képtelenség-e, de ha az is! Ennek a kislánynak, Czinkóczi Zsuzsának a színészi eszközök egyre jobban a tulajdonává válnak, bánik velük, váltakozó gyanútlanossággal és tudatossággal. Mindegyik rokonszenves. Anna Karina Anna szerepében szép, érzékeny játékkal szolgál a film javára. Ben-cze Ferenc és Szabó Éva pillanatai emlékeztetesk.

TAMÁS ISTVÁN



Inna Csarikova és Nyikolaj Gubenko

Szót kérek

Talányos film. Mindegyre a megrendültség és irónia határmezsgyéjén mozog, minden groteszk percében is ott vibrál a mélyen átértézt felelősség s minden nehéz igaz döntés mögött is bujkál egy mosoly.

E sajátos előadásmód értelmezi Panfilov filmjének világsikerét: a néző látásmódja dönti el, miféleképpen is ítélje meg a történeteket. Hagyományos karrier-rajznak, a követendő magatartásmodell példájának avagy a gyarlóságainkon való szomorkás mosoly meghatott-meg-

bocsájtó históriává kerekített beszélynek.

Am ha a film ilyen s olyan értelmezésének lehetősége talányossá teszi is a művet — legalább róla szóló szavaink ne legyenek kétértelműek.

El kell hát mondanunk röviden a film meséjét. Egy gyors tempóban fejlődő szovjet város tanácsának elnöknője áll a történet középpontjában. Erős egyéniség, mély hittel, megrendíthetetlenül szolgálja választott — s a kor diktálta — célját,

hívását. A maga eszközeivel mindenképpen a jobb s embersége-
sebb élet feltételeit akarja megte-
remteni azoknak az embereknek
számára, akiket sorsa — s a hatal-
mi szó — gondjaira bízott. Határo-
zott és sokféleképpen tehetséges sze-
mélyiség — képzett mérnök és cél-
lövőbajnok, szigorúan etikus lény,
aki mégis, személyes dolgaiban
gyakran tanácstalan és gondterhelt,
keményszavú és keménykezű irányí-
tója a rábízott területnek, ugyanak-
kor ellágyuló és némiképpen kiszol-
gáltatott asszony, megbocsáthatatlan-
nak tartja a közösség életét rongáló
hibákat, de tapintatos és elnéző a
véltlen vétkesek iránt — s mégsem
embernevelő, csak vezető. Népszé-
rű, tiszteletet parancsoló személye,
derűs s egyúttal mindenre elszánt
lénye mégis oly különös módon él
emlékeinkben. Személyes tragédiáit
eltökélt fegyelemmel tűri, de a köz-
élet gondjaira heves érzelmekkel
reagál. Úgyes és emberséges, s né-
ha mégis oly merev.

Sorsát kísérve Panfilov, a rende-
ző valami egészen nagyszabású vál-
lalkozásba fogott: a modern ember
példáját kereste — kötött körülmé-
nyek között. S ha a kép nem is olyan
teljes, mint a szándék: néhány re-

mek pillanattal gazdagította filmi
emlékeinket.

Említsünk csak egy példát. Hírül
hozzák az elnöknőnek, hogy a város
új lakótelepén az egyik ház falai
megrepedtek. Bizonyosan az építke-
zés hibáiból! — ámde közben ebben
az épületben egy nagy esküvő má-
moros és boldog vendégei, lehetnek
vagy ötvenen két szobába zsúfolva,
elszabadult kedéllyel mulatnak, s
bizony minden dobbanó tánclépé-
sükre tovább tágulnak a repedések
a ház falán. Veszélyben vannak hát,
de e minden bajukról feledkező
pillanatokban nem szabad közöttük
pánikot kelteni. A mi hősnők úgy
oldja meg a kényes feladatot, hogy
a mulatozók közé áll, táncol és kö-
szöntőt mond, ahogy ilyenkor szo-
kás, s már előbb intézkedvén egy
új lakásról: felkínálja azt, mint a
város nászajándékát. Viszi a pez-
gősüvegeket szorongató ünneplőket
máris az új otthon felé, derűsen,
megmentve őket a veszélytől, amely-
ről nem is tudtak. S vissza sem néz
a házra, amely reggelre tán össze-
omlik. Aztán másnap már ott ülnek
a „felelősök” a tárgyalóasztal körül,
komoran, fáradtan, bár ezer új terv-
vel s valahogy mégis tehetetlenül.

A jelenetsor mintegy mintája —

Nyikolaj Gubenko és Inna Csulikova





Jelenet a filmből (középen a tanácselnök: Inna Csuričkova)

más beszédes példákkal együtt — a film egész hangvételének. Ha akarom, ügyes manipulációnak fogom fel, ha másként közelítek: a humánus és érzékeny vezetői gyakorlat példája. Kétértelmű? Inkább tán a jelenségekben rejlő ellentmondásoknak — e szövevényes életmozzanatoknak — valóban filmszerű megközelítése.

A rendező egy régebbi nyilatkozatában elmondta, hogy Magnyitogorszkban — a komszomolisták építette városban — születvén, szülei példáját-émlékét művészi programjaként vallva „voltaképpen egész életében azon fáradozott, hogy megértse a hozzájuk hasonló emberek jellemét”.

Így lett hát e filmből is afféle jellemrajz-tanulmány, amelyben törvényszerűen elegyednek egy feszült s hősiesség magatartást követelő kor olykor elkerülhetetlen merevségei az annak mai utóéletében mozduló, elevenen ható érzékenységgel.

Nincs mindenre válasz. Bár az bi-

zonyos, hogy nem lehet a múlt és a ma együttélésére leegyszerűsített, hogy ne mondjam, sematikus választ adni.

Panfilov — hogy is mondhatnám ezt félreérthetetlenül? — erkölcsi és történelmi elkötelezettségben, művészetikája szerint éppen ennek a tételnek tudatában formálta ezt a filmet. Hasonló módon gondolkodó munkatársakkal. Közöttük két zseniális színésszel, a főszerepet játszó és valóban originális jelentőségű, a rendezői tartástól elválaszthatatlan s azt továbbformáló, ha úgy tetszik „filozófusi” elemző módon „szolgáló” Inna Csuričkóval és a bár kisebb szerepet játszó, de ebben is elemi erejű — s éppen e film forгатása idején, fájdalmasan korán búcsúzott — íróként, rendezőként, színészként egyaránt feledhetetlen Vaszilij Suksinnal.

Hommage neki és az igazmondó szándéknak.

HAMORI OTTÓ

Eladó az egész világ, ami csupa szeretet

MIMINO

Emlékeznek a bájos és lenyűgöző hetvenperces *Csodabogarakra*? Abban a grúz remekműben Krisztofor apó dühösen mondja, szinte ordítja, mert a tudós polgár Nosrevau azt meri állítani a kocsikerekekből, vasalókból, kötelekből, pillangókból, biciklipedálókból, üveggolyókból és lépsmézből összetákolts szerkezetet megpillantva, hogy:

— Emberek! Az ember nem madár. Nem adatott meg neki, hogy repüljön!

Es most itt van ez a film.

Ez a *Mimino*. Az ember repül. Igaz, hogy nem az átölelni kötelező hóbortos feltalálók masinériáján, hanem egy ijesztően ócska, ki tudja, miért nem leselejtezett helikopteren. Repül a gép, repül, repül a kék égen, a havas kaukázusi csúcsok között, egy-egy váratlanabb szállókéstől majdnem felborulva, orra bukva, s a kormányánál ott ül a fekete bajszos

Mimino (nevére még visszatérünk), halálosan komolyan, mondhatni fennköltén repül és a rádióhangok özönéből kivehető az alábbi párbeszéd:

— Itt Marcipán! Itt Marcipán!

— Itt Sólyom! Itt Sólyom!

A következő pillanatban a pilóta és az irányítótorny megbeszéli, hogy lenne egy 41-es cipő eladó.

De amikor a szó, hogy „marcipán” elhangzik, máris kétségtelen, hogy itt a polgári repülés margóján lebegünk, valahol ott, ahol a filmek jóistene már megvetette lábát és Pirozmani grúz festővel pingált egy világot. Milyen világ is ez? Marcipán emberek, marcipán utcák, cukormáz-as házak, cukrászati mestermű? Van ilyen világ egyáltalán? És ha van, hol van?

Amikor a helikopter néhány utasával és egyéb szállítmányával föld-





re huppan, a távolban egy cigánykerekű fickót látunk. Egészen messze perdül, éppen csak káprázat a horizonton — de mert kétszer is vizsgálják akrobatikából —, figyelmeztetésnek tekinthető. Mese követezik, hol volt, hol nem volt, nem kell komolyan venni, csak hinni kell benne. Piroszmani festészetébe, amolyan ezüsthólia-kollázként beragad egy helikopter, de mert itt halihó, egyszer volt, hol nem volt ígértetik, a rendező nyomban odaküld valakit a képmező legmélyébe (tökéletesen kihasznált mélységélesség), és ha ezt az akrobatát az életben többé nem is látjuk, szó sem esik róla többé; máris reális jel.

Rögtön érthető, miről is lesz szó. Pofon egyszerű. Csakhogy. Amikor azt mondja egy örmény egy grúz-nak, hogy valami pofon egyszerű, kiderül, hogy a pofon a világ legbonyolultabb művelete. Adni is kell, kapni is kell, sőt bizonyos, szigorú helyeken el is kell magyarázni. Ebből aztán kiderül, hogy a pofonegyszerű — nem pofonegyszerű. Pedig pofonegyszerű. A stílus is, a történet is, a gondolatok rendszere is.

Mimino — normális, szép nevén — Valiko Mizandari, egyszer éppen Tbi-

lissiben landol — ne szépítsünk —, botrányos fegyelmi ügyeinek egyikét próbálja elsmírolni, annyi fegyelmije van már, hogy kitapétázhatná velük lakását, mit tesz a sors; néhány barátja társaságában meglát egy szép és hűvös stewardess-t és nyomban beleszeret. Ezek a régi pajtások „karriert csináltak”. TU—154-eseken szántják a világra borult hitelesen ábrázolt kék eget.

