

MHA 1272

1978



filmvilág

24

1978. december 15.



Műv. MARIANN

Októberi vasárnap

címmel rendező új filmjét Kovács András; Bács Ferenc, Martin Lüttge, Klaus Maria Brandauer, Óze Lajos, Mécs Károly, Táneczos Tibor, Moór Mariann főszereplésével. Operatőr: Lugossy István.

(Inkey Alice felvételei)

Jelenet a filmből (Nereczky Zoltán és Klaus Maria Brandauer)



Baj van a mozival?

JEGYZETEK A FILMFORGALMAZÁSROL

Szeretek moziba járni, szeretem a mozit. A mozival baj van. Mi baj a mozival? Miért a sok jel, a csökkenő nézőszámok, az üres mozik? Segíteni kellene rajta.

1.

A mozit a tömegigény, és az ennek nyomában járó üzleti érdek hozta létre, és ez a kettősség még ma is rányomja bélyegét. Megszületése óta egyszerre áru és információ, szórakozás és műalkotás. Sikere mindig is demokratikus jellegében rejlett: mindenki előtt nyitva állt, mindenki elmelethetett moziba; osztályhoz, réteghoz, társadalmi pozícióhoz tartozásától, vagy műveltségi szintjétől függetlenül. Ugyanez jelentette korlátait is. ennek a heterogén közönségnek nem lehetett igazán differenciált, az emberi természet és a kultúra „mélyrétegeibe” leásó filmeket készíteni. A film azonban egy idő után — talán a második világháború idején — megkezdte a felzárkózást a többi művészetek mellé, „újság jellegén” túl, egyre inkább kulturális funkciókat is felvállalt: gondolatok, tanulságok, életsorsok, társadalmi helyzetek és konfliktusok érzékeny leírójává vált, és ezzel párhuzamosan kialakultak az alkotói egyéniségek, „szerzők” is. Nem mintha tagadnám a némafilm nagy mestereinek alkotó egyéniségét, de ők: Chaplin, Keaton, Murnau, Eizenstein, Dovcsenko, Griffith az adott, direkten ható filmek közül szinte észrevétlenül építik ki életműveiket, nem tagadva meg egy pillanatig sem ezt az elsődleges, primér „mozihatást” — melyet azóta is oly sokan visszasírnak, nézők és filmalkotók egyaránt. Csakhogy a film közben megváltozott, egyre több műfajt, többféle filmcsinálási — és filmnézési — módot szült meg ez az elmúlt fél évszázad, és bármilyen szomorú (vagy örömteli, ez nézőpont kérdése), a „paradicsomi állapotok”, az egységes és oszthatatlan mozi aranykora egyre távolodik tőlünk.

2.

A mozi legnagyobb varázsa a sötét terem: egyedül ülsz a filmmel szemben, szinte álomként éled át, és mégis egyfajta közösségben. Ha nem is figyeled, a nézőtér többi tagja ugyanazt a szomorúságot, örömet, katarzist és felszabadulást éli át, mint te. Mennyivel kellemesebb egy filmet teli nézőtérrel nézni, mint egyedül! Ugyanakkor a film összetettségénél fogva a néző tudatának egyszerre több rétegeire hat: átélhető, teljes világot tár elé, átélhető sorokat, érzelmek és értelem, tér és idő komplexitását. A jó film mindig az élet teljességének felfokozott felidézése. Ebben a teljességben az arányok változnak: az érzelmi oldal, a gondolatosság, a cselekmény, a drámaiság vagy a leírás kerül előtérbe. Kialakultak, akárcsak az irodalomban az egyes műfajok, és ezek a különböző filmek lassan kialakították-kialakítják saját nézőközönségüket, alkalmazkodnak az egyes társadalmi rétegek tudatszintjéhez, műveltségéhez, igényeihez. A kategóriák azonban nem merevek, a néző szinte észrevétlenül „léphet feljebb”, juthat olyan érzelmi, gondolati tartalmakhoz, melyek más csatornán nem találhatók rá. A remekművek talán mindenkire hatnak, bár nyilván más-más szinten, de a remekművek ritkák, a filmművészet így az egyes nézőtípusok igényeit megcélozva, széles szinképet mutat.

Mindezeknek az igényeknek kielégítésére a film iparjellegű tömegművészetté vált, melynek új és új serkentőkkel szolgálva, újra és újra izgalomba kell hoznia nézőközönségét. Az iparjelleg persze nemcsak rabszolgaságot jelent, mint azt sokan gondolják, mint ahogy nem az az építészlet vagy az iparművészet számára sem: a milliókra gyakorolt tömeghatás, a néha szédítő anyagi lehetőségek, a „semmiből világot teremtés” kísértése könnyűvé teszi ezt a rabszolgaságot. A film mindig sajtós kompromisszum a valóság és a között a kép között, melyet a társa-

dalom magáról látni szeretne. A kompromisszumok mélyén azonban mindig valóságmag van: a legjelentéktelenebb, „könnyű”, szórakoztató film is ideológia-hordozó, és ezáltal jelentős tudatformáló erő, melyet nem szabad lebecsülni.

3.

A televíziózás elterjedése megváltoztatta a nézői szokásokat. A kép, a látvány szüntelen jelenléte a nézők mindennapjaiban, az információk napról napra megújuló rohama a szemek és fülek ellen két következménnyel járt: egyrészt hozzászoktatta az embereket a képi ábrázoláshoz, a filmnyelv „olvasásához”, másrészt el is kényelmesítette őket. Kialakult a félig-odafigyelésnek ismert szokása („hazamegyek, papucsba bújok, kinyitom a tévét, elolvasom az újságot, megvacsorázom, beszélgetek a gyerekekkel”). Az ilyen „háttér-televíziózás” ellen a tévé sem tud egyébbel harcolni, mint hogy információit elsődleges formában, lehetőleg minél szájbarágóssabb módon közvetíti, ez viszont olyan szellemi lustaságot eredményez, melyben a szem már nem figyel a komplex ábrázolásra, a másodlagos hatásokra, és a néző nem is adja oda magát teljesen az élménynek: megszűnik az álomhatás. Ilyen értelemben a televízió egyben el is idegeníti a filmtől. Ugyanakkor a tévéműsoroknak bevallottan egyfajta nyugtató funkciójuk is van, a szélsőséges hatásokat többnyire mellőzik. A mozifilmek ez ellen az elfáulás, elidegenedés ellen kénytelenek erősebb hatásokkal, stimulánsokkal élni, és a néző el is várja — ha már kimozdult otthonról —, hogy felkavaró, izgalomba hozó, érzelmileg vagy gondolatilag maradandóbb élmény fogadja a moziban. A harc a közönség visszaszerzéséért folyik, mert ne feledjük el, a nézőszám mindenütt rohamosan és folyamatosan csökken a tévé bevezetése óta. Így van ez hazánkban is, bár a statisztikai adatok a „tragikus nézőszámcsökkenést” hosszabb távon már nem mutatják ennyire tragikusnak. A sokat emlegetett aranykorban, a hangosfilm bevezetése után a harmincas-negyvenes években a magyar nézőszám 20 millió körül mozgott (1935: 21 millió 983 ezer) 1949-re 42 millióra, 1953-ra

73 millióra ugrik, 1956-ban eléri a 115 milliót, a csúcs 1960-ban 140 millió, innen csökken azután a mai 75 millió nézőre. Tehát a mozi egyeduralkodója idején, sőt, az ötvenes években is, amikor a mozi mint szórakozás kiemelt helyen szerepelt, a nézőszám jelentősen elmaradt a maitól. Igaz, harminc év alatt széles rétegek kapcsolódtak a kultúrába (és az ország lakossága megnőtt), de mindezek nem feledtetik el, hogy a mai nézőszám megfelel a mozilátogatottság általános helyzetének, sőt, talán némileg túlzott is. Félreértés ne essék: nem vagyok elégedett a mai helyzettel, van baj elég. De a számok azt mutatják, hogy a mozi hosszabb távon — legalábbis egyelőre — nem veszített teret Magyarországon.

4.

Kezdjük a bajok leírását a legnagyobb közhellyel: a mozipark elavult. Sok mozit bezártak (Budapestben az utóbbi 18 évben 29-et), a kényelmetlen, elavult székekkel, fűtéssel és hangtechnikával működő mozik nem vonzzák a közönséget. Úgy tűnik, elmulasztottuk a hatvanas évek nagy nézőcsúcsa — és gazdasági fellendülése — idején a lehetőséget a mozipark átalakítására és korszerűsítésére. Azokban az években a világban jelentős változásokat hozott e téren a szorongató tévé-konkurrencia, megjelentek a *bokormozik* (Párizsban például 68 többtermes mozi létesült), amelyek a megváltozott igényeknek, az új mozibajárási szokásoknak jobban megfeleltek. A többtermes moziban ugyanis ki lehet szolgálni a különböző igényű, tudatszintű és ízlésvilágú nézőt párhuzamosan is. Az eleve kevesebb nézőre méretezett, kisebb, de otthonosabb termekben nem várnak már 7—800 nézőt egy előadásra, beírik kétszázalal is. De a három terem együtt nem sokkal kevesebb, mint a régi „filmszínház” egyetlen hodálja. A régi filmszínházkép elavult: az aranycirádák, vörös függöny, gong és rivaldafény helyett az otthoni tévézés kényelmes foteljei és légkondicionálása kell, hogy jöjjenek.

Nálunk az első többtermes mozi nemrég nyílt meg. De talán a bokormozik hiányánál súlyosabb a meg-

levő mozik területi elosztásának egyenetlensége. (Itt elsősorban Budapestről beszélek.) A városközpontban, a belvárosban, a bevásárlóközpontokban, az egyetemek és kultúr-intézmények közelében alig van mozi. (Kivéve talán a Filmmúzeumot.) A Kiskörút által határolt területen, amelynek vonzása minden szempontból igen nagy, egyetlen mozi van, a Puskin — és egy kis jóindulattal ide sorolhatjuk a Toldit. Nem lehet csodálkozni, ha a magyar filmek rendezői valóságos közelharcot vívnak a Puskinért. A másfajta közönség olyan, könnyűnek nem mondható filmet is sikerre visz, mint a *Filmregény*, hónapokig lehet műsoron tartani. Sajnos, egyre valószínűlenebb, hogy ezen a területen az elmulasztott lehetőségeket valaha is pótolni lehetne. (A Filmművész Szövetség hiábavaló erőfeszítéseit említetném, melyekkel a belvárosban helyiséget igyekezett szerezni a magyar filmeket vetítő stúdiómozinak.)

A másik vélet, az új lakótelepek moziival való ellátása legalább ennyire problematikus. Míg az ötvenes évek beruházásai, és a jelentős, többszáz milliós állami dotáció nyomán a néhány száz fős falvakban is többnyire üzemeltetnek mozit, az új lakótelepek 30—40 ezres, városnyi lakossága igen sokszor nem kap mozit. (Ígaz: sok pénzbe kerül egy-egy új mozi. De nem kellene „reprezentatív filmszínházakat” építeni, hanem títustervek alapján olcsó, célszerű kis termeket.) A falusi, keskeny mozik megszüntetése vagy megtartása visszatérő téma. Véleményem szerint az erre fordított pénzt úgy kellene felhasználni, hogy a dolgok fontossági sorrendjében jusson mindennek inkább szüntetének meg rossz állapotú, alacsony látogatottságú keskeny mozikat, ha ezzel az összeggel nagyobb tömegek lehetne mozihoz juttatni. Az állami támogatás ugyanis nem növelhető, a meglevőből kell gazdálkodni.

5.

Az egyenetlen moziellátottság következménye az a másik közhelyként emlegetett tény, hogy a moziműsor áttekinthetetlen. Ember legyen a talpán, aki a kedvére való filmet megtalálja a néha napokra, néha szinte

minden előadásra széttagolt műsorban: egy-egy film egy héten belül a város egyik végéből a másikba „pendlizik”. Mozivállalatok, üzemvezetők és propagandisták sziszifuszi küzdelmélt takarja ez az állapot: mindenhova, mindenkinek el kellene juttatni a filmeket, de nincs elég terem, kópia, előadás... És főleg az értékeesebb, de talán kevesebb látogatót vonzó filmek elosztása nehéz. Így jönnek létre a peremkerületekben a heti egy-két előadásra szétszórt „művészfilm-programok”, és az, hogy ezek a filmek hamar eltűnnek az úgynevezett belterületről. Hiányoznak a speciális mozik, melyeket egy-egy, jól körülhatárolt műfajra lehetne fenntartani, és ott egy-egy filmet sokáig, akár hónapokig, megszakítás nélkül vetíteni. Azok a bátorítalan kísérletek, melyek a Toldi moziival, és az utóbbi időben néhány renovált moziival történtek, egyértelműen bizonyítják: ez az egyedüli járható út. A néző ugyanis nem hosszú tervezés után megy el mozi- ba — ellentétben egy színház- vagy koncertlátogatóval — hanem szabad idejében, esetlegesen, és lehetőleg a közelbe, hosszabb előkészület és utazás nélkül. Ha nem tudja, melyik mozi milyen jellegű filmet vetít, a filmcímekre hagyatkozhat csak, és ez nem a legjobb tanácsadó.

Speciális moziparkra van tehát szükség, meghatározott profilú, jellegzetes mozikra. Lehetőleg megkeresve egy-egy környék, városrészes igényei, speciális összetétele, forgalma stb. szerint az optimális választéket. És ezt a speciális moziparkot el kell látni speciális filmekkel. Az úgynevezett széles forgalmazás, a mindent magába foglaló műsorelosztás nem felel meg ezeknek a feladatoknak. Meg kellene az illetékeseknek gondolni a speciális mozihálózat leválasztását (külföldön az art-kino hálózat szolgált rá példát). Nálunk a Filmaratók Köre hálózata csak nevében különül el, szervezeten, filmellátottság, propagandaköltségek terén nem, és ennek sajnos a „nehézebb” filmek látják kárát.

De mit vetítsenek a mozik, és hogyan? Ez már olyan témakör, mely egy következő eszmefuttatás témája kell legyen.

KÉZDI-KOVÁCS ZSOLT

HATHOLDAS RÓZSAKERT

Babits Mihály hosszú novellája — ma inkább kisregénynek neveznök — valamikor a századforduló tájékán játszódik, és látszólag idillikus állapotokat idéz fel. Hiszen legfőbb problémája, hogy egy kétbalkezes, melák fiatalembert hogyan kényszerítenek akarata ellenére házasságba, illetve ez a jobb sorsra nem érdemes, de az ember alapvető szabadságjogaihoz mégis ragaszkodó fiatalember önérzete végső fellobbanásával hogyan menekül a kényszer szorításából. Az eseményekhez háttérül Gádoros szolgál, a kisváros, amelyben az ember magánügyei egyrészt nem maradnak magánügyek, másrészt e magánügyek megítélése teljesen a konvenciókhoz igazodik. Gádoroson egy lépést sem lehet tenni úgy, hogy a pletyka szándékolt belemagyarázásával e lépés jelentősége meg ne hamisítódjék, s amellet Gádoroson is — mint a századvég női sorsának egyedüli megoldásá — a lányok és anyák a férjhezmenés lehetőségeit latolgatják, egyenes és kanyargós útjait kutatják, kivetik hálójukat arra, aki mint jövődő férj számbajöhet, aki hivatali rangja, te-

kintélye, vagyona okán figyelmet kelt. Gruber Franci, Babits elbeszélésének hőse jelentéktelen jövevény: nincs számottevő hivatala, nincs vagyona, patinás családja, egyszerűen csak fiatalemler, akinek a lehetőségeit majd a jövődöbelije befolyásos rokonsága felkarolja és megteremti. Egy ilyen házasság létrehozása Gádoroson közügy, nemcsak a szorosra vett érdekelteket foglalkoztatja, hanem a baráti, rokoni kört is. Gruber Francinak ez a tragédiája — mert szögezzük le mindjárt, hogy a tréfás adottságokon túl a házasságba kényszerített fiatalemler sorsa tragédiája, s a Ranódy László rendezte film sikere azon döl el, hogy ezt a nagyon is burkolt tragédiát mennyire tudja érzékeltetni. A felszínen szó sincs tragédiáról: az irodalom régi hagyományja, hogy az erényét védő nő felmagasztosul, a nemes erkölcs piedesztáljára kerül, nem így az erényét védő férfi. Ő szükségszerűen komikus figurává torzul, s ha köntösét Putifárné kezében hagyja és megfutamodik, harsányan nevetünk rajta. Mitől válik a minden ízében félszeg és balog Franci mégis tragiko-

Tolnay Klári és Tahí Tóth László



mikus figurává? Elsősorban attól, hogy — kényszerhelyzetén túl — a biztos boldogtalanság felé halad, hiszen: ismerjük környezetét kicsinyességét, tudjuk, hogy az öt férjül kiszemelő Irén nem szerelemből, hanem a vénleányság elkerülése végett választotta, tudjuk, hogy ebben a kényszeredett választásban valamilyen egész Gádoros a cinkosa, hogy a magánügy ezúttal is túlságosan közügygé válik ahhoz, hogy két ember elrejtőzhessék mögötte. Gruber Franci nem okos, eszességére egyetlen utalás sincs. De azt valami feneketlen mélységben érzi, hogy ez a kötés nem kívánatos, hogy nemcsak a házasság tréfásan oly sokszor idézett rabságába dönti, hanem egy olyan emberi kényszerhelyzetbe hozza, amellyel nem tud szembenézni, amely megalázza, becstelenné teszi. És itt rejlik az elbeszélésben a tragédia magva, itt rejlik a rózsakert, a hatalmas, hatholdas rózsakert szimbolikus jelentősége.

Mert ez a rózsakert átható illatával, júniusi virágzásával nemcsak a szépség káprázatát árasztja, hanem egyfajta mámorot is, amely Gruber Francit öntudatlanul rabul ejti. Öntudatlanul, mert nem elég okos, hogy érzéseiről számot tudjon adni. Gruber Franci a rózsakert bűvöletében él, ez tartja fogva — az ifjúság, a szabadság, a lehetőségek áradó teljessége —, és amikor Irénék lakásába kerül, Irén beteges, bősészédű anyja, szemtelenül taknyos öcsce és a mindenben buzgólkodó Lajos bácsi körében kénytelen búcsút mondani a rózsakert világának, kénytelen felismerni egy szűkös, napi aprólékos gondokkal súlyosbított világ vállalásának elkerülhetetlenségét, amelyet azonban semmiképpen sem akar elfogadni.

A rózsakerthez természetesen egy ház és annak lakói is tartoznak: a bűbajos Ilka néni, aki Gruber Francinak szállást és reggelit ad, de meghívja a nála összegyűlő asszonyok és lányok társaságába is. Ő a fiatalember házasságának tervezője, akaratlan összehozója, hiszen Irénnel nála ismerkedik meg, bár Francit jobban vonzza a szőke és pufók Balogh Gizi, akinek haja-keble egy álombatúnó kártyapartin hozzáér, aki egy hűvös estén kendőjébe fogja, de

akinek szeleburdisága távol áll Irén kiszámított okosságától. Igen, a hatholdas rózsakert maga a paradicsom, minden más Gádoroson — a világon — csak gyenge utánzata annak az elzsongító mámoroknak, amit Ilka néni és kertje lehel, kártyapartijaival — ahol Franci oly csúfosan szerepel —, társasjátékaival, sétáival, csillagnézéseivel. Amellett a küzdő felek — és esélyeik — nem egyenlőek: Francival szemben Irén eszes, sokkal eszesebb, mint a gádorosi lányok általában, ezért férjhezmenési lehetőségei még csökkennek is: melyik férfi boldog elvinni egy olyan lányt, aki okosabb, mint ő? — kérdezi az egyik gádorosi notabilitás.

Az egész történet természetesen nem nélkülözi a felszínen jelentkező humoros utalásokat, ezeket Ranódy rendezése ki is használja, néhol túlságosan is. Forgatókönyvét a rendező Nádasy Lászlóval együtt készítette, ennek leleményei és a képsorok beállításában mutatkozó igényessége azt mutatja, hogy Ranódy teljes egészében átérezte a történetnek, a Hatholdas rózsakertnek legmélyebb mondanivalóját. Okosan koncentrált arra, hogy a mese középpontjában Gruber Franci figurája álljon, de arra is, hogy maga a rózsák, illetve a virág legyen a szép és tűnény. de annyira áhított ifjúság szimbóluma. Illés György kamerája csodálatos rózsákat fényképez, nemcsak ott, ahol a rózsakert szerepeltetése révén ez szükséges, de ott is, ahol csak a háttérben meghúzódó virágok emlékeztetnek a nyár mosolyára. Lótrapolás, harangzúgás az egykor volt kisváros hangulatát idézik, a ruhák (Mialkovszky Erzsébet tervezései) elkerülik az ilyen századvégi színpadi vagy filmbrázolások extrém túlzásait vagy pontatlanságait. Gádoros minden lakója olyan, amilyennek lennie kell, egyedül Ilka néni otthonát találjuk túlságosan elegánsnak (kvietált huszárcapitány háza, olyan kastélyszerű aligha lehetett), ennek egyetlen magyarázata csak az a szegénység, amely kontraszként ábrázolódik Irén otthonában és körülményeiben — e kettő — Ilka néni vidám rózsavilága és Irénék bús kopottsága — között kell a szerencsétlen Gruber Francinak választani, ha ugyan lenne választása, illetve en-

gedélyeznék azt neki. Ranódy e jó néhány évvel ezelőtt a televízió számára forgatott filmjében szinte mindenben ragaszkodik Babits eredeti elbeszélésehez, ahol szükséges, a leírásokat és elbeszélő betoldásokat dialógusokká váltja. De ahol az eredeti szövegtől eltér, úgyszólván mindig engedményt tesz egy rosszul értelmezett könnyedségnek, amely megtüszenteti Francit a patikussal való jelenetében, amely orra alatt fellapozott családi fényképet mutogattat azzal az anyóssal (Kiss Manyi), aki karakterisztikusabb szerephez jut, mint amelyet Babits elmosódó ábrázolásában kapott, nyilván azért, hogy Kiss Manyi kitűnő színészi kvalitásainak több tere legyen a megnyilvánulásra. De aztán vannak részek, amelyek kirínak Babits eredeti szövegéből: ilyen az Irén diktálta levél, amelyet Franci ír édesanyjának, ilyen Balogh Gizi látomászerű felbukkanása a házasságra készülő frissen berendezett lakásának ágyában. Ezek jobbadán a humor számára tett engedmények, amelyek nyilván a közönségsikert lennének hivatva biztosítani. A hitelesség rovására megy azonban, amikor a láb-ralalóba öltözött Franci mellé lefekszik a menyasszony, nemcsak blúzának gombjait gombolva ki — mint Babits elbeszéléseiben teszi —, hanem blúzá, majd szoknyáját le is vetve. A jelenetnek Babits ábrázolásában is megvan az erotikuma, de csak anyyi, amennyit a kor lehetőségei megengednek, ennél többre még zárt ajtóik mögött sem gondolhattak ifjú, jó házból való jegyesek. Amint a történet a vége felé halad, egyre több az ábrázolásbeli túlzás: a kispolgári dráma, mely — mint mondtuk — a komikum és a tragédia határán mozog, egyre bizonytalanabbá válik, műfaji elhivatottságát tekintve. Franci visszatérése a családba nyilván szándékosan patetikus, de egyúttal túlzottan reális is ahhoz, hogy pátsza ironikus legyen, a legénybúcsú duhajkodása megint csak meghaladja a gádorosi méreteket (Babits méreteit is, még Móriczét is, inkább Herczeg Ferenc-i), a szakító sürgönyök feladása, Franci szokése után már erősen a komikum felé torzítja a darabot, és végül — a befejezés. Nyilvánvaló, hogy a befejezéssel

Babitsnak is baja volt. Története ugyanis nem egy epizódokból és mozzanatokból felépülő történet, hanem inkább egy állapot rögzítése, ez az állapot váratlanul, egy szökéssel megszűnik, és ennél szélesebb körű ábrázolást Babitól sem kívánt. Az író azonban benne volt a tizenkilencedik század regényírói konvencióinak büvkörében, és úgy akarta elbeszélését lezárni, hogy alakjai sorsát tisztázza, kinek-kinek további életútjáról beszámol. Ezért Babits egy meglehetősen felesleges epilógus fűzött elbeszélésehez, amellyel azonban Ranódy nem tudott mit kezdeni. Így a befejezést teljesen meg kellett változtatnia, önjerejéből kitalálnia — mondjuk meg, ez nem túl szerencsésen sikerült. Igaz, hogy ez a Ranódy életrekelte befejezés vízió, mégis olyan, mely nemcsak a komikum, de a burleszk-komikum irányába viszi tovább a darabot, amely — ezt nem győzzük hangsúlyozni — végső fokon emberi tragédia. Szükségtelen, hogy a hősök habostortákat vágjanak egymáshoz, szükségtelen, hogy az esketésre érkezett (a babitsi változat szerint *nem* érkezett) kanonok-nagybácsi (Szendró József) ezt a habot le-törölgesse az orráról és leszopogassa az ujjáról, a menyasszony többszörösen ájultan terüljön el, és így tovább. Az — ismétlem — nem túlságosan sikerült babitsi epilógus szerint a házasság megíusulásának hírért Gádoros csendes derűltséggel fogadta, talán ennek a derűltségnek az ábrázolása — ha kevésbé hatásosan is — meggyőzőbben zárta volna a filmet.

A szereplők közül első helyen kell szólnunk a Gruber Franci alakját filmre vivő Tahí Tóth Lászlóról. Alakítása igazi bravúr: tulajdonképpen soha nem beszél, legfeljebb igeikötőket vagy egytagú szavakat mond, mégis magatartásával, arcjátékával, pillantása derűjével vagy elkomorodásával tökéletesen érzékelteti annak a Gruber Francinak a boldogtalanságát, pipogyaságát, szájalomra méltó helyzetét, akit akarata ellenére házasságba kívánnak kényszeríteni. Figuráján áll vagy bukik a darab sikere: mindig ő van az előtérben, s Tahí Tóth ezt úgy győzi, hogy soha egyetlen pillanatra ki nem esik szerepéből, nem enged semmiféle kísér-



Drahota Andrea, Kiss Manyi és Tóth László (Rajnogel Imre felvételei)

tő, csábító túlzásnak. Aki látta a filmet és utána kezébe veszi Babits elbeszélését, mindörökre Tahí Tóth személyében fogja látni az igazi Gruber Francit.

Nem kevésbé nehéz és inkább hátlátlan, mint hálás szerepe van Drahota Andreának, Irén megtestesítőjének. Határozott, okos, kemény és célratörő, de végeredményben mégis tragikus sors az ő osztályrésze — ezt teljes mértékben érzékeltetni tudja. Játékának egyedüli okozatán kívül eső hitelrontása, hogy Drahota egy kissé túl szép a szerepéhez, az ember igazán nem érti, Gruber miért idegenkedik attól, hogy elvegye.

Tolnay Klári mint Ilka néni azoknak a régen volt nagyasszonyoknak az alakját keltette életre, akik uralkodni tudtak néha egy kis, néha egy egészen nagy közösség felett. Ilka néniit bája, kedvessége, nagyvonalú nagyvilágisága Gáboros lelkévé tesz, aki partik összekovácsolója, de

esetleg — ha a körülmények úgy hozzák — megbontója is. Tolnay alakításában ilyen: fölényes, biztos, hitteles.