Mimino úgy érzi, itt az ideje, hogy elhagyja régi életét; bohóctréfékből összeöltögetett, halálosan komolyan vett parányi járatait, ügyfeleit, és ügyleteit. Mert ügyletei aztán akadnak szép számmal. Egy kis fekete-fuvar? Evidencia. Ez az élet. Ez a rutin. Mimino, aki mozdulatlan arccal, nagy fekete bajusszal, üvöltve, hogy őt aztán nem lehet csak úgy rábírní a „bűnre” egy sült csirkéért, még tehenet is szállít egyik faluból a másikba egy kék szemű öreg-asszony javakkal megtámogatott könyörgésére — kenésére —; a tehenke saját faluban el nem adható, mert a tehenkét a saját faluban mindenki ismeri.

Tehát Mimino gondol egyet és az utóbbi idők film-modelljeinek megfelelően — Moszkvába megy. A

nagyvárosba. Fogja magát, és megérkezik egy agyonzsúfolt metropolisba, ahol lehetetlen szállást keríteni. De egy grúznak? Röhej. A helikopterpilóta megkezdi a magától értetődő „Kenés” fedőnevű hadműveletet. S ez a vonulat a film elragadó realitása. A marcipán ehető lesz, sőt még a cukorbeteg is falni kezdi. Mimino elvtárs megfelelő összeköttetést szerez egy másik grúznál a Bútor-áruházi Központ főkönyvelőjéhez. Amikor idáig eljutott — nem egyszerű —, kerít egy jegyet a Nagyszínházba, a Hattyúk tavához. Ebben az esetben tárgyalóképes az ember — ha grúz —, és máris a Hotel Rosszija egyik kényelmes szobájában ül a piros telefonnál, ami mellett ott fehérlik egy üveg kefir. Ha az ember grúz és körmönfontan bejutott a hotelbe, akkor természetesen úgy kezelik, mint az *Endokrinológiai Szimpozion* tudós díszvendégét. Szobatársa természetesen egy örmény tudós, akiről nyomban kiderül, hogy mindent tud, csak a grúz nem hallott harangozni az endokrino... micsodáról.

Profi a rendező. Van szíve és tud ríkatni is. Hiszünk neki. Hiszünk, mert könnyű hinni a profi muzsicsinálónak, aki úgy játszik velünk és a lényeggel, ahogy akar. Érti a dolgot: igen is elhisszük, hogy létezik önzetlenség, emberség.

Danyelija egyik forgatókönyvírója az a Gabridze, aki a *Csodabogarakat* tette le az asztalra, amit nyilván egy autóbuszért cseréltek. Nem véletlen itt a sok báj, a szemtelen véletlenek beszopható sorozata. Mert a véletlen itt a bölcsesség dramaturgiai kisinasza. A bölcsességhez hozzá tartoznak az ötletek. Amit itt kenés-záporban látunk, bámulatra készitet. (Nem merjük végiggondolni, mit szerezhettek a „bútorigazgatónak”, a filmesek, hogy a Rosszijában forgathattak?)

Ritka az a szovjet film, amiben így záporoznának a fordulatok, a kicsavart szójátékok, elegáns félreértések. Danyelija felsőfokon, egy boldogító másfél órával keni meg a nézőt. Egy profi álomvilágot látunk, jól előadva, kiássák nekünk a szeretetet a

korruptiók mélységéből, megértünk néhány embert, felmérünk néhány sorsot és kapunk egy szépen csomagolt, bájos illúziót: hiszen mi már értjük is ezt a pofonegyszerű és bonyolult világot. Pofonegyszerűt! Mert durran ám a pofon. És jön a rendőrség. Jönnek a rémületes pillanatok.

Mindenkit meg lehet kenni? Meglehet. Csak az időt nem. S ekkor jön a profi csoda. A csoda maga a színész — lassan, szinte álmosan közelít a kamera a repülőtéri bisztróban könnyöklő, gömbölyű férfi kerek kobakjához — (ez a százszor elátkozott amerikai stílus, a sztár felvezetése, a sztáré, akinek csak öt perce van a filmben, de ő aztán mindent elintéz) közelítünk, közelítünk, és egyszerre csak páráskék, álmos szemével ránkénéz a zseniális Jevgenyij Leonov. Pörge orra, kerek arca hitelesíti a pazar félreértést.

Ó aztán megkenni a sorsot.

Mimino pilóta lesz a hős apja miatt.

Hány Mizandari eshetett el a háborúban, ha összetéveszthető egy másik vagy harmadik, vagy tizedik Mizandarival? Mimino nemzetközi járatra kerül a harmincöt évével plusz három napjával. És amikor Nyugaton (talán Nyugat-Berlinben) vesztegel a szupergép, úgy dönt, hogy ő is világfi lesz.

A vége már valóban édesedik. A deli Mimino otthagya a nagyvilágot, beleun a nagy jövésbe-menésbe és most megint egy kis marcipán, amiben azért erősen érzik a mandula keserűségét.

A film elején a kis grúz falu letelején láthatjuk a földhöz lakatolt helikoptert. Ne szépítsünk: nehogy ellopják. S a film utolsó pillanata: újra a lakat. Mimino sorsa az a lakat, az ő soha ki nem mondott, felhergelt hazaszeretete. Nem mehetsz el innen. S ha elmegy, visszajössz. Önmagad kényszere a legkegyetlenebb. Danyelija *Afonyája* jobb film volt, de a rendező most már azt csinál a nézővel, amit akar. Ám, hadd legyünk szomorúak: akad-e, aki erre a címre, hogy *Mimino* — jegyet vált a moziba?

SZÁSZ PÉTER

Lapok a Tolsztoj- filmográfiából

Mikor Tolsztoj meghalt, a vetítőgép már javában berregett. Az agg író látott néhány filmet, őt is megörökítette a kamera. Ennél is beszédesebb dokumentum, hogy az új iránt fogékony nagy öreg — éppen halála évében — a művészet felé vezető úton még csak botorkáló filmről eképpen nyilatkozott: „A kinematográfia számára kell írni, mert az hatalmas tömegek és minden nép számára érthető.”

Maga Tolsztoj már nem valósíthatta meg ezt a programot, utódai és követői közül azonban nagyon sokan kapcsolatba kerültek a vetített képekkel (elég, ha Gorkij, Majakovszkij, Ehrenburg, Solohov, Szimovon nevét említjük).

A Tolsztoj-művek megfilmesítése két vonatkozásban is a lehetetlen lebíráására való vállalkozásnak tekinthető. Lehet-e maradéktalanul feltámasztani a nagy író hallatlanul gazdag társadalmi-történeti tablóját a vásznon? — ez az első kérdés, melyre anélkül, hogy a filmben rejlő lehetőségeket lebecsülnénk, nemmel kell válaszolnunk. „Egy az egyben” lehetetlen átplántálni a regény, novella vagy dráma szövegét a másik művészetbe, ám a gondolati tartalom avatott tolmácsolásával, élénk vizuális fantáziával, okos értelmezéssel Lev Tolsztoj világa is hitelesen megidézhető filmen.

A némaorszakban forgatott művek — kevés kivétellel — sápadt illusztrációknak tekinthetők. Az adaptációk szerzői nem nagyon bibelődtek a lélekábrázolással, megelégedtek a főbb meseszálak gombolyításával. A *Háború és béke* első filmváltozata 1915-ből való, a rendező Csardinyin. Az *Anna Karenina* 1910-ben elveneredett meg először a mozikban — Maitre jóvoltából. A *Feltámadás* tucatnál is több filmvariánsának sorát 1909-ben André Calmettes nyitot-



Lev Tolsztoj és felesége

ta meg, s még ugyanebben az esztendőben David W. Griffith is Nyehljudov herceg és Katyusa történetéhez fordult ihletésért. Több ország filmesei dolgozták fel a *Kreutzer-sonátát* (egyebek között az orosz Gargyin, az amerikai Brenon és a cseh Machaty). Népszerű az *Élő holttest* is: rendezői között találjuk Harry O'Neillt, Richard Oswaldot, Eizo Tanakát és William Humphreyt. A *Szergij atya* Iván Mozcsukinnak biztosított kitűnő lehetőséget a kabinetalakításra (a felvételeket Protazanov irányította). Nálunk is készült Tolsztoj-film: az *Anna Karenina* (Varsányi Irénnel a címszerepben, a rendező Garas Márton).

Jelentős „filmművészeti tettnek” jószerint csak az *Élő holttest* Ozepprendezte változatát tekinthetjük. Pudovalkin keltette benne életre Fegyát.

Varázslatos a lékör, hamisítatlan levegője van a drámának, hangsúlyos megfogalmazást nyert a társadalomkritikai mondanivaló. Ez a film még néma, de annak lehetőségét dokumentálja, hogy Tolsztojt alkotó módon érdemes vászonra vinni — színes sztori helyett a jellemfejlődés törvényeire, látványos fordulatok helyett a konfliktusok erőtereinek bemutatására koncentrálva.

A hangosfilm első évtizedeiben — bármennyire is meglepő — a nyugati országok művészei sűrűbben vállalták Tolsztoj-adaptációk készítésére, mint a szovjet alkotók. A harmincas-negyvenes-ötvenes évek Tolsztoj-filmjei általában jó szakmai szinten megcsinált, hatásos jelenegekben és drámai szituációkban bővelkedő mozarabok. Egyik sem került az alapművek közé, bár sokat gyakran idéznek az enciklopédiák. Így az *Anna Karenina* amerikai, illetve angol verzióját (előbbiben Grete Garbo — másodsor játszott a szerepet! —, utóbbiban Vivian Leigh a sztár). Clarence Brown „háromszögtörténetet” kreált a regényből. Duvivier sem volt képes minden gondolati réteget kibontani. Pierre Chenal az *Élő holttest* francia filmváltozata számára Pierre Blanchart nyerte meg főszereplőnek. A színész — aki Raszkolnyikovot is megformálta — illúziót keltett, maga a mű azonban túlságosan színpadias. Filmográfiai érdekességek még: az *Anna Kareninát* Indiában és Argentínában, a *Feltámadást* Japánban és Mexikóban, a *Kreutzer-sonátát* Németországban és Olaszországban fordították le a mozgóképek nyelvére.