Kiss Manyi egy — mint mondtuk — Babits által csak vázlatosan megírt figurába lehel életet; ő is egy típust képvisel, a meggyötört, beteges, panaszkodó, az élet terheit elviselni nem tudó öregasszony típusát, aki motiváló szerepet hordoz a darabban: hiszen nem utolsósorban előle menekülve akar a lánya minden áron férjhez menni.

A többiek, Páger Antal Lajos bácsija, Bodrogi Gyula, mint patikus, a kacér Gizike (Szilvássy Annamária) megannyi kitűnő alakítással emelik ennek a produkciónak a jelentőségét, amely a századvéget idéző írások, filmek és színpadi ábrázolások gyakorisága idején is méltán kelthet megkülönböztetett figyelmet.

SZOBOTKA TIBOR

A BIZALOM forgatása közben

BESZÉLGETÉS SZABÓ ISTVÁNNAL

Bizalom címmel forgatja új filmjét Szabó István; Bánsági Ildikó és Andorai Péter főszereplésével, Koltai Lajos operatőri közreműködésével.

— *Miről szól a Bizalom; mikor és hol játszódik?*

— Egy kapcsolat története. Arról szól, hogy végtelenül kiélezett helyzetben alkalmas-e egy ember arra, hogy megbízzon a másikkban; hogy ez a bizalom milyen nehezen megszerzhető és mennyire törekeny. Az alaphelyzet: 1944 telén összekerül egy férfi és egy nő; a kényszerhelyzetben egy szobába összezárva kénytelenek eltölteni másfél hónapot. Az általános helyzetből fakadó létbizonytalanság miatt bizalmatlanok egymás iránt; ez alatt a másfél hónap alatt megharcolnak egymással, s végül tartalmas és mély emberi kapcsolat alakul ki közöttük.

— *A forgatókönyv ismeretében úgy tetszik, ez a filmje merőben különbözik előző alkotásaitól — még a leginkább kamarajellegű Szerelmesfilm-től is —; ez intim, pszichológiai jellegű, gyakorlatilag csak két szereplőre koncentráló kamaradráma...*

— Nekem a feladatom mindig annyi, hogy igyekszem úgy megcsinálni egy filmet, hogy azt megnézzék az emberek. Persze örülök, ha néhány figyelmes érdeklődő utóbb kapcsolatokat fedez fel a filmjeim között; de nekünk nem szabad elfelejtenünk: a néző mindig egy konkrét filmet lát, ami addig a másfél óráig tart, amíg elsötétedik és újra kivilágosodik a mozi nézőtere. Ez alatt kell elmondani, amit akarunk. Egy rendező nem építhet arra, hogy a néző esetleg látta az előző filmjét is; csakis a konkrét filmben kell gondolkoznia. Örültem, amikor bizonyos összefüggésekre utaltak a filmjeim között — mert hátha ez azt jelenti, hogy valamilyen gondolatsor részei: de magam ezzel így nem foglalkozhatok. Amire a kérdés is utalt: ez a film valóban nem használja azokat a rekvizitumokat, amiket az előzőek, tehát nem azokon a helyszíneken

játszódik, s nem abban a közegben...

— *...noha itt is láttam a műteremben egy villamost...*

— Egyszerűen azért, mert abban a rákospalotai utcában, ahol a történet játszódik, jár a villamos; szinte karnyújtásnyira a házaktól. Minthogy a történet túlnyomó része egyetlen lakásban zajlik, a díszletlakás ablaka elé furnérből csináltunk egy félvillamost, amit néha elhúznak a háttérben; pusztán azért, hogy a külső utcaképekkel jobban kapcsolódjanak a belső jelenetek. A villamos tehát itt csupán a hitelességre való törekvés egyik mozzanata; az égvilágon semmi egyéb jelentése nincsen.

— *Előző filmjeinek stílusát „metaforikusnak”, „lírai allegorikusnak” nevezték méltatói; úgy tűnik, hogy ezúttal gyökeresen eltérő, pszichológiai stílusú, kevés szereplőt mozgató történet elbeszélésére vállalkozott...*

— A megállapítás leginkább a *Budapesti mesék*re érvényes, a többi filmre nem, hiszen azokban is nagyon határozottan egy vagy két főszereplő dominált. Az *Álmodások* korában a Bálint András megszemélyesítette főhős — szerintem legalább — pszichológiailag is végiggondolt figura volt; ugyanígy az *Apában*; avagy Bálint és Halász Jutka a *Szerelmesfilmben*; illetve Békés Rita és Winniczka alakja a *Tűzoltó utcában*: illúzióim szerint pszichológiailag is pontosan megformált jellemek. Csak a *Budapesti mesék*ben voltak a szereplők egy nagyobb kórus résztvevői; amelyből egy-egy alkalomra, egy-egy „szólóra” kiemelkedtek...

— *De eddig mindig jelen volt a „kórus” is a központi figurák mögött...*

— Igen, ha alaposabban végiggondolom a filmek szerkezetét, a főhősök körül mindig jelentkezett egy társaság, a történelemhez és társadalomhoz való viszonyukat jelezve. Ezúttal ez a „kórus”, ezek a mellékszereplők elmaradtak, a háttérben mozgó idős házaspár is inkább a maga



Bánsági Ildikó és Andorai Péter

külön drámáját éli a főhősökével párhuzamosan; — mintegy „idősebb változatát” a kapcsolatteremtés — és megőrzés kinjainak és örömeinek.

— *Rendezéstechnikai szempontból milyen eltérő feladattal jár ez a másféle dramaturgiai szerkezet?*

— Az előbbi hasonlatnál maradva: ott egy zenekart kellett dirigálni, szólistákkal, — itt egy kvartettet. Sok mindent föl lehetett adni a karmesteri agresszivitásból; nagyobb tér jut a szereplőknek. Itt a két főhős arcának kell minden pillanatban tartalmat hordoznia; — amiben persze most, a forgatás derekán, legfeljebb reménykedhetünk. Hogy ebben a filmben milyen lesz Bánsági és Andorai, azt most még nem tudhatom megítélni; — de, hogy mindkettő rendkívüli tehetségű színész, abban biztos vagyok. Egyelőre számomra különleges öröm egyszerűen nézni őket, amint játszanak; függetlenül

attól, hogyan sikerül majd ez a film. Az későbbi dolog.

— *Előző filmjeinek sorozatát „egy n. mzedék szubjektív, lírai önéletrajzként” elemezték méltatói és bírálói. A Bizalom illeszkedik-e, s hogyan ebbe a sorba?*

— Ilyen szempontból valóban semmi köze előző filmjeimhez. Egyébként se tudom, mennyire érvényes a minősítés a többi filmre. Történeteket mesélek el emberekről. Hogy aztán ezek „szerzőiek” „önéletrajziak”, „poétikusak”-e — nem az én dolgom eldönteni. Nekem az a dolgom, hogy olyan történeteket meséljek, amelyek megérintik, s jó minőségű energiákkal töltik föl az embereket. Ha ez sikerül, teljesítettem a feladatomat. Olyan történeteket kell előadnom, amelyek arra ösztönzik az embereket, hogy szembenézzenek önmagukkal. Ha ezt bizonyos közönségréteg-nél sikerül elérnem, nem dolgoztam



Bánsági Ildikó és Andorai Péter

hiába. Ha nem sikerül, akkor nem jutottam sehová, függetlenül attól, hogy mit mondanak róla a bennfentesek. Az ilyen „siker” leginkább reklámként hasznos, mert ez csábítja az embereket a moziba. S kapcsolatot teremteni — film révén — csakis azzal lehet, aki bejött a moziba. Éppen ezért minden — nem rosszhiszemű — reklám fontos; mert aki bejött, azzal talán lehet valamit kezdeni. Ha aztán kimegy valaki — az főleg az én hibám. De ha egyáltalán nem jönnek be a moziba, az nem biztos, hogy az enyém.

— *Anélkül, hogy szándékosan erre tereltem volna a beszélgetést, eljuttunk a mai magyar filmgyártás talán legneurálgikusabb problémájához: miközben minden évben — mostanában is — elkészül néhány valóban igényes és színvonalas, nemzetközileg is sikeres filmünk; éppen az utóbbi időben szinte katasztrofálisan lezuhant a magyar filmek né-*

zőszáma; s leginkább éppen az igényesebbeké...

— Statisztikákat mindig lehet produkálni... Azt azonban egyszer s mindenkorra tudomásul kell venni, hogy a filmkészítés az elmúlt másfél évtizedben — éppen személyessé válása folytán — már ugyanúgy kerül kapcsolatba a közönséggel, mint minden más művészet; tehát nem minden film jó a közönség minden rétegének; és ami nagyon sokaknak „jó”, az nem biztosan jó film. Nem azt tartom bajnak, ha egy film kevés számú közönségre van hatással, mert meglehet, hogy ez a kisebb lelekszámra gyakorolt hatás lényegesen tartalmasabb és értékesebb, mint egy nagy sikerű film langyos, tartalmatlan, tehát lényegi hatástalansága. Az orvos is fehér köpenyt visel, meg a fürdőmester is — csak nem szabad a funkcióikat összezserűlni. Még sose hallottam kiadói vagy könyvterjesztési szakembert amiatt

sopánkodni, hogy Thomas Mann vagy — mondjuk — Pilinszky köteit kevesebben vásárolják, mint a krimisorozatokat. Utóbbiakat összehasonlíthatatlanul többen; de ettől még senkinek sem jutott eszébe arról vitatkozni, hogy társadalmilag melyik az értékesebb... Baj akkor van, ha egy film a saját közönségét nem találja meg; azt, akiknek készült, akiknek alkotói szánták. Alapvetően megkérdőjelezem a magyar filmek hatástalanságáról szóló újabb keletű legendát, mert még a rendkívüli terjedelmű, négy és félórás *Filmregény* is rátalált a maga — nyilván kisebb számú, de nagyon lelkes és a filmért kiálló, vele, érte vitatkozó — közönségét. Ellenben az igény nélkül készülő, a színvonalatlanságot ügyeskedéssel leplező, álmaiságot, álószinteséget, állátványosságot hordozó filmek nem találják meg a közönséget — hála istennek; merthogy alközönség nem létezik. (Legfeljebb — olykor — manipulált moztatisztikákban.) Ma már az ország lakásainak túlnyomó többségében van televízió; a lakosságot lényegesen nagyobb mértékben látja el művészeti termékekkel a kulturális ipar, mint a történelemben eddig bármikor. A kulturális iparnak ez a fantasztikus mennyiségi robbanása

az utolsó tíz évben ment végbe Magyarországon. Azt az igényt, hogy az emberek kíváncsiak más emberek sorsára, példájára — a televízió tömegmérétekben kielégíti; és rengeteg tévéfilm vissza is él vele. Lényegesen könnyebb ugyanis fölületes betekintést nyújtani mások sorsába; s ez a nézőt sem készíti ellenállásra, gondolkodásra vagy önmagával való szembenézésre; s kellemesebb is számára, mert azt bizonygatja neki, hogy lám ő jól ismeri az életet és saját magát. A néző langyos vízbe ül tehát, ami nem változtat a vérkeringésén. A forró vagy hideg zuhanyt ki kell bírni; — más kérdés, hogy utána lényegesen jobb érzés tovább élni. Egy-egy valóban megrázó, személységünket megérintő film, mint Bergman *Jelenetek egy házasságból*, Fellini *Nyolc és fél*, Romm *Hétköznapisizmus*, Wajda *Hamu és gyémánt* című alkotásai — hogy csak kapkodva említsek néhány példát —; vagy a magyarok közül a *Hannibál tanár úr*, a *Szegénylegények*, a *Szezelem*, a *Feldobott kő* és még sok más művet sorolhatnánk —; alapvetően megráz bennünket: a vetítés közben szembekerülünk saját előítéleteinkkel, újragondolni, megváltoztatni kényszerülünk a véleményünket bizonyos dolgokról; mások

Andorai Péter (Jávor István felvétele)



megvilágosodnak előttünk; vagyis érzelmileg, emberileg másképp jövőnk ki a moziból, mint ahogy be-mertünk.

— ... Különös, de nyilván nem véletlen, hogy csupa tiz-tizenöt évvel ezelőtti filmcímeket említett...

— Szándékosan, mert az újabb szerintem hasonlóan értékes műveknek még nincs, nem lehet meg az a próbája, amit nyolc-tíz év távlata jelent.

— Amit a televízió közönségelszívó hatásáról mondott, az világszerte végbemeni, ismert folyamat; ám míg három-négy éve szinte egyetlen pesti mozi előtt sem állt sor soha, mostanában újra megjelentek a jegyzérek, ami — szociológiai szempontból — alighanem arra is utal, hogy csökenőben van a tévé mindent lebíró varázsa; az emberek kezdenek újra kiszabadulni, mozikba is vágyani a képernyő előtt...

— De hol vannak a jegyzérek? A Pokoli toronynál, meg az ABBÁ-nál! Számomra mindegyik végignézhetetlen sületlenség, aminek annyira köze nincs a filmművészethez, mint a színházi viaszcsirkének a sültcsirkéhez. Nem is szabad őket filmként emlegetni. S hogy miattuk sokan ott hagyják a képernyőt? Persze, hiszen mikor látható a tévében olyasmi, mint a Pokoli torony? A kis dobozban, fekete-fehérben hogyan lehetnének olyan látványosak a lángnyelvek, a fölrobbanó helikopterek? Ott az ilyesmi egyszerűen nem él meg. Vajon miért tért át Hollywood is a katasztrófafilmekre, a különleges látványosságok előállítására? Ez az egyik módszere a közönség moziba csábításának; mert ez az, amire a tévé alkalmatlan. S vajon miért van a legnagyobb nézőszáma a világ minden országában a tévéhíradónak? Mert ott mindennap látható valami borzongató látványosság — háború, baleset —; ami ráadásul még igaz is, s lehet, hogy éppen most történik. Az emberek ugyanúgy nézik a Pokoli tornyot, mint egy utcai balaszt: „szörnyű, de milyen szerencse, hogy nem velünk történt meg”. Könnyű, felületes szörnyülködés ez, ahol én magam nem kerülök veszélyhelyzetbe.

— Mindebben egyetértünk; mégis vajon nem lehetne-e a mozibajárás

iránt a jelek szerint mégiscsak újra-éledő igényt a szó jó értelmében „meglovagolni”; vagyis a magyar film vitathatatlan művészi rangjának tartalmi és formai vívmányainak megőrzésével — eljutni a közönséghez?

— Olyasféle monstre látványosságok előállítására, mint a Pokoli torony, mi képtelenek vagyunk: egyetlen snittjének az árából — némi túlzással — ki lehet fizetni az évi húsz magyar filmet. A magyar filmgyártás a nagy történelmi, háborús vagy katasztrófafilmekek stb. készítésére anyagilag nincs berendezkedve. Szerintem ilyeneket nem is kell nálunk csinálni; ezeket olcsóbban és jobb technikai kivitelben meg lehet vásárolni. A mi dolgunk: önmagunkról beszélni, magunkat vizsgálni. A magyar film szerencsére mintegy tizenöt éve olyan helyzetbe került, hogy megengedhette magának: a valóságos élettel, annak reális gondoljaival próbáljon foglalkozni, s nem a problémátlan álsággal. Ez a feladat kényelmentlen is, mert figyelmet, gondolkodást igényel. De rendkívül megtisztelő lehetőség, ezért nem szabad földadni. A mozinak kellene az olyan filmek is mint a Pokoli torony — az ilyeneket meg kell venni. A magyar filmművészet feladata, hogy a magyar közönséget — a magyar közönség tisztánlátását, szellemi egészségét — szolgálja; s nem az, hogy kiszolgálja a pillanatnyi, efe-mer igényeket. Természetesen minden filmrendező azt szeretné, hogy sorbaálljanak a mozinál, ahol a filmjét vetítik. Aki nem ezt mondja, pózol vagy mellébeszél. Minden becsületesen gondolkodó rendező mindent megtesz azért, hogy filmje tetsszen a közönségnek, s azért izgul, hogy minél többen legyenek a moziban. Meglehet, hogy pillanatnyilag rosszabb periódusát éljük a magyar film és közönsége közötti kapcsolatoknak. Dehát minden kapcsolatban akadnak rosszabb periódusok — néha megunják egymást az összetartozók —; de ha hajlandók megharcolni egymásért, akkor mindig van eredmény. Csak ha nem akarnak harcolni egymásért, akkor van baj igazán. Ránk, szerencsére, nem ez a jellemző.

ZSUGÁN ISTVÁN

A VÁMPÍROK ÉLÉN

JEGYZETEK ROMAN POLANSKI FILMJEIROL

Idén volt negyvenöt éves, és pályájára már jóideje ráillik Oscar Wilde ismert mondása: „az élet utánozza a művészetet”. S tegyük hozzá: az ő élete saját filmjeit utánozza.

Élet és szerep

Első nyugati filmje rémtörténet, szakszerűbben: lélektani horror. Később Hollywoodban feleségül vesz egy játékbaba-külsejű szökeséget, akinek aztán kiugrást ígérő szerepet teremt egy parodisztikus felhangú vámpírfilmben. A filmet igazán akkor kapja fel a reklám, mikor Sharon Tate, a színésznő-feleség gyilkosság áldozata lesz. Ez a négyes gyilkosság nemhogy a hírhedt bostoni fojtogató ügyet, de már-már a Kennedy-merényletet is kezdte háttérbe szorítani — s nemcsak a szenzációvadász zugsajtóban. A hatvanas évektől lassan el kellett köszönni: a „virággyerekek”, a békésen, ártalmatlanul kábítószerrel szívó hippik úgy tűntek el, egyik évről a másikra, mint az európai egyetemi lázongók. A hollywoodi gyilkosság

lettese, a „Manson-család” a hatvan-nyolcas hippiknek volt torz, véres paródiája — az egész világon szét-harsogó reklámat talán ez a társadalmi háttér is visszhangosította. („Ki maga?” — kérdezte állítólag az álmából felvert Sharon Tate a közeledő gyilkostól. „Én vagyok az Ördög” — felelte az, nem megvetendő stílusérzékkel. Valószínűleg látta Polanski második amerikai filmjét, a *Rosemary's baby*-t: a dialógus szinte onnan vétetett.)

A rendező ezután visszatér Angliába, ám hiába érdekes és eredeti *Macbeth*-filmje, lassanként nem alkotóként, hanem rendőri hírekben szereplő botrányokozóként emlegetik. Sőt, mintha egyenesen a Manson-bandával óhajtana rivalizálni: nemi erőszak, kábítószer-csempészés, liliomtiprás, letartóztatás és feltételes szabadlábra-helyezés — mi mindent olvashattunk róla!

Pedig ez a producerek-kedvelte, INTERPOL-űzött bűnügyi figura, ez az angol—francia—amerikai színész és rendező nem is olyan rég még, hogy soványan, kisfiús mosollyal

Jelenet a *Macbeth*ből



szerényen álldogált a lódi filmfőiskola végzős hallgatóit ábrázoló fényképeken, nem is olyan rég, hogy tevékenyen segédkezett az új lengyel film születésénél. Saját kisfilmjeit Munk, vagy a regényíró-filmrendező Konwicki művei mellé sorolták, első nagy játékfilmje, a *Kés a vízben* talán legelsőül fogalmazta meg a lengyel jelen „életérzéseit”, a háború végleges múlttá válását, azzal, hogy a máról szólt, de mintha már a hétköznapiak szörnyű unalmában és gyűlölet-hálójában. Mindenesetre mélyebb korképnek bizonyult, mint a világhírű iskolatárs, Wajda ugyanakkor készült filmje, az *Ártatlan várázslók* (amelynek egyik epizódjában megintcsak feltűnt alacsony alakja, „önmagát játszotta”, bohóckodott, mókázott).

A hatvanas évek elején, a Wajda nyomába lépő legifjabb lengyel rendezőnemzedék jelei közül Polanski meg Skolimowski hallgatólagosan és egyhangúlag volt kijelölve a közeljövő nagy lengyel rendezőjének szerepére. Körülbelül egy időben is távoztak külföldre.

Az új hullámos Hitchcock

Polanski jelene 1965-ben kezdődik, amikor első nyugati (angol) filmjét bemutatják. Mit tanult, mit lesett el Nyugat-Európában két tanulóéve alatt? Nyilván a legújabb újdonságokat, hiszen, láttuk, Zanussi még fizikát vagy kémiát tanul az egyetemen, mikor ő már a hétköznapiak megalkuvásairól készített filmet!

Most hát felfigyelhetett volna arra, hogy az új hullámok, különösen a francia (ami leginkább hatott rá) ki- fulladt, elhalt, s nyilvánvaló, hogy holnap megint látványos, „jól megcsinált”, közönségcsalogató módon kell eladni az új formákat és tartalmakat (ha lesznek). A lélekelemző, kamarajellegű filmre, ha nem Antonioni, vagy Bergman jegyzi, alig lesz igény. Polanski bizonyára megsejtette mindezt. Mégsem dobta sutba az eddig tanultakat, nem futott mindenáron, mindent feledve a divatok elébe. Csupán sok mindent zárójelbe tett.

Az *Undor* (Répulsion) elsősorban Hitchcockhoz nyúl vissza, a nouvelle vague, Truffaut-ék bálványához. Olyan filmcsináló sikeremberhez, akit a modern filmművészet is magáénak vallhat. Polanski filmje zavarbajetően ellentétes hatást kelt. Feszésre-írt, pontosra-szűkre rendezett „lélektani horror” ez, mely azonban mégsem rendelkezik a Hitchcock-filmek mesés zárttságával, befejezettségével, kerekességével. Nem kelti a mesteremberi tökéletesség érzetét, nem igazán „profí” munka. Több is, kevesebb is bármelyik Hitchcock-darabnál. Több, legalábbis nagy igényű szándékában. A Catherine De-neuve játszott neurotikus hősnőjének lélekrajzát pontos pszichológiai aprómunkával próbálja hitelesíteni. A lélekábrázolás tiszteletre méltó igénye azonban nem csökkenti a néző kényelmetlen érzetét, hogy a film rendezője veszedelmes lecsúszott, eltért egy szigorú műfaj szigorúan szűkre taposott ösvényéről. El-el-árulja, hogy nem a horrorcselekmény és a horrorjellemzés érdeklí igazán, hanem a valódi lélekábrázolás, ez utóbbiban azonban alig nyújt igazán érdekeset. Hitchcock —, egy régi mondást kiforgatva —, a horror mérnöke minden alkotásában. Polanski, nem feledhetve iskoláinak oktatását a „lélek mérnöke” óhajtana maradni, vagy legalábbis a „lélek almérnöke”, ilyesfajta groteszk kompromisszum azonban nemigen sikerülhet, még Hitchcock *Psychó*-ját is feleslegesen (sőt komikusan) megterheli a film végére aggatott lélektani nyúl fark-magyarázat.

Az *Undor*-nak azért nagyon sok részértéke van. A tehetség jegyét viseli magán minden képsora, beállítása, jelenete. Izgalmat kelt száraznak induló, semmitmondóan jelentéktelen helyeken. A naturális valóságtól egy bűvész ügyességével észrevétlenül rugaszkodik el, apró hang-súly-cserékkel vagy furcsa elhallgatásokkal (mindkettőt a képi nyelvre értem) fenyegető légkört teremt. A film befejezése igazi bravúr, ráadásul a „rémület szobájába” a fecsegő-sopánkodó szomszédok után beto-tyog egy Hitchcock-külsőjű öregúr, hinnénk, ő maga, biztatóan néz holtakra és elevenekre, gondosan eloltog- atja az égve felejtett villanyokat.



Ruth Gordon és Mia Farrow a *Rosemary's baby* című filmben

Polanski második angol filmje, a *Zsákutca* (*Cul-de-sac*) már nem kacérkodik a mélylélektannal, vállalt krimi-vígjáték, ebben azonban elsőrangú. Szellemesen finom és harsogóan kemény. Mulattatóbb: humora európaibb, könnyedebb, mint mesteréé, Godard is vállalhatná. Vagy, gyengébb pillanataiban Ionesco. Itt valóban minden „angol”, mint a *Kopasz énekesnőben*. A sziklás angol tengerpart elhagyott angol épülete körül minden különös megtörténik és semmi sem erőltetett, s a végén Polanski — az értőknek — eljátszatja a *Hamu és gyémánt* befejező képsorának paródiáját is.

Atcsempészte tehát az „új hullámot” az angol kommerszfilmbé? A vén profi Hitchcock modorában csinált hazai, lengyel-gyökerű „új-mozit”, a fölmtörténetre kacsintgatva, — avagy csupán az új hullámosok maszkjában, az ő eszközeikkel egy hamisítatlanul „eredeti” ál-Hitchcock-ot, melynek igazán csak nyegleségei, vállvonogató iróniája az új? Nehéz volt, ma is nehéz eldönteni. Mindenesetre egy valami bizonyossá vált: Polanski boszorkányos kézügyességű rendező, profiigényű

„filmszináló”, de ha kell, mélyebb formanyelvi és tartalmi kísérletekhez is van érzéke.

Lidérc — glóriával

Van Párizsban, néhány lépésre a híres Ionesco-színháztól, a Rue de la Huchette-ben egy legendás kis mozi. A *Styx*-mozi. Ennek törzsközönisége a legtájékozottabb a világon horror meg vámpír-ügyekben. Bárki filmtörténésze lehet a műfajnak néhány hónap alatt.

A hatvanas évek közepe tájt ez a műfaj épp az álmos középszer állapotában leledzik. Van egyrészt Hitchcock — a műfaj felett és túl — lidérc-glóriával. Utána senki, vagy majdnem semmi. Létezik ugyan egy Roger Corman nevű derék adaptátor, némi klasszikus becsvágygal. Becsvágya a tárgyválasztásnál kezdődik, és ott is végződik. Csaknem kizárólagos témája Edgar Poe *Őszes Művei*. A filmvásznon lassan, körülményesen stilizál, „míveskedik”, szépeleg, szépelegve borzongat. Sohasem izléstelen és sohasem érdekes. Valamivel kevésbé irodalmias-



Catherine Deneuve az *Undor* című filmben

codó a műfaj őstípusait életrekel-
 Terence Fisher (*Dracula szeretője*;
 1960, *Frankenstein visszatérése*;
 1965). Az utóbbiban például egy
 múlt századbéli agyátültetés tanúi
 lehetünk. Terence Fischer filmjei
 hatásosabbak talán, de itt is minden
 színpadias, lassan előkészített, nagy-
 jelenetekre épülő. Míg Corman Poe-
 képeskönyveiben régi ismerősünk,
 Peter Lorre felvillant valamit az
 igazi rémfilm-színészetből, itt a sa-
 vanyú arcú, fogfájósan humortalan

Peter Cushing terjeszt bénító unal-
 mat maga körül.

Polanski megsejti a gyógymódot,
 a műfaj megújításának nagy lehető-
 ségét: humor kell ide, a szörnyűsé-
 gekből csak akkor keletkezik valami
 minőségileg új. Nem anekdotikus vic-
 ceskedésre van persze szükség, hanem
 arra a fajtára mely egy tőről fakad
 a tragikummal, a borzalommal. A
 horror lényege szerint a legtisztább
 tragikomikum: minél borzongatóbb
 a szörnyűség, annál inkább belengi
 valami „végzet humora”...