A szovjet filmművészet legigényesebb Tolsztoj-adaptációi már az új hullámok idején, a közelmúltban születtek. A legmonumentálisabb vállalkozás kétségkívül Szergej Bondarcsuk nevéhez fűződik: a *Háború és béke* (1966—67) — minden „leíró jellege” mellett — teljesebb és egyesebb, mint a korábbi átültetések voltak. A szovjet színész-rendező — aki Pierre Bezuhov alakját formálta meg a kamera előtt — a kor hangulatait jó atmoszférateremtő erővel láttatta, ám a couleur locale csillogásánál is többre tartotta a karakterek belső mozgásának és a „sűrű” események igazi összefüggéseinek

rajzát. A mű az Amerikai Filmakadémia legmagasabb kitüntetését, az Oscar-díjat is megkapta. Bondarcsuk egyébként — nyilatkozataiból tudjuk — polemizálni akart King Vidorral, a *Háború és béke* nálunk is nagy sikert aratott szuperproduciójának alkotójával. Az amerikai művész tisztességes szándékához nem fér kétség, Audrey Hepburn és Mel Ferrer rendkívül vonzó és tehetséges színészek, az emberi kapcsolatok festése is kitűnő a mozgalmes tablón, a társadalmi-filozófiai tartalom azonban kissé háttérbe szorult.

Svejcer *Feltámadását* ugyancsak elismeréssel fogadta a közvélemény, elsősorban azért, mert a rendező beszédes hátteret, élő társadalmi közeget varázsolt a kamaradráma köré. Kevésbé sikerült a veterán Zarhi *Anna Karenina*-filmje — iskolás tállalású képeskönyv lett belőle, Tatjana Szamojlova sem tudta megmenteni. A halhatatlan regény balettváltozata 1974-ben került filmszalagra (rendezője Margarita Pilihina, a címszerepet Maja Pliszeckaja táncolta). A sort az *Élő holttest* (Vengerov, 1968), valamint a *Kozákok* (Pronyin, 1961) egészíti ki: mindkettő hitelesen adja vissza Tolsztoj írásainak atmoszféráját. Idén — a jubileumi esztendőben — került közönség elé Igor Talankin *Szergej atya* című Tolsztoj-filmje. A Szergej Bondarcsuk főszereplésével készült alkotás első fogadtatása elismerő.

Végül néhány adalék a Tolsztoj-dokumentumokkal kapcsolatban. Az író gyakran filmezték — nemcsak Jasznaia Poljanában, másutt is. A felvételeket Jakov Protazanov 1912-ben készített játékfilmjében felhasználta (az utolsó napok történetét örökítette meg a *Nagy öreg futása* című munka). 1928-ban Eszfir Sub II. *Miklós Oroszországa és Lev Tolsztoj* címmel állított össze érdekes krónikát: ebben is helyet kaptak a páratlan értékű filmkockák. A mostani évforduló alkalmából a Centrnaucs-film *Rátéknél a világ* címmel készített emlékfilm. Rendezője Vlagyimir Dvinszkij: elsősorban arra törekedett, hogy Tolsztojnak a háború és béke kérdéseivel összefüggő nézeteit ismertesse filmjében.

VERESS JÓZSEF

Egy átlagos fesztivál

Az észak-spanyolországi nagyváros és fürdőhely idén 26. alkalommal rendezett nemzetközi filmfesztivált. Az előző negyedszáz rendezvény nemcsak a gyönyörű helyszín, hanem a díjazott filmek színvonala miatt is emlékeztetéssé vált, néhány egykori nagydíjas alkotás pedig ma már szinte klasszikusnak számít.

Az idei fesztivál több szempontból eltért a korábbi években megszokottól; a központi spanyol szervek helyett ezúttal mindent az autonómiájukért harcoló baszk szervezetek irányítottak, a hivatalos versenyen kívül külön szekcióban vetítették az elsőfilmes, elsősorban

spanyol filmrendezők alkotásait, ugyancsak külön sorozatban mutatták be a legnevesebb női rendezők filmjeit, s közülük néhányan (Larissa Sepityko, Mészáros Márta, Nelly Kaplan és mások) személyesen is megjelentek, s kifejtették véleményüket filmjeikkel kapcsolatban. Végül pedig egy újabb szekcióban azokat a filmeket vetítették, melyek az elmúlt 20 évben készültek, de Spanyolországban politikai és művészi okok miatt akkor nem kerülhettek bemutatásra. A legnagyobb figyelem azonban, mint minden filmfesztivál esetében, a hivatalos verseny műsorát követte; ebben idén 15 ország

(köztük öt szocialista ország) 21 filmje szerepelt. A viszonylag sok film ellenére a neves rendezőkből és színészekből álló zsűrinek nem volt nehéz dolga; az idei nagydíjat, az Aranykagylót Robert M. Young amerikai rendező *Alambrista* című filmje nyerte el.

A történet egy Robert Ramirez nevű mexikói fiatalemberről szól, aki elhatározza, hogy az Egyesült Államokba szökök munkát keresni. Ezért illegálisan átlépi a határt, és elindul az „ígéret földjére”. Már korábban átszökött társai rövid időn belül megtanítják arra, hogyan kell úgy viselkednie, mint az igazi „gringók”,

Claude Chabrol: *Vérrokonok*





**Pasquale Festa Campanile:
Casanova visszatérése**

meg. A megdöbbentő történet arról szól, hogy egy fiatal francia diplomatát hogyan szerveznek be a külföldi titkosszervezetek, s a beszerzés során milyen modern technikai berendezéseket, eszközöket használnak fel munkájuk minél eredményesebbé tétele végett. Manuel Gutiérrez Aragon műve is erős politikai elkötelezettséget mutat. A történet főhőse egy gyógyíthatatlan betegségben szenvedő lány, aki tudtán kívül elárulja az 1970-es úgynevezett Burgosi per ellen szervekedő társait, (baszk hazafiakat ítelt ekkor halálra a katonai bíróság). Ana Belen, az egyik legismertebb spanyol színésznő játssza a női főszerepet, de példás igyekezete sem tud segíteni a rendezőn, hogy túlbonyolított zsákutca ne jusson.

A legjobb női alakítás

a délamerikai származású amerikaiak, hogy ne bukjon le a rendőrök előtt. A csak a mesékben létező jól fizető munkát azonban nem sikerült megkapnia, majd lebukik, és rövid időn belül hazatoloncolják. A fiú azonban újra neki-rugaszkodik, s ezúttal is sikerrel próbálkozik a határátlépéssel, sőt munkát is kap egy nagy ültetvényen, ahol találkozik rég nem látott apjával, de találkozásuk igen rövidéletű lesz. A film egy másik, amerikai filmekben szinte sohasem látható Amerikáról szól, a kizsákmányoltak, az illúziójukat vesztett kisemberek Amerikájáról, a hazátlanok, a gyökértelenek Amerikájáról.

A zsüri e döntése a jelenlevők nagy egyetértésével történt, mint ahogy a legtöbben azzal is egyetértettek, hogy a három második díjat, az Ezüstkagylót Mészáros Márta: *Olyan mint otthon*, Michel Delville francia rendező: *Az 51-*

es dosszié és Manuel Gutiérrez Aragon spanyol rendező *Alvajárók* című műve kapta.

Mészáros Márta Magyarországon most bemutatott filmje mind a két vetítés alkalmával nagy figyelmet keltett, s a sajtókonferencián záporozták a kérdések a rendezőhöz. Michel Delville Guy Perrault magyarul is megjelent regényét filmesítette



**John Cromwell és Lillian Gish — Robert Altman:
Esküvő** című filmjében



Geraldine Chaplin az *Esküvő* című amerikai filmben.
Rendező: Robert Altman



díját Carol Burnett kapta Robert Altman: *Esküvő* című filmjében nyújtott teljesítményéért. Az amerikai rendező ezúttal is egy amerikai mítoszt, a szép, meg-hitt családi esküvőt veszzi célba. Nem deheroizál, hanem „csak” a valóságot, a hazug kép-mutatások világát mutatja be hol szatirikusan torzító tükörben, hol drámai erővel. Az előre nem látható események hatására (nagy-mama váratlan halála, hivataln vendégek, rövidzárlat) lehull a társasági álarc először a két meghívott

család minden egyes tagjáról, majd a boldognak hitt ifjú párról is. Az esküvői ünnepség után szétszéledő násznép már nem a rokonszenves „amerikai nagy Család”, hanem nevetséges, megvetendő figurák sokasága. A film nagy lehetőséget kínál a színészek számára, a díjazott szítnésző például az ifjú anyóst alakítja, aki hol megvetően, hol büszkén fogadja egy testes másik család-beli, részeg férfi tolatkodó udvarlását, s hitetlenkedő tekintetének emlékét bizonyára sokáig megőrzik maguk-



Manuel Gutiérrez Aragón: Alvajárók

ban a film nézői. Altman e filmjében korábbi alkotásainak megszokott színészei játszanak, de az Altman-„család” ezúttal tovább bővült, Geraldine Chaplinnel és Vittorio Gassmannal; az előbbi az esküvő rendezésével megbízott iroda megbízottját, az utóbbi az egyik, az olasz származású család fejét alakítja, s ennek során kitűnő különszámot rögtönöz, az esküvőre váratlanul betoppant, eltűntnek hitt testvérét alakító színésszel.

A zsüri a legjobb férfialakítás díját José Sacristan spanyol színésznek ítélte oda, Pedro Olea: *A férfi, akit őszi virágnak hívtak* című filmjében nyújtott teljesítményéért. A film valóban Sacristan jutalomjátéka, hiszen szinte a lehetetlent is el tudja hitetni: egyszerre játszik egy anyját rajongóan szerető fiatal férfit, egy éjszakai lokálban fellépő travesztitát, és egy megszállott, anarchista ügyvédet; bár állítólag a címszereplő ember valóban élt Barcelonában, századunk

harmincas éveiben, az extrém történet így nehezen hihető. Sacristan díja valószínűleg nemcsak e valóban bravúros alakításnak szól, hanem rendkívüli hazai népszerűségének.

A filmfesztivál egyik legeredetibb alkotása Gonzalo Herralde spanyol rendező a *Pedralbesi gyilkos* című dokumentumfilmje volt. A személyesen is megjelent címszereplő egy elvetemült, beteges hajlamú ember, akit halálra ítélték, de I. János Károly király megkegyelmezett neki. A rendező mindenfajta erőltetett didaktikusság nélkül mutatja be azt az életpályát, mely kizárólag ide juthatott; bár ugyanakkor elítéli a spanyol bíróságok rutinszerű, túl gyors munkáját, valamint megkérdőjelezi a börtönviszonyok nevelőhatását is.

A fesztivál két legnagyobb csalódását az olasz és a kanadai versenyfilm okozta. Az olasz tévé által készített, Pasquale Festa Campanile által rendezett *Cas*

novona visszatérése című film a híres és hírhedett kalandor utolsó nőügyét taglalja. Casanova immár öregen és fáradtan kártyán elnyeri azt a lehetőséget, hogy egyetlen éjszakát egy fiatal és szép lánnyal tölthesse. Majd pedig párbajban megöli a lány szeretőjét. Az Arthur Schnitzler művén alapuló film lassú, vontatott, és magán viseli a rosszul sikerült irodalmi adaptációk valamennyi tulajdonságát. A kanadai versenyfilmet pedig Claude Chabrol, a francia újhullám egykori meghatározó alakja készítette *Vérrokonok* címmel. A teljesen szabályos krimi főszerepeit Stephanie Audran és Donald Sutherland alakítják.

Összegezve: az elmondottakból nyilván kiderül, hogy az idei San Sebastian-i Filmfesztivál kevés újdonságot hozott; de színvonala elérte a hasonló szintű, más nemzetközi bemutatószorozatok átlagát.

SÓLYOM GÁBOR

Jeanne d'Arc a konyhában

Párizsi filmlevél

A legemlékezetesebb női filmhőst férfi rendező teremtette meg: Dreyer *Jeanne d'Arc*-ja tagadhatatlanul a legjobb „feminista” film 1978 Párizsában. Az is igaz, viszont, hogy a dán rendező most Lo Duca által (vitathatóan) újra vágott, s új zenével ellátott 1928-as remekműve általában is, minden egyéb kategóriában és kategória fölött a legjobb, amit a párizsi mozikban látni lehet. Igazságtalanul magas mérce, napjaink alkotóira nézve kedvezőtlen összehasonlítási alap, s tudom, s nem biztos, hogy hasonlítani kell — mindenestre magam sem tudtam sem elkerülni, sem megszabadulni tőle.

Mert a női főhősök, női témák egyre inkább „divatban vannak”, vagy — mindenféle idézőjel nélkül: egyre inkább, s egyre jogosabban kerülnek előtérbe. Ezt bizonyítják a szeptemberig Párizsba került cannes-i díjnyertesek is. Peter Handke első filmje, a *Balkezes asszony* néhány éve még bizonyára csak a „szerzői filmek” vagy a „kritikusok hete” fő-

rumán indulhatott volna, idén pedig diadalmasan tört be a „főversenybe” meg a nemzetközi — s így a francia — kritikai értékelésekbe is. De a nagyközönségnek szánt, a jól eladható, a nemzeti filmgyártásokat reprezentálni kívánó, harsogva reklámozott művek is például szolgálnak minderre. A nagydíjra sokáig esélyes amerikai Mazursky a *Független asszonyban*, mintha ő tenné először, olyan természetes rácsodálkozással fedezi fel a modern nőt, aki egyszerűen csak rádöbben, hogy ha kell, hát önállóan is tud élni. Claude Chabrol filmje, a *Violette Nozière* a húszas években találja meg sok mai törekvés őseit: az ő hősnője képmutató környezete ellen lázad, amikor megmérgezi szüleit. A rendező szerint vérbeli feminista tett ez, s nyilván a szülőkhöz hasonló korlátolt kispolgár az, aki viszolyog egy világszemléleti, viselkedésbeli, nemzedéki-lélektani szembeállás illetően megoldásától.

Joyce Bunuel: Kanca-erő



Chabrol rendezése feszes fegyelm-zettséggel, a Mazurskyé könnyeden mindentudó technikával, legmaibb maisággal tűnik ki, a két színész, Isabelle Huppert és Jill Clayburg jogosan kapott megosztott nagydíjat. Mégis, mindkét film a velejég ódon, felfedezéseik közhelyességét valóban figyelemre méltó formanyelvük fedlerteti csupán. (Remélem, véleményemet a magyar közönség csakhamar saját véleményével szembesítheti...)

A francia szaksajtó immár nemcsak a női rendezőktől, de a női producerekről is elemző cikkekben értekeznek. Minden mély-indítékú folyamatnak vannak tünetjelenségei, nem csoda, ha legújabban még a pornófilm iparosai is felneszeltek.

Emmanuelle aime les manuels

El les intellectuels... —

éneklí erotikus fűtöttséggel a főcím alatt Jane Birkin, ám Emmanuelle (Sylvia Kristel) hiába szereti olyannyira őket, az intellektuelek valahogy nem igazán szeretik még, pedig az Emmanuelle-sorozatnak már a harmadik darabját készítette el az egykor ígéretesen induló François Leterrier (*Egy kaland utóélete* című filmjét nálunk is játszották). Az *Emmanuelle* persze nem „igazi” pornó, annál sokkal rosszabb: ál-pornó, viszont igazi giccs.

Furcsán, valamiképp „fonákjáról”, de témánkba vág az *Exhibition 2*. Ez a film egy ismert pornó-sztár, Sylvia Bourdon önvallomása. Megfelelően illusztrált jelenetek között beszél az életéről, pályájáról, s főképp szadizmusáról. A nőmozgalom valószínűleg nem állítaná példaképül, mégis, már-már „feminista antihős-sé” változik, mindenesetre aligha találkozhát a néző nála tudatosabb életszemléletű nővel a filmvásznon, talán még az életben sem. „Boldogá tesz a tudat, hogy sokszáz férfi élve, miközben engem néz a vásznon” — némi burkolt férfi-ellenesség érződik e gondolatébresztő megjegyzéséből.

S ha a jó szimatú producerekkel egyetemben a néző is felfedez már a pornóban is bizonyos társadalomvizsgáló tendenciát, hogyne fedeznénk fel a valóban igényes, kísérletező törekvésekben a nők helyzetét

újráfogalmazó (vagy újrakérdező) szándékot?

Három éve vetítik már a Quartier Latin egyik mozijában *Az érzékek birodalmát*. A japán rendező, Oshima (aki egyébként új filmjével a rendezői díjat nyerte idén Cannesban), különös, már-már fenyegető hangulatú filmet alkotott. A kritika egy része különösen kegyetlen, európai szemnek és érzéseknek idegen erotikus filmként fogta fel, másik része mindenáron leleplező politikai tendenciákat látott bele.

Közeliőbb tájakra, ám alig valamivel szokatlanabb élethelyzetekhez vezet a 29 éves belga rendező, Chantal Ackermann ugyancsak évek óta játszott (1975-ös) filmje, az *Én, te, ő, mi...* (Jobb híján így fordítom az eredeti, *Je, tu, il, elle...* címet.) Chantal Ackermann, a nemrég amatőrnek számító kezdő rendezőnő mára stílust teremtett, állítólag nyugati követői mellett perzsa és török epigonjai is vannak. Hivalkodóan antifilmes modorban készíti kamaradaraboknál is kevesebb szereplőjű és helyszínű filmjeit. Itt alig történik valami, vállaltan merev beállítási vigasztalan, sivár hangulatot teremtenek.

Filmje, melyben a főszerepet is maga játssza, mégis, nemcsak hogy feszült, még valami furcsa, vonzó-taszító módon szép is. Hogy mi a különbség a szenny-műfajú, üzleti célú filmpornográfia és a filmben helyét követelő, súlyos, másképp kifejezhetetlen tartalmakat közvetítő erotika között (legyen ez az erotika a legszokatlanabb), arra nagy hatású példa Ackermann filmjének lesbikus kapcsolatot ábrázoló zárójelenete. A rendezőnő mindvégig önálló világot tud teremteni egy hagyományos értelemben hősökkel sem rendelkező, csupaszul cselekménytelen filmben. E szűk horizontú, „megmagyarázatlan” világ valamiképp mégis teljes. Talán épp, mert egy el nem ért teljesség után sóvárog...

Tulajdonképp mi is az a „feminista film”? A harcos feministák bizonyára pontosan meg tudják határozni: a nyáron feminista filmnapokat tartott egyik szervezőjük a „Palais des Arts” nevű művészmoziban. Bár a műsorban hangúlyozottan nagy



Coline Serreau: Miért ne?...

számmal szerepeltek a leszbikus kapcsolatot tárgyaló művek (főként 16 mm-es rövidfilmek), mégis maga a szervező bizottság tiltakozott egy sajtóközleményben a bemutató-sorozat ilyen rosszízű, egyoldalú beharangozása ellen. Tiltakozásuk mindenképp jogos: a filmnapok egyik legérdekesebb darabja számomra a *Wanda* című amerikai film volt, melyben szó sincs harcok mozgalomról, didaktikus tanulságokról, még csak nők közötti szerelemről sem. A rendezőnő, Barbara Loden játssza a főszerepet is. Elesett, tétova embert látunk a vásznon. Saját válóperéről elkésik, állásából kirúgják, gyerekeitől megfosztják, lakásából ki kell költöznie. Ráadásul egy bankrablásra készülő bűnözőbe botlik. Szerencsére mindez amolyan „csehes” humorral van adagolva. A bűnöző súlyos beteg, idősödő amatőr gengszter, akinek inkább szeretetotthon való, mint egy hollywoodi stílusú bank-

rablás. Az ellenszenvesen ideges figura lassacskán a hősnőnek meg a nézőnek is rokonszenves kezd lenni, a legmeglepőbb, hogy gigantikus büntette hajszál híján sikerül, persze legvégül könnyedén puffantják le... A (számomra, bevallom) tökéletesen ismeretlen Barbara Loden filmje persze kisigényű alkotás, halkszavú, nem akar nagyot mondani. Hősnőjének „kis világát” azonban izléssesen és hűen ábrázolja. A film legfőképp azért tanulságos, mert bizonyos rá, hogy a nők élethelyzetét vizsgáló filmekben egyáltalán nem kell „feminista programot” hirdetni... s lám, még Párizs legharcosabb feminista szervezete is vállalta ezt a szerény és rokonszenves alkotást.