E felismerésből születik meg a
Vámpír-gyilkosok (vagy jobb fran-
 cia címén a *Vámpírok bálja*) (1967),
 s itt kezdődik a Sharon Tate-legen-
 da. A férfihost, egy fiatal tudóst ma-
 ga Polanski játssza. Hajlékony, visz-
 szafogott, feminin mozdulatok. Vagy
 áldozat lesz, vagy vámpír — nincs
 más lehetőség. Még a tudósnak sem,
 ha egy vámpírfilmben szerelmes...
 A film sikere után (még ma is mű-
 soron van Párizsban) az amerikai
 producerek most már minden lehe-
 tőséget megadnak Polanskinak.

A *Rosemary's baby* (1968), nyilván
 ezért is, jóval nagyobb igényű alkotás
 az eddigieknél. Színhelye a mai
 New York, a filmben nincs se vámpír,
 se szörny, de hősnője, egy hét-
 köznapi fiatal nő a film végén rá-
 döbben, hogy nem közönséges gyer-



mekkel terhes: magát a Sátánt fogja megszülni... Elébbemenni a filmdivatoknak: Polanski megintcsak ezt tette, hiszen a hetvenes évek katasztrófafilmjeinek közeli rokonai az „ördög”-filmek. De az *Ördögűző* idétlen rémségeit a műfaj igényes kedvelője szégyenkezve nézheti csak. A horror valamiképp minden alfajával együtt kamarajellegű marad, ha értékes. A *Rosemary's baby* néhány túlcifrázottan dekoratív vízióbetétjén kívül minden értékét csendes-zárt jellegének köszönheti. John Cassavetes kiválóan halk és alattomos a sátánok eszközéül szolgáló férj szerepében, Mia Farrow törékeny és esendő, mint „fordított Szűz Mária”, a film díszletei, helyszínei, cselekménybonyolítása, hangulata mindvégig gondosan „tompított” és egyszerű; ördögöt, sátánt, boszorkányt sehol sem láthat a néző, s végig jótékony bizonytalanságban maradhat: képzelődik-e a hősnő, vagy valóban ördögi hatalmak rabja lett... A filményeknek közben bravúros Hitchcock-párhuzammal szolgál Polanski. Az agg mester hasonló (bár ördög nélküli) alaphelyzetű 1942-es filmjének, a *Gyanakvó szerelem*-nek (*Suspicion*) jó néhány jelenetét halovány idézőjelben ismétli meg, hivatkozási alapul s tisz-

tetetadásként egyszersemind. Mégis, a *Rosemary's baby* minden stíláris nagyszerűsége ellenére csak félsiker: Polanski kissé komolyan veszi a témát is, önmagát is, humora óvatos, helyette sekélyes filozófiai tanulságok lengik be a vásznat.

Klasszikusok és melodramák

Lexikonok adatai szerint a *Macbeth* Shakespeare legtöbbszór filmrevitt drámája. Igényes szakkönyvek ezek közül Kurosawa filmjét, a „japánosított” *Véres trónt* értékeli a legtöbbre. Rangos helyre kerülhet e képzeletbeli versenylistán Polanski változata melyet a magyar mozik is bemutattak. S nemcsak az angol színészek rendkívül magas színvonalú játéka miatt. Polanski biztos ízléssel teremtett egyensúlyt a mese, legenda, véres kegyetlenség, klasszikusan dörgő pátosz és maian keserű nevetés között. A hazai kritikai fogadtatás is vitatta a brutálitást ábrázolását, vagy a mesei kelleket (Macbeth szeme elé kopírozódott egy villogó-csábító kard), de mindenki egyetértett, hogy a rendező mestere az ironiának: amikor két páncélinges vitéz összelelkezik, porfelhő csap fel ingükből, a királyi la-

Jelenet a *Rosemary's baby*-ből



Jelenet az *Undorból*



komán korabeli beat-zenekar muzsikál. A széthúzónak tetsző stílusjegyeket jó kultúrán iskolázott tudás és fogékony ízlés kovácsolta egybe.

Rendkívül kedvezőtlenül fogadta viszont a nemzetközi kritika és közvélemény következő, *Mi? (What?)* című filmjét, melyet (elgondolható) apróság: Carlo Ponti villájában forgatott). A film porno-paródia akart talán lenni, sőt, a nyugati kultúra paródiája is. „Roman Polanski a nyugati világ megbántott gyermeke. Hol sír, hol álomba merül, hol nevetni próbál (...) A nyugati világ azonban, amin most egy vígjátékkal akart kifogni, keményen fogvatartja” — írta egy német lap bírálója.

Közben lassúdad folyással árasztotta el Európa mozijait a hetvenes éveknek a katasztrófafilmekkel is versenyt tartó másik alapműfaja: a „nosztalgia-film”. *Nagy Gatsby*, *Keresztapa*, *Nagy balhé*... — a választék gazdag sőt kifogyhatatlan. Polanski is megrendezte hát a magáét. De a *Chinatown* (*Kínai negyed*) nem lett igazán az övé, alig emlékeztek valami a saját stílusára. Halványak itt a színészek (soha nem volt még unalmasabb Jack Nicholson!), bágyadtan multidéző a szövevényes cselekmény, a beállítások meg kicentizetten gondosak, „nagy filmeket” idézőek. A *Chinatown* így is (vagy épp ezért) nem megvetendő sikernek bizonyult. Tanulsága, ha van, mégis inkább az, hogy ha Polanski eltávolodik a kamarajellegtől, a zártságtól, s valami nagyzoló „filmepikán”, agyoncsiszoltan avított és irodalmias krimi-feszültségen munkálkodik, akkor még humora is kiapadhat...

A pálya következő állomása Párizs. Itt készült filmjéről, a *Lakó-ról* (*Le Locataire*) szólván zavarbaejtő a helyzetem, hiszen épp a *Filmvilág* 1976-os cannes-i tudósítója írta róla, hogy „gyöngye, lapos mű”. Most a magyar közönség — a film helyett — két kritikusi vélekedés közül választhat: én ugyanis figyelmemre méltó, érdekes, részértékekben gazdag filmnek tartom a *Lakó-t*. Nem is olyan távoli rokona a rendező első nyugati filmjének, az *Undor*-nak. Egy közönségesen unalmasnak, ártatlanul mocskosnak tűnő külvilág válik az idegen (lengyel) származású „lakó”

tudatában fenyegetővé, legyőzhetővé, gyilkossá. A filmet valóban lerontja a befejező képsorok harsányan rémdrámaszerű, keresetlen szimbolikus megoldása. Addig azonban apróságokból, neszekből, csendekből, semmitmondó helyzetekből és dialógusokból felépül egy lidércek-benépesítette „kisvilág”, melyről lassan magunk sem tudjuk eldönteni, létezik a valóságban is (egy csúnya párizsi bérházban) vagy csak a hős eltorzult képzeletében... Nincs az a vámpír, aki rémületesebb lehetne, mint Polanski „lakójának” házmestere meg lakászsorása, nincs az a macbethi boszorkánybarlang, mely hányingerkeltebb, mint ennek a filmnek a homályos lépcsőháza. S nagy értéke a filmnek Polanski színészi játéka is: aligha játszhatná más ezt a szerepet (talán csak Anthony Perkins, ha alacsonyabb és ha lengyel lenne...)

...Egyenetlen, vegyes, parttalanul nyitott, eklektikus eddig az „életmű”? Sőt, illenek rá talán még súlyosabb minősítések is. Mégis, jelen van a filmművészetben, és nemcsak botrányaival vagy filmjeinek véres külsődleges jeleneteivel. Értékeivel van jelen, a hitchcocki örökség továbbvitelének kísérletével, feketete (vagy akár „lila”) humorával.

Legújabbban megint furcsa vállalkozásba kezdett. Thomas Hardy *Tess of d'Urbervilles* című regényét kívánja filmre vinni. Furcsa, mert ez a magyarul *Egy tiszta nő* címen olvasható regény első pillanatra rendkívül távol áll Polanski világától. Nyugodt, lassú, majdnem unalmas félklasszikus. Vagy mégsem? Hardy másik főművét, a *Jude the Obscure* *Lidércfény* címmel fordították magyarra. De lám, a *Tiszta nő*ről is így ír Szerb Antal: „Ezen a tájon és ezen a lélektájon nem történnek nagy események a halk és rosszkedvű emberekkel; de a csekélységek is végzetes kihatásúak, minden ritka szó és minden letompított gesztus a végzet és a tragédia felé ragad.”

A külső meg a belső lidércek valószínűleg szép számmal megjelennek majd Polanski új filmjének vásznán.

BIKÁCSY GERGELY

Egy pillanatra újra éljük gyermekkorunkat

INTERJÚ ERMANNO OLMIVAL

Ermanno Olmi 47 éves, s régóta mesternek tekintik. Különösen amióta *A facipó fája* című filmje Cannes-ban nagydíjat nyert, sokan keresik, hogy kinek „rokona”, kinek „leszármazottja”. Hasonlóságokat mutatnak ki Vittorio de Sica (*Biciklitolvajok*) és Roberto Rossellini (*Róma, nyílt város*) neorealizmusával, Luchino Viscontival, az olasz némafilmekkel, sőt a francia film két világháború közötti naturalizmusával, s az angol free-cinema-val is. Olmi elene van az ilyenfajta összehasonlításoknak. „Filmet készítő kézműves vagyok” — mondja. A Rossellinivel való rokonság az egyetlen, amit kész elfogadni.

Olaszország felszabadulásakor 15 éves. Érdeklődése a képzőművészekhez, a színjátszáshoz, az építészethez vonzza, mégis a háború utáni olasz fiatalok részére a legelérhetőbet, s ezért a legkívánatosabbat választja, a „biztos, állandó alkalmazást”.

Az Edisonvolta, főleg vízierőműveket és gátrendszereket építő milánói üzemébe megy dolgozni. Ebbe az irányba hat családi környezete is: anyja bergamói parasztnak leszármazottja, az apja vasúti munkás.

A kemény munka mellett két rövid „kiruccanás”: 20 mondatos szerep a Havannai szivar című komédia műkedvelő előadásán, („*A darab is, a játékelfogás is oly messze állt tőlem*”), majd a milánói Piccolo Színház próbáit látogatja.

1952-ben a gyár megbízásából amatőrfilmet készít az Edisonvolta egyik gátépítkezésén (*Gát a jégmezőkön*). Díjat nyer a trentói dokumentumfilm fesztiválon. Az elsőt negyven további dokumentumfilm követi.

1959-ben *Megállt az idő* címmel készíti el első játékfilmjét, 1961-ben a *Hely* címűt. További művei: *Jegysek* (1963), *És jött egy ember*

(1965), *Az a bizonyos nap* (1969), *A körülmény* (1973).

Jelenleg Asiagóban, az Alpok lábánál, visszavonultan él. „*Rómában kellene, igazi filmesként élnem, talán — kérdi — nagy villában, úszómedencével? Gyűlölöm a blöfföt.*”

Az alábbi interjúban — amelyet a *Panorama* című olasz lapnak adott — arról beszél, mi a művész szerepe a mai társadalomban. (Az interjút kissé rövidítve közöljük.)

— *Népies, egzisztencialista, miszcionárius, realista, humanista, romantikus, idealista... Ezeket a jelzőket ragasztja önre a kritika. Közülük melyik a leginkább találó?*

— A végzett iskolákat tekintve képzetlen vagyok. Tizenöt éves voltam, amikor a paraszti környezetből a munkáskörnyezetbe kerülve dolgozni kezdtem. Húsz év az Edisonvolta milánói „gyárában” és nagy gátépítkezéseim: a mindennapok ta-

Ermanno Olmi



pasztalatai alakítottak, a legkeményebb munka humanizmusa.

Nem szokásom osztályozni. Úgy hiszem, egy ember számára — legyen az kicsi vagy nagy — a legtágasabb skatulya is szűk lenne. A címké-
kel semmire sem megyünk... Vegyünk egy közönséges embert, az utca emberét. Összetettségében meghatározható egyetlen tulajdonságával? És egy mű? Ha visszaadja mindazt, a teljes elkötelezettséget, amellyel szerzője létrehozta, besorolható-e valamilyen skatulyába?

— *Mégsem tagadható, hogy bizonyos affinitása van a neorealista-
khoz.*

— Sosem próbáltam meg kritikusan nézni azt, amit csináltam. Van aki azért ír, mert irodalmat akar „létrehozni”. Mások azért, mert az íráson keresztül másokkal kívánnak kapcsolatba kerülni. Ez utóbbiaknak nincsenek aggályaik a formákkal kapcsolatban. Ez természetes is. Ugyanígy van a filmművészetben. „Filmszerű filmet” is lehet készíteni, és olyat is, amely nem tiszteli az előre gyártott modelleket és kategóriákat. Én e második típushoz tartozom. Számomra alapvető szükséglet, hogy minden modelltől megszabaduljak. Így nem is vagyok képes, hogy megítéljem magam, s még kevésbé, hogy címkét ragasszak magamra. Elbeszéléseim azokon a tapasztalatokon érlelődtek, amiket megéltem, abban a valóságban, amely ilyené alakított.

— *Saját megfogalmazása szerint a felvevőgép az Ön kezében ugyanaz, mint a regényírónak az írógép?*

— Így igaz. Én soha nem vagyok

elégedett az első változattal. Ha azonban egy jelenetet meg kell ismételnem, sohasem csinálom ugyanúgy. Minden alkalommal újra szervezem a valóságnak ezt a kis darabját, ahogy a valóság is mindig új változatban jelentkezik. Különbö-
mechanikussá válna minden.