Hogy most már a francia rendezőnőkről is szóljak: Yanick Bellon már harmadik-negyedik filmjénél tart. *Meggyalázott szerelem (L'amour violé)* című műve felzaklató és igaz, csakhogy, sajnos nem maga a film,

nem az ábrázolásmód, nem a képek, hanem a tárgy, a téma, a történet felzaklató és igaz: négy átlagos francia fiatalember (amolyan se jók, se rosszak) megerőszakol egy először látott lányt. A film fő témája az, miképpen igyekeznek mindenki lebeszél- ni a hősnőt, hogy feljelentést tegyen, milyen külső és belső nyomás alól kell szabadulnia, amíg erőt gyűjt a feljelentéshez. A film menthetetlenül didaktikus, bár egyértelműen rossznak nem mondanám. Az oly sokszor szerkesztőket és ideológiát cserélő Cahiers du Cinéma egy női kritikusa szent szigorral ítélte el, hagyományosnak, konzervatívnek, burkoltan reakciónak bélyegezve, úgy érzem némileg arányt tévesztve, hiszen az esztétika nehéztüzését valahogy nem az ilyen jellegű filmekre kellene irányítani.

Mon couer est rouge — olvasható a film címe, s alatta filctollal a durva „szellemeskedés”: „Mon cul est noir.” Csupán egy jobboldali választópolgár? Miért e nem túl eredeti élc? Vagy mert a különböző feminista meg lesbikus szervezetek és kiadványok túl hivalkodóan hívják fel magukra a figyelmet. Lehet, ámbár ez a vád nem illetheti Michèle Ro-

zier filmjét (*A szívem vörös*). Ez a rokonszenvesen lelkesedő film hamisítatlan „új hullámos” eszközökkel él, közben egy-egy képi idézet és hivatkozás Godardra. Hősnője közvéleménykutató, az ő egy átlagos napját kíséri végig a film. Apró, humoros vagy groteszk epizódokból épül a történet, s habár legtöbbször a férfiak rovására nevet a néző (amikor én láttam, a nagyrészt üres nézőtérén egyébként csak nők ültek), de a rendező nem nélkülöz bizonyosfajta öniróniát sem, s ezt kitűnően közvetíti a hősnőt játszó Françoise Lebrun. (Ő alakította egyébként Jean Eustache nagy jelentőségű *A mama és az utcalány* című filmjének egyik főszerepét.) Érdekes a film befejezése is. Itt egy „feminista ünnepség” során a nők „híres emberek” maszkjában jelennek meg, s ezeknek a hírességeknek a nőkre vonatkozó vélekedéseit idézik. A hallgatóság persze fütyül, röhögéssel, fújolással válaszol. (Nietzsche maszkjában a svéd rendezőnő, Mai Zetterling „lép fel”.)

A ma még ismeretlen francia rendezőnők közül talán a színészként induló Coline Serreau jutott a legtovább. 1976-ban riportfilmmel tűnt fel (*Mit is akarnak?*). Tizennyolc

Yannick Bellon: Meggyalázott szerelem



éves polgárlánytól a nyolcvanéves paraszttasszonyig szólalatta meg „alanyait”, sikerült minden kézenfekvő sémát elkerülnie. és mind a hagyományos dokumentum-, mind a legtöbb nő-tárgyú játékfilmnél többet, igazabban mondott.

Coline Serreau most játékfilmet, sőt, vállaltan „vígjátékot” rendezett. Tehette: olyan valódi humora van, amivel a leginkább csak bánatos mosolyt fakasztó rendezőnő-társai nemigen rendelkeznek. A *Miért ne?*... első pillantásra afféle „háromszög-történet”, igaz, itt a két férfi s a nő az egyenlőszerű háromszög törvényei szerint él együtt (vagyis a két férfi is). Bizonyára igazuk van, ám a néző mindezt leginkább csak humorba oldva bírja elviselni, s ismétlem, ritkán látott, szellemes, egyéni a film humora. Még egy meglepetés: a fontosabb férfiszerepet Sammy Frey játssza, az egykori „bájjúnár”, jobb sorsra érdemes giccek, olykor társadalomjobbító szándékkal vászonra kerülő olasz filmek sztárja. Sammy Frey most minden régi szerepét elfeledteti. Hallatlan művészi gondnal, finoman kidolgozott gesztusokkal, magabiztosan eltalált szerepfelfogással teremt meg egy különös figurát, aki, mint maga a film is, a harsány komikum és a finomabb, visszafogottabb, néhol fojtott humor mezsgyéjén egyensúlyoz.

Sokan bizonyára meglepődnek azon, hogy Bunuelnek nemcsak fia (Juan Bunuel), hanem fiának amerikai—mexikói felesége, Joyce Bunuel is filmrendező. Joyce Bunuel első filmjét nemrég mutatták be. Furcsa címe, *Kanca-erő*, (*Jument-va-peur*) a „lóerő” fogalmának kifordítása: arra utal, hogy vajon a háztartási munka, a gyereknevelés, általában a feleség-lét hány lóerős teljesítményt követel... Közhelyes, mármár riasztó tematika. A rendezőnő azonban kulturálisan tud filmet csinálni, a forgatókönyvet is a „nagy” Bunuel régi munkatársa, Jean-Claude Carrière segítségével, nem takerősödve a groteszk elemekkel, így a film nemcsak tűrhető lett, hanem az átlagtermés javához tartozik. S kiváló, „saját légkörű” színésznő, a kanadai Carole Laure játssza a főszerepet.

A francia körkép végére kínálkozna egy másik színészből lett kezdő rendezőnő, Diane Kurys filmje, a *Diabolo menthe*, két gimnazista lány „párhuzamos életéről”, meg a legismertebb francia női rendező, Agnes Varda műve, *Az egyik énekel, a másik nem*... melynek középpontjában az abortusz-törvény áll (a film persze élő embereket teremt, tehát sokkal több egy „törvény-elleni-harcnál”). Úgy tudom azonban, hogy mindkettőt csakhamar láthatja a magyar néző is...

Hadd zárjam inkább nem film-, hanem „mozi-jelentéssel”. Mészáros Márta *Örökbefogadását* és a *Kilenc hónapot* hosszú hónapokig játszott két egyetemisták által látogatott mozi, a Saint André des Arts, meg a Le Clef. A kedvező kritikai visszhangról itthon már sokat írtak. Talán érdemes hozzátenni, hogy ezeknek a moziknak az értelmiségi-egyetemista közönsége azért fogadta őket a hasonló tematikájú francia filmeknél jóval kedvezőbben, mert nemcsak a szűkebben vett „női” problematikával találkoztak bennük, hanem egy egész társadalom legmaibb-nak érzett kérdéseivel.

Szeptemberben a Saint André des Arts műsorra tűzte Chytilová új filmjét, az *Almajátékok*, meg a rendezőnő tíz évvel előtti remekművét, a *Százszorszepeket*. A *Százszorszepek* is épp azért kiemelkedően jó film, mert — igen, legyen — női hőseit női szemmel látja és láttatja, velük nevet és aligha rajtuk, mikor a két lány majmot meg bohócot csinál az útjába kerülő férfiaktól. De közben mégse a „férfiakat” neveteti ki, meg leplezi le, hanem egy társadalom fejlődését, boldogságot akadályozó bajait. Talán ezek a bajok ma már nem is „aktuálisak”, talán igen. A film szempontjából mindegy.

Ne legyen „aktuális” a film, még a női élethelyzetet vizsgáló film sem. Az „aktuális problémák”, ha nem most, újabb tíz vagy húsz év múlva úgyszemint megváltoznak. Mind a férfiaknak, mind a nőknek új gondjaik vagy örömeik lesznek. Ne a „probléma”, a mű maradjon élő. Mint a *Jeanne d'Arc*, vagy a *Százszorszepek*.

BIKÁCSY GERGELY

Zanussi és a Védőszínek

— Talán valamikor lángoló szenvedélyekről is fog filmet rendezni.
— Talán valamikor. Idővel radikálizálódni kezdek. Gyöngül majd székepszísem is. A világ és az emberek iránti türelmem elfogy...”

(Egy interjúból)

Krzysztof Zanussi egy-egy filmjéről nehéz eldönteni: az a dráma, mely leperreg előttünk, a való élet egy darabja-e, vagy egy filosz-szeminárium számára gondosan kipreparált modell. Az alaphelyzet, amelyből a konfliktus kibomlik, konkrét vonásokkal megrajzolt, izgalmasan életízű; valódi emberek — ambícióikat véres sebként hordozó értelmiségiek — kerültek itt egymással szembe, méretnek le egymás hamis mérlegén. De a lassan, tévován kibontakozó történetben száraz moralisták, szigorú filozofterek inkább, bölcselkedő természettudósok, fizikusok, biológusok, akik vég nélkül magyarázzák magukat, álláspontjukat, szívesen véve hasonlataikat, alapfogalmaikat is a maguk szakterületéről. Ebből olykor bizarr képek. merész asszociációk

születnek, ahogy rávetítődik egy molekuláris kristályszerkezet, atomi struktúra, vagy évmilliók alatt fejlődött állati ösztönrendszer képze a tűnő-változó emberi viszonylatokra.

Zanussi hősei gyakran járnak a filozófiai sarlatánkodás határán, s át is tévednének, ha nem volna bennük — alkotójuktól örökölt — jókora szkepticizmus és önirónia; ha el akarnák hitetni a tudományok labirintusaiban járatlan nézőkkel, hogy elmefuttatásaikban több is van, mint valami steril, csiklandós játék, mely még leginkább egy fanyar fogalmi poézishoz áll közel. S ezt a poézist itt, s csakis a Zanussi-fogalmazta filmekben, e sajátos hősek sérült ambícióinak fájdalma indokolja. Zanussi intellektueljei mint érzékeny belső szervet hordják magukban ambícióikat és hiúságukat, amit a társadalom nem vesz tudomásul. Így duzzad e sajátos „szerv” valósággal élet-halál kérdéssé, az általa futtatott társadalmi-tudományos karrier mérgezett létproblematikává Zanussi filmjeiben.

A rektor: Marłusz Dmochowski





Piotr Garlicki és Zbigniew Zapasiewicz

Nem a képi elbeszélésben, hanem a szereplők reflexióiban, magatartásában, társadalmi viszonylataiban. A képek síkján más alig történik, mint hogy „csordogálnak a mindennapok”, jelentéktelen kis események, apró fordulatok a hősök életében, de össz-súlyukban mégis elegendők ahhoz, hogy változást idézzenek elő sorukban. A történet végén érezzük ezt a változást — talán csak a kedélyek színe, a hangulatok röpte változott, a jellemek váltottak ólomszürkébe — anélkül, hogy meg tudnánk mondani pontosan, hogy mi és mikor történt, ami ezt előidézte; talán régen, a történet kezdete előtt, talán a pillanatnyi csöndben, a film befejezése után.

Ami nem jelenti azt, hogy holmi szoros érzellemmel kötődhetnének Zanussi hőseihez; inkább problémáikkal, létezésük problematikusságával kötik le figyelmünket; provokálnak. Érzelmileg azért hagynak hidegen, mert ők maguk hidegek, fölényesek,

spontán csevegésük is szemináriumi előadásra szánt, sebeik látványos nyaldosása is kiszámított, s mégsem hagynak hidegen, elfogultságukkal, egyoldalúságukkal vitára készletnek; arra kényszerítene, hogy tovább is foglalkozzunk velük, lehántsuk róluk a filosz-gondolatokat, valóságukban pillantsuk meg őket. A kistályalakzatok, fizikai képletek, építészeti tervrajzok, nyelvészeti axiómák közé, a szemináriumi fekete táblára rótt görbék, mind egy-egy sors, félresiklott élet, lecsúszott jellem; ezt sugallják legalábbis.

Vagyis: Zanussi hősei, etikai felkészültségük, filozófiai vitakészségük ellenére, nem találták meg életük igazi értékeit, sem magukban, sem környezetükben. Mintha a külső és belső világ közt űr, keletkezett volna, mely végzetserűen tovább növekszik. (Zanussi még nem mondta ki a maga részéről a végső szót: átmeneti jellegű korunkban a külső és

belső világ diszharmonióját az értékek időleges zűrzavarának tulajdonítja-e, vagy abszolútnak. A *Védőszínek* után forgatott filmje, a *Spirál*, amely egy bensőleg kiégett, biológiai elhamvadt férfi kínos öngyilkosságának története, mintha az utóbbi válasza mutatna.) Hősei, ha kifelé fordulnak értékek után, tudományos sikerekre — hiszen értelmiségiek —, társadalmi elismerésre, rangra vágnak, s ami feltűnés nélkül csapódik az előbbiekhöz, jómód és státusztekintély, mindezért elkerülhetetlenül fizetik rá sorra belső értékeiket, végül jellemüket, önbecsülésüket; mint a *Védőszínek* cinikus docense, aki az örökös rejtőzés, álcázás, leleplezéstől, bukástól való félelem, rettegés állapotában él (Zbigniew Zapasiewicz okos, nagyvonalú, élethű megjelenítésében).

Aki emlékszik még Zanussi első nagyjátékfilmjére, a *Kristályszerkezetre* (nálunk *Közjáték* címmel ment), könnyen fölfedezheti barátja látogatására a meteorológiai állomásra érkező, híres ifjú fizikusban a *Védőszínek* kiábrándult, fáradt docense hasonmását: az előbbi még illúziókkal teli, a terepszínekkel való manipulálás is izgalmas számára, nem koptatta meg a rutin. Antitézise a filmben a szürkénél is szerényebb, volt évfolyamtárs, aki a világtól elvonulva, a tudománynak, gondolatainak kíván élni e messzi északi faluban, s azt veszi észre, hogy a társadalom margójára szorult, a nemzedék, amellyel együtt indult, leírta őt; fiatal felesége is szinte ezt teszi. Ekkor támad fel benne a fullasztó gondolat, hogy rossz felé indult az élet felkínálta értékek után. S ez mérgezi meg belső világát...

A *Védőszínek*beli alteregója, a lingvista egyetemi tanársegéd nem ilyen szívhez szólóan naiv, ilyen csöndesen befelé forduló, belső értékekről álmodozó. Ellenkezőleg, nagyon aktív. A két film között közel tíz év telt el. És úgy látszik, ez a tíz év arról győzte meg Krzysztof Zanussit, hogy a mai fiatalok sokkal inkább kívülről irányítottak, mint belső meggyőződésüktől vezetettek; önmagukból a társadalom felé fordulnak, ott keresik értékeiket, harcosabbak, de magukkal szemben bizonytalanok. Mindenesetre ifjú ta-

nársegédje az. Elutasítja magától a docens cinikus életelvét a mimikri-ről, az örökös álcázásról, alkalmazkodásról, mint a társadalmi érvényesülés kizárólagos módjáról, a külső értékek birtokbavételének „trükkjéről”. De amíg forradalmi hevülettel védi a nyári egyetemi diáktábor demokratikus rendjét, a tudományos opposzió, a gondolat szabadsága jogát a szakmai tekintéllyel szemben, minduntalan kiütközik, hogy két vasat tart a tűzben. Nem is annyira a docens által vallott életelv lényegét tagadja, mint inkább cinikus, nyers megfogalmazása ellen tiltakozik; s miközben egyre lanyguló csatát vív a tekintélyét testsúlyban is kifejezésre juttató, az opposzióit betöltő rektorhelyettes ellen, máris kap a docens csalétké után: a zsürielnök múltját diffamáló állítólagos adatokért. Alig hagy kétséget — de mégis valamit — afelel, hogy ő is végigjárja majd a docens útját számos gerinchajlítgatással, bársonysima alkalmazkodással, megmaradt saját véleményének alázatos elhallgatásával. Felmerülhet a kérdés: mi a társadalmi érvényesége a képnek? Mindez: a lingvisztika területén (!), egy X-nek nevezett egyetem egyik fakultásán történt. természetesen. Ennél Zanussi sem lép tovább — a képekben. Csak a dialógusban, a „filozófiai szemináriumon” megütött hang zeng tovább még egy ideig...

A véletlen úgy hozta, hogy a *Védőszínek* két kimagasló színésze az idei gdanski fesztivál két elsődíjas filmjének főszereplői egyben. Zbigniew Zapasiewicz játssza az Andrzej Wajda *Érzéstelenítés nélkül* című legújabb filmjében a tragikus sorsú Jerzy Michalowski író és tanárt, akit szűk környezete ugyanolyan érzéketlen cinizmussal hajszol meg, mint amelyet Zapasiewicz docens-figurája tett emlékeztetéssé a *Védőszínek*ben. A tanársegédet alakító Piotr Garlicki pedig Stanislaw Rozewicz történelmi-romantikus filmjében, a *Szenvedélyben* játszik kiválóan. Ugyanennek a fesztivál-hétnek egy esős délutánján vetítették Zanussi legújabb filmjét, a *Spirált* Jan Nowickival a főszerepben. A megütött húr itt már alig zengett tovább.

HEGEDÜS ZOLTÁN

TELEVÍZIÓ

Kálmán bácsi

Fürge kis öregúr sietett 1951 telén a Madách Színházban. Ő lesz Berci bácsi — Móricz se képzelhette másnak — a Rokonok új színpadi változatában. Hófehér-hosszú művészaja utána lengett, villogott koromfekete bajuszkája, rőzsállott az arca. Akkor találkoztam vele először, s gyanítottam, festett az a bajuszka, pirosító az ifjonti pozsga két orcáján. „Ez igen, édes fiam — így ismerkedtünk meg — ez kell a népnek. — Megszagulta a szerepét: — Ennek sikerszaga van”. Az is lett, nagy siker. Próbálta, eljátszotta a minden hájjal megkent vén svihákat, ezt a bajt és végzetet hozót, s úgy próbálta, hogy csak bólogatott az okos instrukciókra, helyeselte mindegyiket, aztán úgy csinált mindent, ahogy a szerepet hazulról, régi emlékeiből készen magával hozta.

Mert elemében volt, ha kikopott dzsentrikt kellett játszania. Úgy emlékszem, Berci bácsi is volt már valamikor Móricz saját balul sikerült átiratában, de effélék voltak — ki humorosabb, ki meghatóbb — nagy sikerei is: a Te csak pipálj, Ladányi. Az öreg tekintetes... És nemcsak ravaszokán vidámító tudott lenni, mint a Berci bácsi. Gonosz

Pista, — meghatni is tudott, szíven szorítani is, egy-egy alak tragikusabb igazságát is érzékeltetni. Ilyen volt a Süt a nap nyomorúságos tanítója, ilyen volt — azt hiszem, sanyarú szabómestert játszott — az Úrilányban. Mindig egyszerű volt, ahogy mondani szokták egykor: „eszköztelen”, s lehetett is az, — a színjátszás minden csinját-bínját kevesen ismerték úgy, mint ő. Ha Shakespeare sírásója vagy Gobbója volt, vagy ha A cigány könnyen érzélgősségcsábító címszerepét játszotta, mindig ismerte a mértéket. S talán az is titka holtáig-népszerűségének, hogy belébújva a szerepbe, a feladatba, mindig *Rózsahegyi Kálmán* maradt, személyisége hitelével ajándéko-

zott meg jó és rossz szerepet, igazi vagy talmi jellemet.

Ugyan, mi maradt meg belőle — az emlékeinket ugyan felidéző, de mégis hűtlen, mert a koptató idő martaléka! — filmen?