— *Valahogy így dolgozott De Sica és Rossellini is: nincs örökérvényű, végleges forgatókönyv; előre, a tervezőasztalnál kigondolt jelenet. Nem szerepelnek — vagy csak ritkán — profi színészek. Nincs színházszerű beállítás...?*

— Ha tagadták is a színházszerű beállításokat, számukra ez szükség-szerűség volt, nem választás kérdése. A háború alatt a színházak ugyanis megsemmisültek. A neorealista film az újfajta megismerés keresésében jelentett fordulatot.

— *Van, aki Önt Roberto Rossellini egyenes leszármazottjának tartja.*

— Amikor 1946-ban — 17 éves voltam akkor — a lerombolt Milánóban megnéztem a Paisát, szabályos traumát okozott. Akkor értettem meg, mekkora különbség van az „álomfilmek” szándéka és a között, hogy jobban megismerjük és meg-
értsük az embert. Amikor kiléptem a moziból, döbentem rá, hogy nincs semmi közös abban, amit eddig filmen és az életben láttam. Az amerikai szuperfilmek után csak dörszöltem a szemem. Nemcsak, mert a sötétből kiléptem a világosságra, de mert úgy éreztem, hogy egy másik világból jöttem.

— *Egy alkalommal azt mondta: amatőr színészeket alkalmazni morális választást is jelent. Miért?*

— Vagy olyan filmet csinálunk, amelyben az emberek saját életüket folytathatják, vagy elfogadjuk a „sztár-rendszer” garanciáján alapuló filmet. Ha elismerem a filmipar logikáját, el kell fogadnom mindazt, amit a gazdasági-ipari rendszer kényszerít rám. De mivel ezt nem tudom megtenni, számomra nemcsak esztétikai, de morális kérdés is az amatőr színészek alkalmazása.

Ahogy én is mindig első személyben beszélek, s olyan dolgokat mesélek el, amelyek saját élményeim voltak, a szereplők is önmagukat személyesítik meg, első személyben beszélnek. Az arcokat sem filmes

Jelenet A szacpó fájából





Jelenet a filmből

szempontból választom ki, hanem az elbeszélő, a szociológus szemzőgéből. A *facipő fája* egy parasztszalád története, parasztszereplőkkel. Amikor ezek az emberek a filmen mozognak, beszélnek, a játék hitelét az adja, hogy minden mozdulatot megélték már, megszenvedtek.

A film számomra nemcsak azt jelenti, hogy igaz dolgokat mesélhetek el — mélyebben igazakat az újságok riportjainál — de azt is, hogy a szereplők önmagukat valósíthatják meg. Nyilván hallott és látott már profi énekeseket, akik népi énekeseknek kívántak látszani. Esztétikailag és morálisan is elviselhetetlenek. A film is csak akkor erkölcsös, ha nem illúziókat kíván gyártani.

— *A filmkészítéshez azonban tőke is kell. Az önkéntes emigráció, a finanszírozás nagy forrásaíról való lemondás, nem jelenti egyben a nagy tervekről való lemondást is?*

— Eddig csak olyan filmeket csináltam, amikhez kedvem volt. Minden a költségektől függ, amelyeknek természetesen a lehető legalacsonyabbaknak kell lenniük. Éppen ezért le kell mondanom a rendezőket megillető mértékű honoráriumról is. A *facipő fája* például — 65 ezer méter színes anyag, három óra hosszúságú film — 320 millióba került (töredéke az olasz filmek átlagos költségeinek). Az első papírra vetett sorok és a forgatás megkez-

dése között 20 év telt el, a filmen két évig dolgoztam. Honoráriumom megfelel egy tisztviselő két évi fizetésének. S minthogy nem vagyok úgynevezett „profi” rendező, nem is kezdek másnap új filmet forgatni.

— *Azt mondta, hogy A facipő fája igen hosszú ideig érlelődött. A filmnovella 20 évvel ezelőtt született. Miért maradt ilyen sokáig az íróasztal fiókjában?*

— Nem is annyira novella volt, mint feljegyzések gyermekkoromról, családomról. A feljegyzések bizonyos utalásokat tartalmaztak saját önmegvalósításom folyamatára is. Akkor kerültek újra a kezembe, amikor egy másik film tervével foglalkoztam. A filmforgalmazó vállalat, az Italnoleggio arra biztatott ebben az időben, hogy a gyerekeknek készítsék filmet. A gyerekeim is azt kérdezték, miért nem csinálók „egy szép animációs filmet, vagy egy westernt”? A gyerekfilm ötlete a feleségemnek is tetszett.

Ez volt az az időszak, amikor Milánóból Asiagóba költöztem. Szükségét éreztem annak, hogy közvetlen kapcsolatba kerüljek az emberekkel. S ez a közvetlen kapcsolat a nagyvárosokban már megvalósíthatatlan. Az emberek egyre kevésbé képesek emberi érzelmekre. Ekkor vettem elő említett, régi feljegyzéseimet. Elhátároztam, hogy elolvastatom a gyere-



A film egyik jelenete

keimmel. A történetek, amikről meséltem — virrasztás az istállóban, a munka, az állatokhoz fűződő érzélem — olyan volt nekik, mintha a holdon játszódtak volna. Egész extázisba jöttek. Feleségem is, — aki 1946-ban, már a háború után született — el volt bájolva. A fogadtatás tehát pozitívnak tűnt.

— A családi tanács részéről tehát...

— Igen. El is határoztam, hogy azonnal dolgozni kezdek.

— *Hogyan lehetséges, hogy egy film, amely eredetileg a gyerekekhez kívánt szólni, ilyen mélyen érintette az érett korú embereket?*

— A valóság az, hogy bármennyire különböző módon is élünk, különböző körülmények között, teljesen nem szakadtunk el gyermekkorunktól. S van egy gyerekkor, amely több, mint az egyes emberek múltja: jelen társadalmunk gyermekora. Ha a filmem az érzelmeket érinti, elgondolkodásra serkent, az attól lehetséges, mert valamennyiünknek szüksége van arra, hogy egy pillanatra újra éljük gyermekkorunkat. Már csak a jobb tájékozódás miatt is, hogy az indulás koordinátái alapján meggyőződhessünk arról, hogy helyes irányba haladunk-e. Egyszó-

val szükségünk van arra, hogy mérleget készítsünk.

— *Gyakori észrevétel: A facipő fája nosztalgia. Nosztalgia egy olyan Olaszország iránt, ami nem létezik többé...*

— Amikor saját történetemet mesélem el, természetes, hogy bizonyos érzelmeket, gyengédséget érzek. Úgy gondolom, jogunk van nosztalgiát érezni bizonyos múltbeli dolgok iránt. Nosztalgiát, ami nem jelenti, hogy visszasírjuk azokat. Azt az időt, amikor az emberek még jobban bíztak a természetben. A földműves például semmit sem tudott a növekedést meghatározó biokémiai folyamatokról, de magot vetett és hitelt várta, hogy kicsirázzon, növekedjék, gyümölcsöt adjon. Minden kapavágásnál kérdéseket tett fel és választ is kapott. A mai ember a konzum-szabadság nevében (s jó lenne tudni hová vezet a frizsider-, a televízió-, az autós szabadság, ahova az ember bezárkózik, mint egy erődítménybe, s a legjobb esetben is csak családtagjaival tud kapcsolatot teremteni) lemondott az élethez való jogról. Úgy érzem, néha megéri, hogy elgondolkodjunk: mi az, amit elérünk? Mit veszítettünk el, hogy elérjük?

BADONFAI GÁBOR

Lányok és bestiák

Külföldön, ha moziba járni nem kötelező penzum, az ember először a választékot nézi. Londoni ismerőseim panaszkodnak: többéves római, majd párizsi tartózkodás után most találkoznak azokkal a filmekkel, amelyek az olasz és francia fővárosban már lefutottak. Kérdezem őket is, a társaságban megismert filmeseket is: mit érdemes megnézni? Csak angol filmet ne, érkezik az egybehangzó válasz innen is, onnan is.

Ragaszkodjunk tehát a bevált (vagy botrányos) nevekhez. Az egyik énekel, a másik nem. Ez Agnes Varda legújabb filmjének címe. (Nem is olyan új, 1977-es, a tavalyi cannes-i fesztiválon diszkvalifikálták, mert a rendező férje, Jacques Demy, a zsüri tagja volt.) Vardáról az 1961-es *Cleo óta* alig hallani. Egy filmográfiából megtudom, hogy hat nagyfilmet és négy kisfilmet csinált azóta. Később eszembe jut, hogy a *Boldogságot* láttam is, nagyon szép film volt, ez maradt meg belőle az emlékezetemben. Ez a mostani még szebb. Úgy is hirdetik: „A legszebb film, amit nőkről csináltak.” Nőfilm, *Women's Lib* film (Varda büszkén vallja magát feministának), lássuk a medvét, gondolom, ebben a műfajban mi is tartunk valahol. Két lány. Az egyik énekel, a másik nem. Az előbbi már a gimnáziumban szakít a családjával, az utóbbi ekkor még világfájdalmas szeretőjével és közös gyermekükkel küszködik. A történet 1962-ben indul, és 1976-ban ér véget. A két nő sorsa néha összekapcsolódik, néha szétválk. Pomme énekesnő lesz, popegyüttest szervez, 1968-ban tüntet az abortusztörvény ellen, sorstársaival együtt Amszterdamba jár küretre, férjhez megy egy iráni fiúhoz, gyereket szül, Teheránban megunja a háziasszonykodást, visszatér Párizsba, szül egy másik gyereket, elhagyja a férjét, és vidéki turnékon arról énekel, hogy ő egyetlen önmagával, vagyis nő. Suzanne-nak öngyilkos lesz a szeretője, a gyerekekkel együtt vidékre költözik a szüleihez, gépelni tanul a tehénistállóban, elhelyezkedik egy családterve-

zési klinikán, megismerkedik egy nő orvossal, elutasítja, az orvos elválk. összeházasodnak. A film végén a történet szereplői, anyák, gyermekek, popénekesek együtt ülnek a tóparton, az „álom a családról” című költői képbe komponálva, miközben a rendező meghatott kommentárjától kísérve beúszik Suzanne felnőtté serdült kislánya — „a jövő asszonya” — mint fényel körülglóriázott premier plan.

Félek, hogy talán ironikusnak ítéhető a leírás. Pedig igyekeztem olyan tárgyilagos lenni, mint a film. Varda ugyanis nem tesz mást, mint szolid képekben beszámol a történekről. A párhuzamos életrajzok mikrorealista etűdökben következnek egymás után, rendkívül nagy műgonddal elkészítve. Csöppnyi irónia sincs abban, hogy a terhességmegszakításra érkező lányok falféher arccal nézik Amszterdam szépségeit a csatornákon hajóközva, és közben az abortusztörvény ellen tiltakozó dalt hall-

Fernando Rey és Angela Molina *A vágy ama homályos tárgya* című filmben.
Rendező: Luis Buñuel





Angela Molina — Buñuel: *A vágy ama homályos tárgya* című filmben

juk. Rendkívül komolyan veendő, hogy Pomme-nak nem kell Darius kincse (így hívják az iráni férjet), és bár nagyon szereti, mégsem hagyja kisajátítani magát; távozik a luxuskésztől, egy darab gyereket megtart, a másiktól nagylelkűen lemond, és terepjárón bumlizik városról városra, hogy elénekelje feminista dalcskáit. Agnes Varda bizonyára magáénak vallja Simone de Beauvoir

szavait: „A nő nem születik, hanem lesz.” Am gondolatnak ennyi, úgy tetszik, kevés egy filmhez.

Buñuel hősnőjében legalább annyi önállóság és öntudat lappang, mint a Varda lányokban. Ha nem több. *A vágy ama homályos tárgya* azzal búvól el, hogy az előbbinél semmivel sem kevésbé banális történet bizonyos mozzanatait csakugyan homályban hagyja, s az egészet valami utolérhetetlen buñueli rafinériával adja elő. A sztori ennyi: egy dúsgazdag, már nem fiatal, ám jó karban levő madridi úr (az elmaradhatatlan Fernando Rey) beleszeret szépséges szobalányába, árkon-bokron, hetedhét határon követi a néha rejtélyesen el-eltűnő bestiát, aki néha szüziességnek, néha vérforralónak mutatkozik, de az utolsó pillanatban mindig megközelíthetetlen marad; legutoljára Sevillában leli föl mint táncosnőt, kacsalábon forgó palotát vásárol a nevére, amikor is a szépséges boszorkány végre kirúgja, és látványosan demonstrálja, hogy szeretője van, sőt volt mindvégig. A boccacciói izű meséhez keretjáték jár: a történetet Fernando Rey adja elő útítársainak a sevilla—madridi vonaton, magyarázatként arra, hogy miért öntötte le egy vödör vízzel a lányt a sevillai pályaudvaron. Madrid előtt a vonaton elrejtőzött menyecske visszaadja a hideg zuhanyt, a filmnek azonban még nincs vége. Az utolsó kockákon Párizsban látjuk viszont a furcsa párt, egy passageban sétálnak, amikor terroristák merényletéről értesülünk — és ismét csak Fernando Rey az, aki nem veszi észre, hogy bárhol járt is eddig. Madridban vagy Sevillában, hasonló merényletek történtek, mindig ott, ahol a lány is megjelent. Nem fog gyanút annak ellenére, hogy (állítólag játékból) őt is kirabolták Genfben a lány pajtásai, és mindig ott ólálkodnak a közelben. Hogy pontosan mi ebben a lány szerepe, az éppúgy nem derül ki, miként az sem, hogy hétpróbás ringyó-e vagy szűz. A vágy (ama) homályos tárgya eképpen kisiklik a kezünk közül, csábít és pofára ejt, titkokat hagy maga után, összezavarja a világot és a világról való benyomásainkat, anélkül, hogy bárminek is a végére jutnánk. Buñuel elragadó eleganciával,

finoman szarkasztikus idézőjelek között adja elő meséjét, megejt könynyedségével, iróniájával, rafinériájával. S a nagy trouvaille: a lány szerepét Maria Schneider helyett (akinek kábítószeres delíriumai miatt le kellett állni a forgatással) két színésznővel játszattja. A szűzies változat: Carole Bouquet, a bestia: Angela Molina. Állítólag a két színésznő cseppet sem hasonlít egymásra, ennek ellenére sokan, bár ismerik az ötletet, vetítés közben elfelejtkeznek róla, s nem veszik észre a lekettőzést. Magam is közéjük tartozom.