Az egyik filmrészleten vékonyka hangján cigány mellett danolászgat, asztalnál ülő alakja belemosódik a szikrázó kópiába, hangja — de elsősorban az, *ahogyan* danolászni tudott, — hallottam elégszer — még vékonyabb, cirpegőbb lett. Egy másik filmrészletben — amolyan paraszat-kabaré falatka, — az ifjú Páger Antal a partnere. Ez már élvezhetőbb, bár valami tejes fehérségbe mosódik ez a kópia is. De ahogy szerepe szerint ki tudja hányszor kell azt mondanania: „tik-tak, tik-tak”, mindjobban győzi színekkkel, a szüntelen, kényyszerű tiktakolásból kicsihol egy figurát, ha nem is jellemet, mert arra módja nincs. Hogyan játszott népszínművet, arról A falu rosszja egy jelenete tanúskodik, ez a vén, ravasz Gonosz Pista is több.



mint amolyan népszín-mű-paraszt, Göre Gábor vagy Durbints sógor. De az összeállítás nemcsak a nevetetető komédiással ismertet meg, — a Süt a Süt — részletben mint tétova, nincstelen tanító könyörög, szépen és méltósággal, a gyerekéért. Ahogy a szintén nincstelen tiszteletes kénytelen nemet mondani, ő pedig kikullog, s csak a hátát látni, az összeroppanását, az így is színészi remeklés. És egy ember illúzióinak megsemmisülését sem mindig láthatni ennyire egyszerűen, mint amikor a Te csak pipálj, Ladányiban megtudja: mindene eltűnt, semmi sem az óv.

Matuzsálemi kort ért meg — nyolcvannyolc évét élt — de fürge maradt, képességei teljében végig. Akik még fiatalabbak, emlékezhetnek Lukájára Az éjjeli menedékhelyben, Rageneaujára a Cyranóban. És néhány kurta filmszerepére, — kár, hogy az emlékezés túlzottan takarékoskodott a filmrészletekkel: milyen felejthetetlen néhány pillanata maradt ránk a *Budapesti tavaszban!* Kár, hogy ez az „idézet” elmaradt.

Szépek, tartózkodók voltak a visszaemlékezések, a Színészmúzeum ezúttal valóban múzeum, s nem könnyes, elérzékenyült sirató lett. Az unoka, Rózsahegy-i Marika, kedvesen emlékeztet meg a művészről, de talán használt volna, ha többet szól Kálmán bácsiról, a nagyapóról.

Aki így vagy úgy, — minden színházjáró Kálmán bácsija, nagyapója volt.

THURZÓ GÁBOR

Beszélgetés Szókratésszal

Apró hiányosság csúszott be a *Beszélgetések Szókratésszal* című tévéjáték címlistájába: kimaradt a társszerző, Platon neve. Holott a másfélórás játék leg-alább harmadát ő írta; a két kulcsjelenetben — az elítélés- és a börtön-epizódban — az ő Szókratész védőbeszéd-ének, illetve Kritón-jának tiszta logikájú, veretes mondatai csendülnek fel. Mindezt nem rójuk fel a dráma mai átigazítójának, Edvard Radzinszkij-nak. A Szókratész-történet, akár valamely mítosz, közös kultúrkincese az emberiségnek, nemcsak lehetséges, szükséges is időről-időre hozzányúl, leporolni. Alapul pedig mi más szolgálhatna, mint a *szóbeli dialógusok* mesterének ránkmaradt *írott* gondolat-gyűjteménye, Platon huszonöt vitairata. Ezek átigazítás nélkül, eredeti formájukban is égetően aktuálisak: bennük a független gondolkodás, a tekintélyelvi normákkal való szembeszállás, az örök kételkedés emberi igénye szólal meg, feszes és sűrített filozófiai disputák formájában. Radzinszkijnek legföljebb az róható fel, hogy mindehhez vajmi keveset tudott hozzátenni: felfrissítés helyett csupán felvizezte a drámát; főleg magánéleti problémák hozzáadagolásával kerekített formás és a nagyközönség számára is fogyasztható tévéjátékot a szókratészi bölcsélet konkrét élethelyzetekben megszólaló téziseiből.

Nehéz persze társalgási színjátékot faragni Szókratész és Athén felszikkrazó párviadalából; ez Radzinszkijnak is csak ügyvel-bajjal sikerült. A gondolati dráma így ráaggatott epizódokkal hígul fel, melyek a filozófus elképzelt — s főleg Arisztophanész rosszmájú komédiájából ismert — magánéletét tárják elénk. Megtudjuk, hogy Szókratész részeges, felesége pedig ugyanolyan zsörtölődő hisztérika, mint némely mai háziasszony, ráadásul rendszeresen csalja férjét annak gyerekkori vetélytársával, Prodikkossal. A csillogó drámai párbeszédekben testet öltő filozófusi elmeél csak töredékesen villan elő a konyhai bonyodalmak mögül; a hézagos Platon-citátumok csupán néhány heroikus közhelyet adnak vissza Szókratész valódi gondolataiból, a kerek és összefüggő eszmévilág logikája helyett. Kell a játékidő a cselekmény bonyolítására, újabb mellékszálak felvezetésére, majd illő elvarrására. Pedig ha van dráma, amelyben a pusztá gondolatok küzdelme minden eseménynél, elmesélt történetnél izgalmasabb, a Szókratész az. Mihályfi Imre rendező is elsősorban az intrikákból, magán- és közéleti bonyodalmakból kibomló eseménysort rendezte meg. Korrekt és pontos munkát végzett, kellemes látványt varázsolt a képernyőre. Előkerültek a kelléktárból az ilyenkor szokásos sa-



Kállai Ferenc és Gera Zoltán

ruk és tógák, a dór és korinthuszi oszlopok, a boroskupák, serlegek és tálak, rajtuk a lucullusi lakomák inyesiklandó fogásai. Ebben a képi környezetben nemrég még talán Offenbach *Szép Helénáját* forgattak — ahhoz bizonylyan jobban illlett. A látvány egynemű varázsa egybeemosta a dráma lényeges és lényegtelen epizódjait, függönye mögött még azok a gondolatok is elrejtöztek, amelyek — némi rendezői kiemelés-sel — még átmenthetők lettek volna.

A főszerepet játszó Kállai Ferenc láthatóan maga is érezte, hogy szerepének hitele erős színészi megtámogatásra szorul. Kiténően játszott a el minden helyzetben a gyermeked kedélyű, tiszta erkölcsű bölcs férfit, annak ellenére, hogy ehhez gyakorta sem a szöveg, sem a cselek-

mény nem szolgáltatott támasztékokat. Mihályfi rendezésének egyébként is a színészvezetés az erőssége: Szacsvey László, Gera Zoltán, Tarján Györgyi és Horváth József jobb sorsra érdemes igyekezettel próbáltak életet lehelni szerepükbe. Talán csak Drahotá Andrea érezte teljesen reménytelennek a helyzetét: ripacsizúen harsány eszközökkel játszott a el Szókratész hisztéria feleségét. Mentés-gére szóljon: a figurának se így, se úgy nem volt semmiféle funkciója a játékban.

A lankadó néző valahol a tévéfilm közepe táján feltétlenül föltette magának a kérdést: miért nyúlt Radzinszkij a Szókratész-témához? A választ csak a másfélórás tévéfilm utolsó tíz percében kapta meg. Talán nem csalódunk, ha úgy véljük, a szerző a finá-

léért írta újra Szókratész történetét. A filozófus, halála előtt, tanítványával beszélget, akiről kiderül, hogy hüen — bár némi egységesítő módosítással — lejegyezte mestere szavait, melyből koherens gondolatrendszert készülni építeni, s könyvalakban megjelentetni. A tekintélyellenes gondolat tehát hamarosan maga is tekintélyé válik. Az „örök kételkedés”, a „semmi sem biztos” filozófiájából sziklaszilárd dogma lesz, megszületik a „szókratészizmus”, melynek nevében börtönbe küldik majd a későbbi szabadgondolkodókat. Időszerű gondolat ez, kitűnő tévéjáték válhatott volna belőle. Ha nem csupán filmzáró, bár kétségkívül élesen csattanó poén marad.

BÁRON GYÖRGY

Gyárfás Miklós tévéiskolája

Amikor színházi hetilapunkban először olvastam Gyárfás Miklós *Tanuljunk gyorsan, könnyen drámát írni! című szatirikus esszéjét*, eszem ágába sem jutott, hogy időtöltésem bármilyen gyakorlati haszonnal járhat. Pedig nagyon szeretnék megtanulni drámát írni. Akár lassan és nehezen is. Mindjárt arra gondoltam, hogy Gyárfás éppen e titkos ambícióm kigúnyolására vette elő a kacagó író-gépét. Dramaturgiai röpiskolájával arról akar meggyőzni: a drámaírás nem sajátítható el, még lassan és nehezen sem. Illetve... vannak bizonyos ellentmondó látszatok. E tehetség-szár-mazékú mesterségnek nemcsak a törvényei alakultak ki, hanem az úgynevezett „fogásai” is. Sablonoknak is hívhatnánk őket. A drámaírói sablon valóban könnyen kezelhető. Úgy pattan ki a gyakorlott író fejéből, mint szendvics az automatából, kakukkos órából a kakukk, vagy ahogy a „Hogy vagy?”-ra a „Köszönöm. jól!” következik. Nincs olyan bonyolult drámai helyzet amely nem oldható meg egyetlen gombnyomással. Jó drámát írni valóban nem elhatározás dolga. De a sablonokat megtanulni könnyebb, mint japánul.

Ahhoz, hogy Gyárfás Miklós ezt bebizonyítsa, két taneszköze volt szüksége: egy fiktív színpadra meg egy mutogató pálcára. A színpadot az olvasó képzeletében rendezte be. A pálcát meg

a drámaírói tapasztalásból faragta ki.

Gyárfás a színpadon fölállított egy-egy tételhelyzetet. Majd a szituációt hol előre megfontolt, hol légből kapott magyarázattal kísérte. Közben eljátszatta, hogy a tételből milyen színpadi variációk szülehetnek. Gyárfás a dramaturgiai magyarázataiban kicsapott egyéb területekre is: életfilozófiára, lélekismeretre, illetanra, vagy „ami éppen az eszébe jutott.” Egyszóval, elég szertelen volt. A színpadi alakjait viszont olyan önkényesen mozgatta, mint egy katonatiszt. Előre-hátra, oda-vissza, köszönj, vágd szájon, fekdüj! (természetesen az ágyba).

Az olvasó tudta, hogy ennek a drámaelméleti attrakciónak semmilyen értelme nincs. Gyárfás Miklós tanár úr nem akar megtanítani semmire. Legkevesbé arra, amit amúgy sem lehet megtanulni. Gyárfás csak játszik a sablonokkal. Közben azt is megmutatja, hogy a semmiből hogyan lehet „színpadi valamit” kreálni. Sőt, a semmiből kialakult valaminek hány hatásos változata van... E játékos haszontalanság tudatában alakult ki jó kapcsolat az író és olvasói között.

A Televízió most a képzeletünk színpadáról képernyőre vitte Gyárfás Miklós szatirikus esszéjét. Ma már a *Mindenki iskolájában* a nehézkes törvényét is aprólékosan megmagyarázzák, miért ne tarthat-

na Gyárfás tanár úr is előadást a színpadi súlytalanságról? Ami, ha nem törvénytörés is, elég gyakori jelenség. (A forgatókönyvet Szikra József írta. Vajon miért nem a szerző? Nem tartotta elég biztatónak a feladatot?) Az ötször tíz perces „órákban” jól kivonatolták Gyárfás szövegét. De közben mintha a szellemes kis munka elvesztette volna a *műfaját*. Az esszé gondolati rögtönzései afféle *kis-előadás*. Összekötő szöveggé váltak, még Darvas Iván „charme”-os közvetítésével is. A párbeszéd illusztrációk pedig a képzeletünk színpadáról annak rendjelmódja szerint *színrre* kerültek. Holott az eredeti műben csupán a „példának okáért” szerepét töltötték be, egy-egy vilámlámpánál is kevesebb színpadi tartalommal. A tévé-adaptáció sokszor olyan látszatot keltett, mintha az író komolyan venné, amit mond, s az önmagukban jelentéktelen epizódokból valamilyen tanulság származnék. Ennél nagyobb veszély pedig egy szellemi fintort nem fenyegethet. Tudniillik, hogy megmerevedik. S természetes arckifejezésnek tűnik fel.

Gyárfás szellemi magánkalandozását csak azok élvezheték, akik a látványt és a szöveget visszaképzelték az eredeti műfajba.

De úgy gondolom, a tévé-nézők milliós táborában nem ők voltak többségben.

GALSAI PONGRÁC

A magyarok elődeiről és a honfoglalásról

A TV TÖRTÉNELMI SZOROZATA

Ha volt olyan történelmi esemény népünk életében, amely mindig is foglalkoztatta a gondolkodást s a fantáziát, a honfoglalás volt az. Középkori krónikáink mind részletesen mesélik el — mert a honfoglaló nemzetségek vezetőit és leszármazottait nemcsak dicsőfény koszorúzza, de előjogok is megillették. Később a nemzeti öntudat kialakulásában volt jelentékeny szerepe a „szittyák” származásának s a honfoglalásnak; a múlt században a magyarság eredetét firtató ugor-török vita, az utóbbi évtizedekben pedig a korai magyar társadalom fejlődésének vizsgálata helyezte a vándorlások, a honfoglalás és a kalandozások korát az érdeklődés középpontjába.

S mindig volt egy másik, kevésbé tudós, népi érdeklődés is, egy máig is meglevő kíváncsiság, amelyet nem eléghetett

ki a szaktudást vagy előképzettséget kívánó irodalom.

Így a szükséglet s az igények oldaláról teljesen indokolt a tv nagyszabású vállalkozása, amely az alkotókat az ismeretterjesztő műfaj minden lehetőségének s fogásának kihasználására rászorította.

Maga a sorozat címe: *A magyarok elődeiről és a honfoglalásról* — ismerős az olvasók előtt. Györfly Györgynek, a téma régi kutatójának nagy sikerű, két kiadást megért forrásgyűjteménye viseli ezt a címet. — A tudós kutató e sorozat legtöbb előadásának egyik főszereplője is. Tőle, valamint az antropológustól, a régésztől s a néprajzostól tudtuk meg az első részben, hogy voltaképp milyen *forrás*-anyaggal dolgoznak tárgyunk kutatói. Szimbolikus jelentőségű volt, hogy a népi érdeklődés és közfelfogást két szat-

márcsécsei fafaragó mester ajkáról hallhatuk — miközben ők maguk fejját faragtak: községük ősi, talán a honfoglalás korára visszavezethető hagyománya szerint csónak alakúra.

Nyelvrokonaink volt a címe sorozatunk második részének, s ebben Bereczki Gábor nyelvész és Vikár László zenekutató voltak vezetőink a finnugor rokonok közt. Élveztük a rokon népek közt megörökített remek zenei felvételeiket, amelyek népzeneink legősibb rétegeivel mutatnak rokonságot.

Mindennél nagyobb élményt jelentett azonban az az ész kisfilm, amelyet e részbe beiktattak: *Vízimadarak népe* a címe, s talán először hozta látható s majdnem tapintható közelségbe távoli, ismeretlen kedves rokonainkat. A rénszarvas-tenyésztő északi nyenyecet — urali rokonok —, akik



régésrég, korábbi hazájukban, az Altáj vidékén alakították ki kultúrájukat. Lélegzetfójtva figyeltük legközelebbi nyelvrokonainkat, a távoli obi-ugorokat, az osztyákok halászt, s medvetáncot járó vadászt, akiknek ajkán nyelvünk sok szava hasonló alakban él, s akik olyan halász- s vadászeszközöket készítenek és használnak, mint amilyeneket a magyarság a Kárpátok közé hozott. Nem kevésbé érdekesek voltak azok a filmkockák, amelyek a volgai-permi finn népek kultúráját villantották fel; távolabbi rokonaink, de közelebbi szomszédaink.

Reméljük, e kisfilmet a tv megismétli egyszer, talán a sorozattól függetlenül is, azok számára, akik nem láthatták — vagy akik kétszer is szívesen megnéznék...

A harmadik rész: *Az Uraltól a Kárpátokig* arra lett volna hivatva, hogy a magyarság hosszú, ezeréves vándorlásának tényeit, s a honfoglaló magyarság kultúrájának kialakulását mutassa be. A film ennél többet, s ugyanakkor kevesebbet is adott. Többet, mert a páratlan gazdagságú szovjet műzeumok anyagából számos gyönyörű műkincset mutat be, kiváló szovjet régészek és muzeológusok értő vezetésével. Megcsodáljuk a szkíta ötvösművészek finom alkotásait, amelyek nemcsak a talán a görögöktől tanult, de azokat is felülmúló aranyművéségükről tanúskodnak, de a nem pusztuló aranyba vésvé egy rég letűnt nép egész anyagi kultúráját is bemutatják. A délorosz sztjep-

pén e művészet más népekhez is eljutott, s ennek révén valamelyest a magyarság vándorlása is nyomon követhető — hiszen a X. századi magyarságnál rokon motívumok díszítik a vereteket, ékszereket, s mindenek felett a világszeret megcsodált, különleges magyar tarsolylemezeket.

Az anyag tehát bámulatos, a magyarság vándorlása szempontjából azonban nem teljes. Nem tudja dokumentálni a kazár birodalomban töltött időszakot, amely pedig — mai tudásunk szerint — nemcsak a magyarság kultúrájának kialakulása, de politikai szervezetének fejlődése szempontjából is igen fontos szerepet játszott. Igaz, a film egységét talán megbontotta volna a szórványos irodalmi forrásanyag, s a nyelvészeti bizonyítás, de a teljesség kedvéért legalább szóban nem ártott volna utalni e tényekre.

Várjuk a sorozat következő, negyedik részét, amely a „kettős honfoglalás” sokat emlegetett témájával foglalkozik majd. De már az első három részből kiviláglik, hogy a sorozat szerkesztőjének, Vikol Katalinnak, s rendezőjének, Székely Orsolyának komplex módszere sikert ígér; az ugyanis, hogy egy sorozaton belül az ismeretterjesztő filmek különböző műfaji megoldásait bátran egymással elegyesen használják. Hollós Olivér operatőr, a sokszor igen nehéz felvételi körülmények közt élvezetes felvételeket produkált.

BALÁZS GYÖRGY



A CÍMLAPON:

Vahtang Kikabidze a *Mimino* című szovjet film főszereplője. Rendező: Georgij Danijelja

filmvilág

XXI. évf. 21. sz. Film-
művészeti folyóirat.
Megjelenik minden
hónap 1-én és 15-én.

Főszerkesztő:
Hegedűs Zoltán.
Kiadja a Lapkiadó Vá-
llalat. Felelős kiadó:
Siklósi Norbert.

Szerkesztőség és ki-
adóhivatal: Budapest
VII., Lenin körút 9—11.
Telefon: 221-225. Levél-
cím: 1906 Postafiók 223.
Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely
postahivatalnál, a kéz-
besítőknél, a Posta hír-
lapüzleteiben és a Pos-
ta Központi Hírlap Iro-
dánál (1900 KHI, Buda-
pest V., József nádor
tér 1.) közvetlenül vagy
postautalványon, vala-
mint átutalással a KHI
215-96 162 pénzforgalmi
jelzőszámára. Előfizeté-
si díj ¼ évre 24,— Ft.
Külföldön terjeszti a
„Kultura” Külkereske-
delmi Vállalat, H—1389
Budapest, Postafiók 149.



Egyetemi Nyomda
78.3404
Budapest, 1978

Felelős vezető:
Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286




Garas Dezső és Kalocsay Miklós

VÁRATLAN UTAZÁS

Wodehouse Hübele Sámuel című regényéből készit tévéjátékot Málnay Levente Garas Dezső, Kalocsay Miklós, Szilágyi Tibor, Tordy Géza, Mensáros László főszereplésével. Operatőr: Czabarka György.

Szilágyi Tibor és Tordy Géza (Kende Tamás felvételei)





Sáfr Anikó az *Életünket és vérünket* című kéregűlő Jancsó Miklós film egyik főszereplője. (Szővári Gyula felvétele)

filmvilág

Ára: 4,— Ft.