Buñuel szépséges bestiájánál kevésbé vonzó Valerian Borowczyké. A *bestia* című film „hőse” egy félig majom, félig medveszerű szörnyeteg-állat (pontos leírásával adós maradok, mert teljes alakját nem látni, csak azt, hogy hímnemű), amely Domenico Scarlatti zenéjére megerősza-

kol egy fehér ruhás szűzet. A szűz előbb visítozik, később határozottan élvezi. A frigy gyümölcse egy emberszabású fiatalember, aki azonban itt-ott atavisztikusan visszaüt atyjára, noha ez csak a film végére derül ki, amikor az álatya terve, hogy férjül adja egy amerikai milliomos leánygyermekéhez, csődöt mond. Az álatya (szerepét Guy Tréjan, Planchon híres *Tartuffe*-előadásának Orgonja játssza!) terve érdekében a gyilkosságtól sem riad vissza, s az említett amerikai leánygyermek is siettetné a nászt, már csak a hely szellemétől följajzott érzékei miatt is. Ez lesz a szerencséje: még a szer-tartás előtt — kellő rémülettel — észreveszi a turpisságot.

Borowczyk, aki az erotikus-pornografikus hatáskeltés számos variációját kipróbálta már, ezúttal még egy Bernard Shaw-idézetet is fel-

Valérie Mairesse és Thérèse Liotard Az egyik énekel, a málk nem című filmben
Rendező: Agnes Varda





Fernado Rey és Carole Bouquet — Buñuel: A vágy ama homályos tárgya című filmben

hoz annak bizonyítására, hogy a szex az obszcenitás és az abszurditás között balanszíroz, és mindenki szeretné elhatárolni az extázist a szemérmertlenségtől. A *bestia* rendezőjének ez alighanem sikerült, s úgy tetszik, ő maga eléggé cinikus ahhoz, hogy megpróbáljon olyasmit elhitetni, amit nyilvánvalóan nem vesz komolyan. Kár Borowczykért, mert tehetséges (nálunk *A bűn története* című filmjét játszották), s hogy a Szépség és a Bestialitás harca jó művek témája is lehet, azt éppen egy Londonban most játszott Jakab-kori dráma, Middleton-Rowley *Átváltozások* című tragédiája bizonyítja, melynek hősnője belső átalakulás révén válik szende szüzből vérpa-

rázna szörnyeteggé. A *bestia* egyébként három éve készült, az angol cenzúra azóta többször visszautasította, míg végül a legutóbbi szavazáson átment (kilenc bizottsági tagból négy volt jelen, három igennel szavazott, az elnök — mint rendszeren — tartózkodott, és csak utólag jelentette ki, hogy nem talált semmi vonzót a bestialításban, bár véleményét nem adta a szavazók tudtára). Mrs. Sandy Sandford, Marylebone körzet konzervatív képviselője kijelentette: „Halálosan unalmas film, de nem rosszabb, mint egy csomó másik, amit a cenzúrabizottság átengedett.” Ami mindenesetre igaz.

K. T.

TELEVÍZIÓ

A ZÁRKA

Azt már megszoktuk végre, hogy az 1848—49-es szabadságharc hőseinek, vagy néha még a polgári liberális vagy radikális lázadóknak, a monarchia rendjét megreformálni akaró mozgalmak tagjainak — ha színpadon, ha filmben, könyvben ábrázolják őket — volt magánéletük is. Illyés Gyula Kosuth-ábrázolása, vagy Féja Géza idős, visegrádi Görgeyje segít megérteni a teljes embert; azaz azt a küzdő férfit, aki a közéleti küzdelem közepette is

együttél — hogy is lehetne másként! — magángondjaival, érzelmeivel, rokonszenveivel és ellenszenveivel, emberi hibáival is. Nyilván a történelmi közelség az egyik oka, hogy ha a munkásmozgalom, a kommunista mozgalom vezető alakjai vagy akárcsak közkatonái feltűnnek az irodalmi művekben, sokkal inkább szobortalapzatról éppen lelépett, szögletesen mozgó, szinte csak szemínáriumi szöveget felmondó alakok, mintsem életteli, érzelemgazdag

másai a tegnapi vezetőknak és harcosoknak.

Amikor *A zárka* című tévéfilm (Hollós Ervin dokumentumregénye alapján a forgatókönyvet Hámosi Ottó írta, Rényi Tamás rendezte) majd kilencvenöt percén át a képernyő előtt ültem, ez a gondolat is felvillant bennem. Talán azért, mert a mű hitelének, valóság-fedezetének fontos eleme az a vékony, de tisztességgel végigkísért szál, amely a főhős fiatalalember (Gáti Oszkár alakította elhíhetetlen erővel, néhol kiválóan) és a párt ifjúmunkás-mozgalmában is tevékenykedő munkáslány (Sziertes Ági formálta meg szerencsésen alakját) közkelkerülését és elválását ábrázolja.

A zárka a magyar kommunista mozgalom egy viszonylag kevésbé ismert szakaszát, az

Koncz Gábor, Kertész Péter és Gáti Oszkár (Szomszéd András felvétele)



1940—43-ban működött Deák György-féle kommunista csoport tevékenységének történetét eleveníti fel. Fájó igazság, de igazság, hogy a ma harminc-negyvenévesek még a KMP harcairól is alig valamit tudnak — hát még egy olyan kommunista csoport küzdelméről, amely kereste, de hiába kereste a kapcsolatot a föld alá szorított párttal.

Hollós Ervin és a forгатokönyvíró, Hámori Ottó éppen ezt a többször is megismételt kapcsolatkeresési kísérletet állította a mű középpontjába. Ez a tévéjáték fő vonala, ezt a kapcsolatkeresést mutatja meg a maga bonyolult, néha kegyetlen ellentmondásokat is felvillanó valóságában. Ennek a kapcsolat-problémának továbbfejlődése az a zárkabeli jelenet, amelyben a párt két tagja közli az illegális párttól függetlenül földalatti kommunista szervezetet létrehozó és vezető (közben halálraítélt) főhőssel, hogy a párt felvette tagjai sorába. A film zárójelene — a párt segítségével megszöktetett fiatal férfi egyszer legalább még látni akarja a leányt, a lépcsőházi feljárat aljából meglesni hát — talán éppen az adott időben és a börtönből megszöktetett kommunista körülményei között valószínűtlen voltáért emlékeztet a kapcsolat-probléma lényegére, a konspiráció fontosságára.

Egy röpcédula-akció után a főhős elindul. Egyedül ballag, megy, fut a kopott külvárosi házfalak mellett: üres utcákon át, társak nél-

kül, a város, az ország, a társadalom még jelzésekben sincs jelen, mellette vagy mögötte az úton. Mások is felvillan a képekben hasonló üres város, üres világ jelzése: a sikerült szökés után a ládából kibúvó, a kocsirol leugró főhős néptelen utcán, vidéken indul el a bérházudvar felé, hogy a leányt mégegyszer láthassa. Ezek a jelenetek — gondolom jelképek is.

Hányszoros illegálitást okozta ezt az elszigeteltséget! A tévénezők többsége alig ismeri még irodalmi művekből is a szociáldemokrata ifjúsági szervezetekben dolgozó kommunisták harcának nehéz körülményeit. Kevesen gondolnak arra, hogy akkor, amikor a horthysta rendőrség-csendőrség teljes apparátusát elsősorban a kommunisták üldözésére vetették be, a hivatalos szociáldemokrata vonal, a vezetőség tagjainak többsége is élesen szembenállt a kommunistákkal. Föld alatt kellett dolgozni a hatóságok miatt, és jéjve az SZDP miatt... Ez kétszeres illegálitást jelentett — és *A zárka* kommunista szervezetének a kétszeres illegálitás védőburkán kellett volna áthatolnia, hogy megtalálja az összeköttetést a párt harcosait, szervezetével.

A zárka főhősének (és az általa irányított szervezetnek) elszigeteltségét mindez megmagyarázza; de nem ment fel a gondolkodás, a töprengés alól: vajon meddig volt indokolt a gyanakvás, hol zárta politikai zsákutcává az utat? (Mindenesetre *A zárka*

szereplőinek helyzete világosabb, érthetőbb lenne, ha a történet mögött láthatnánk az akkori magyar társadalom szerkezetét, az osztályok, rétegek valódi mozgását.)

Mindez történelem és legfeljebb csak háttéranyagként, építőelemként használható fel irodalmi műben, filmben, tévéjátékban, ahol a cselekmény útját kell az adott történelmi-politikai közegben követni, ahol emberi érzelmek, szándékok és a megvalósításukért vívott harcok őszinte és sokrétű ábrázolása az alkotók feladata. *A zárka* éppen itt lép előre a szokványos, a már sablonná merevült ábrázolás tegnapjából. Nem voltak ugyanis sohasem egyforma anyagból és azonos formákba öntött harcosok az illegális kommunista mozgalom történetében sem. *A zárka* alkotógárdája úgy akarta életre hívni ezeket a hősöket a történetét, hogy a szabványfigurák helyett erényekkel és helytállással, de hibákkal és gyengeségekkel is együttélő, s mindennek előtt valódi érzelmekkel, szenvedélyekkel árnnyalt emberekként lássuk őket.

Rényi Tamás értő társakat talált a szereplőkben. A már említett Gáti Oszkár és Szirtes Ági mellett feltétlenül az igaz elismerés hangján kell beszélni Benze Ferenc, Kertész Péter és Koncz Gábor alakításáról. Bujtor István (egy horthysta nyomozó tiszt szerepében) a hűvös szenvetelenséggel jellemez — kiválóan.

GÁRDOS MIKLÓS

„Újságírónak éreztem magam mindig”

A portréfilmek forgatásához meglehetősen késéssel kezdett a Magyar Televízió, előbb végigzongorázva a dokumentumfilmek több műfaján, ám ezek az újjgyakorlatok hasznosaknak bizonyultak, a portréfilmek éretten, kimunkáltan kerültek ki a televízió műhelyéből. Ez volt az első gondolatom, amikor végignéztem a Mihályfi Ernőről készült negyvenöt perces portréfilmet, Ézsaiás Anikó szerkesztő, Kiss József rendező-író és Zöldi István operatőr munkáját.

Posztumusz portré az újságíróról, szerkesztőről, képzőművészeti kritikusról, s arról a közéleti férfieuról, aki a negyvenes évek elkelevezett ellenállási küzdelmeiből vállalt oroszláncrészt, a felszabadulás után pedig hirtelen bekövetkezett haláláig a szó legnemesebb értelmében a köz szolgálatának szentelte napjait és éveit, akár miniszteri, akár főszerkesztői székben foglalt helyet. Egy gazdag élet ábrázolásánál mindenekelőtt a figyelem szétszóródásának veszélye fenyeget, evvel az alkotók is tisztában voltak, a keret megválasztásával azonban ez a veszély elhárult. Mihályfi Ernő otthona és kertje, a vallomástevő kortársak szavai eleve megszábták az emlékfilm határait, megdöbentő erővel tolmácsolták azt az üzenetet, amelyet Mihályfi Ernő az utókorra hagyott.

A filmből erőteljesen

kibontakozik Mihályfi Ernő „ars poetica”-ja, az élet szeretete, az élet szépségének alázatos szolgálata. Ez a kitapintható életszeretet az alapmotívum, a vezérfonal, amelyre a film képsorait felfűzték, s mindnyájan, akik munkatársai voltunk Mihályfi Ernőnek — tanúsíthatjuk, hogy egész életét, küzdelmes korszakaiban is ez a bölcs humanista szemlélet töltötte ki.



Egy otthon fészekmelege, egy kert évről évre megújuló diadalmas szépsége azonban nemcsak keretet nyújtott a filmhez, ez a Tövis utcai (ma már Mihályfi Ernő utca) ház és kert Mihályfi Ernő legszemélyesebb üzenete, amelyet már nem tudott a kamerák előtt elmondani. Életműve ismeretében tudjuk — de a filmben is félreérthetetlenül érződik — milyen mély és forró szenvedélye volt a megőrzés, a magyarság megőrzése és boldogulása, aminek a szolgálatában egy gazdag ember-

életet töltött el. Emlékezhetünk arra a cikkére, amely a budai királyi Vár sorsát a mai megújódása útjára terelte, s ennek az írásnak az emléke egy halvány vonás Mihályfi Ernő közéleti gondolkodásának ábrázolásához. Halvány vonás, mert sohasem beszélt róla, holott ez az írás a felszabadulás utáni évek egyik legélesebb polémiáját döntötte el és jószerivel a mai Budapest budai panorámáját határozta meg.

Az emlékezők személyes élményeiről beszéltek meghatottan és tisztelettel, a művészek pártfogójáról, az újságírók nevelőjéről, azt a Mihályfi Ernőt idézve, aki soha semmilyen rangjában és méltóságában nem volt elzárkózott ember, akinek az ajtaja mindig nyitva állt, s amikor az ember a nyitott ajtón belépett, melegszívű, segítőkész barátot talált. A közéleti Mihályfi Ernőt hangszalagok visszajátszásával, újságcikkekkel idézi meg a film, s ez a rész óhatatlanul halványabb, mint az, amelyet a személyes vallomások, az otthon képei őriznek. De legyünk megértőek az alkotókkal szemben és méltányoljuk vállalkozásuk rendkívüli nehézségeit. A közéleti Mihályfi Ernő a történelem lapjaira lépett át, a másik Mihályfi Ernő emléket addig őrizzük, amíg magyarul újságot írunk.

BARÓTI GEZA

PHILEMON ÉS BAUCIS

Déry Tibor klasszikusan tömör novellájában. a *Philemon és Baucis*-ban a szükszavúság a legcsodálatosabb. Ez az alig tizenkét oldalas írás nemcsak azzal rendít meg, amit elmond, hanem azzal is, amit elhallgat. Az író nem kommentál, csak szigorú tárgyilagossággal közli a történeteket. Majdnem azt írtam: részvétlenül. A novella paradox módon ettől a látszólagos részvétlenségtől telik meg lírával, és lesz fojtogatóan, torokszorítóan drámai.

Az öregember és az öregasszony a peremvárosi ház kis kertjében ejtőzik az őszi napon — így kezdődik az elbeszélés. Ősz, idill, egymást szerető öreg házaspár — tökéletes „Philemon és Baucis-szituáció”, a mitológiai monda alaphelyzete mai keretben. Déry az öregember első mondatával fölrepezti az idill burkát: „Meghalt az öreg Timár”. A halálnak ez a távoli, mégis valóságos jelenléte indítja el az elkövetkező, mindössze néhány órába sűrített drámát. Bent a szobában az öregember születésnapi ajándékot rejteget, az öregasszony ünnepi vacsorát készít a konyhában — kint közeledő lövések hangja hallatszik. Ebből és az októberi napsütésre tett korábbi megjegyzésből tudjuk meg a történet idejét: 1956 októberre. Azután a sebesült fiatalember érkezésétől minden felgyorsul: a

háaspár gyors szóváltása után az öregember — felesége kívánságára — átviszi a szomszédba a fiút, visszajön, maga is véresen, az öregasszony lefekteti, orvosért szalad, az orvos háza előtt két halálos lövés éri, az öregember közben jobban lesz, fölkel, mert észreveszi, hogy vemhes kutyájuknak eljött az ideje. A kölykező anyálat erőfeszítéseit „furcsa, kis boldogsággal” szemlélő öregember látványával fejeződik be a novella.

Déry az ellentétek rendszerére építi írását. A benti béke és a kinti fölbolydult világ szembeállítását a legmarkánsabb, de nem a legfontosabb. A feszültség abból adódik, hogy az öregasszony nagyothall, alig vesz észre valamit a kinti eseményekből, és az öregember mintegy közvetítő lesz a két világ között. A további ellentétek — a fiú, illetve az öregember vére és a kutya elragott köldökzsinórjából szivárgó vér, s végül az öregasszony halálára felelő születés a novella végén, nem egyszerűen stilisztikai bravúrként értékelendők. Ezekből az ellentétekből bontakozik ki az elbeszélés lényege: tulajdonképpen egy ellen-Philemon és Baucis-történet. Az öregasszony nem fogadja be a segítségre szoruló (a sebesült fiatalembert), s ezért a „vétségért” azzal bünhődik az öregember(!), hogy túléli a

párját. (Ez az ellentét is Déry csodás leleménye: az öregasszony „majdnem boldog” halála pillanatában, mert „nincs többé miről elszámolnia”; a túlélő öregember is boldog a novella végén, csakhogy az olvasó itt már tudja, hogy az öregasszony halott.)

Persze a novella valódi tartalma mégsem ez. Nem az öregasszony „vétkes”, aki három fiát veszítette el a háborúban, és joggal érzi úgy, hogy „ebben a házban már csak két halott számára van hely”; a kor felelős, amely újra meg újra áldozatokat követel, orvosságot kér a sebbeire, miközben újabb sebeket ejt. Ebben a fájdalmasan összekuszált korban a Philemonok és Baucisok ajtaján már nem békés idegen kopogtat, mint a mitológiában...

Makk Károly úgy vitte filmre a novellát, hogy közben kissé módosította, hasonlóan a *Szerelem* kiváló adaptálásához. Azzal, hogy széthúzott és kibontott néhány szituációt, az anyag vesztett eredeti tömörségéből és szükszavúságából. (A sebesült fiatalember például hosszan időzik a konyhában, az öregasszonynak ezáltal alkalma nyílik megdorgálnia a politizálásért, és itt már nem tudunk szabadulni attól a gondolatától, hogy a tenyér életvonalának vizsgálata vagy főzés helyett esetleg bekötözhetné.) Az öregasszony körül csap-

kodó golyók is inkább kalandfilmes elemek, nem illenek ahhoz az egyszerű halálhoz, amit Déry leír. Egyáltalán: minden harsányabb, színesebb egy kicsit (a novella világa egyértelműen fekete-fehér), mint az eredeti, halkszavú elbeszélésben. Lényegesebb eltérés, hogy Makknál az öregember is meghal, s ettől a film „másról szól.” Így természetesen kimaradt a vajúdo kutya zárójelene, a helyette felolvasott részlet a *Niki* című elbeszélésből a film elején nem pontosan ugyanazt a feladatot tölti be. (Eképpen a tévéváltozat kettős halállal indul — később látjuk is az öreg Timár holttestét —, és ugyanígy zárul; túl „sok” a halál, s az egész együtt furcsa módon mégis „megnyugtatóbb”, mint a novella nyitva hagyott, „csehovi” befejezése.)

Ennyi negatívum után úgy tetszik, mintha sikerületlen film volna a *Philemon és Baucis*. Pedig nem az. Makk erős tehetséggel idézi föl az atmoszférát (vajon az Egmont-nyitány mit jelent ebben a filmben a harminc éven aluliaknak, akik nem hallották annyiszor a rádióból 1956 októberében?). Bulla Elma és Páger Antal játéka meghatóan egyszerű, a rendező megrendítően mutatja be két ártatlan öreg halálát, akiket eltévedt golyók öltek meg. Szép film a Makk Károlyé. De a Déry-novella tökéletes remekmű.

KOLTAI TAMÁS

Játékok és vetélkedők

Oly sok, különböző jellegű és színvonálú tévévetélkedő után a képernyőn most újabb játékos színfolt jelent meg: a *Ti és Mi* keretében a két nem képviselői mérhetik össze tudásukat, ügyességüket, s — mert a játékhöz ez is hozzátartozik — helyenként szerencséjüket is.

Nem lehet tudni, milyen külső — közönség, — és belső műsor-szerkesztési igények hívták életre az új vetélkedőt a már meglévő öt másik (*Röpülj páva, Malom, Játék a betűkkel, Lehet egy kérdéssel több?, Most mutasd meg!*) mellé. Mindenesetre: a vetélkedő, a játék — mint műfaj — a műsorszerkezet részévé, televíziós jelenséggé vált.

Azt hiszem, nem igényel külön bizonyítást. Hogy a játék — mint jelenség — csaknem egyidős magával az emberrel. A játék külső jegyei, tartalma, szabályrendszere, bonyolítási formája felér egy társadalmi vagy korrajzzal.

Egy valami azonban — elvonatkoztatva most a fogalmat kortól és társadalomtól — mindig közös vonása volt, s marad minden játéknak, vetélkedőnek: az egyik alapvető emberi tulajdonságra, a győzni, nyerni vágyásra épül, ennek ad keretet, lehetőségét és teret. A győzni akarás velejárója: a nyilvánosság igénye.

A „homo ludens” so-

ha nem önmagát akarja meggyőzni ügyességéről, tudásáról, vagy egyéb erényeiről. (Ezekről többnyire meg van győződve.) Mindig valakivel szemben akar győzni, s ami talán még ennél is fontosabb; valakik előtt.

A nyilvánosság előtt elért siker lehetősége a vetélkedők egyik fő vonzereje. „A játék... társadalmi értelemben felruhazza az embereket bizonyos szerzett tulajdonságokkal, amelyek fiktív célhoz kapcsolódnak ugyan, de a társadalmi közegben, mint társadalmilag értékes tulajdonságok jelennek meg, nemegyszer nagyobb elismerést szerezve, mint a valóságos célhoz (a munkafolyamathoz, tartalmas társadalmi feladatokhoz) kapcsolódó erények” — írja Hermann István, Televízió, esztétika, kultúra című könyvében.

Hozzátenném az idézethez: Ha valóban jó, közérdeklődést kiváltó játékról, vetélkedésről van szó. Mert sajnós, nem mindegyik az. Itt van például a *Malom* című utazási vetélkedő. A játék bonyolítása egy zártkörű, speciális tanfolyam magánvizsgájára emlékeztet. A zárt struktúra kirekeszti a nézőt az azonosulás, az együttszurkolás, a külső részvétel lehetőségéből. Nem vitás, a játékvezető alaposan felkészült, a kérdések gondosan kiválasztottak, a szabályok egyszerűek, világosak. A *Malom* jó vetél-

kedő, de rossz műsor. Egyesíti magában az olasz és angolszász vízműsorok néhány jellemző — de nem biztos, hogy követendő — tulajdonságát; a kérdések már-már elvontan speciálisak, megválaszolásuk professzionális tudásszintet feltételez, az elérhető jutalom sem csekély. Csak éppen érdemtelen a néző szempontjából.

Vitray Tamás mondotta egy interjúban a *Ti és Mi* adása előtt:

„Szerencsére ebben a játékban olyan sok minden bizonytalan még, hogy remélem, jól fog sikerülni.” Paradox módon neki lett igaza. A „még minden megtörténhet” izgalmas léggömbre az egyik olyan tényező, amely nagy valószínűséggel bevonja a nézőt a játékba, legalább, mint szurkolót. Ha egy vetélkedő ezt nem éri el, nem érte el célját.

Sokan, sokféleképpen próbálták már megfogalmazni a játékok, vetélkedők tulajdonképpeni célját. Van, aki a játékos módon történő ismeretterjesztést, míg mások a szórakoztatást jelölik meg elérendő célként. Úgy érzem, hogy miután tévéműsorról van szó, a vetélkedő először is legyen jó tévéműsor, amit élvezettel vagy izgalommal, érdeklődve lehet nézni, figyelni. Hogy ennek a követelménynek eleget téve milyen egyéb missziót teljesít, azt játéka válogatja. A kínálat e téren is — csakúgy mint színvonalban — eléggé széles skálán mozog. A televízió kísérletező kedvét dicséri, hogy játékban, vetélke-

dőben szinte minden lehetségest megpróbált már.

Jó vetélkedőt (játékot) csinálni korántsem könnyű. Bizonyos, hogy — minden látszat ellenére — a játéknak is vannak esztétikailag elemezhető vonásai. (Bár ezt sokan tagadják.) Hasonlít a művészethez: a beléfértetett munkából a legritkább esetben lehet következtenni a majdani eredményre. Jónak ígérkező játékok múltak ki csendesen, fájdalommentesen. Ugyanakkor a maga nemében eléggé egyszerű és igen egyoldalú képi látványt nyújtó. *Játék a betűkkel* című műsrot a bejelentett megszüntetés után közkívánatra kellett felújítani.

Úgy tűnik, hogy az új játékok bevezetésekor, elindításakor a tévé ezzel foglalkozó — egyébként gondos, alapos munkát végző — apparátusa nem hasznosítja olyan mértékben a felfügylemlett tapasztalatokat, mint amennyire az lehetséges lenne. Például a *Ti és Mi* szerencsés összetételű triójához — Vitray Tamás, Antal Imre, Szilágyi János — hasonló „játékvezetői kar” sajnos nem mindig jön össze, a játék formája sem mindig a legszerencsésebben választott.

Mégis érezhető némi javulás a játékos vetélkedők színvonalában, formájában, szervezésében.

FÜSI JÁNOS

HELYESBÍTÉS

A *Filmvilág* 22. számának címlapján megjelent fotó: Rác Judit felvétele.



A CIMLAPON:

Francesca Moriggi, A fa cipő fája című olasz film egyik főszereplője. Rendező: Ermanno Olmi

filmvilág

XXI. évf. 24. sz. Film-művészeti folyóirat. Megjelenik minden hétfőn 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: 221-225. Levélcím: 1906 Postafiók 223 Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj ¼ évre 24,— Ft. Külföldön terjeszti a „Kultúra” Kútkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149.



Egyetemi Nyomda
78.3647
Budapest, 1978

Felelős vezető:
Sümegi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286

Hernádi Judit és Sztankay István




NAFTALIN

Heltai Jenő bohózatából Kállai István írt, Kalmár András rendezett tévéjátékot. Főszereplők: Bodrogi Gyula, Sztankay István, Bánfalvi Ágnes, Hernádi Judit, Körmendi János. Operatőr: Abonyi Antal.

(Lippay Agnes felvételei)

Körmendi János, Hernádi Judit és Gelecsényi Sára





Andorai Péter az Utolsó síkíi
ítélet című kéziről új magyar film
egyik főszereplője. Rendező: Grunwalsky
Ferenc
(B. Müller Márda felvétele)

filmvilág

Ára: 4,— Ft

filmvilág

TARTALOMJEGYZÉK 1978

KRITIKÁK

Abba (Fodor Lajos)	14/24
A csillagszemű (Mágori Erzsébet)	1/4
A csipkeverő (Györfy Miklós)	19/20
A dominó elv (Hámori Ottó)	14/8
A félelem megeszi a lelket (Tóth Loránd)	13/13
A javíthatatlan (Molnár Gál Péter)	12/13
A jónévű senki (Létay Vera)	15/3
A keselyű három napja (Ungvári Tamás)	15/11
A kétfenekű dob (Koltai Tamás)	16/5
A közös bűn (Székely Gabriella)	5/8
Amerikai cigaretta (Koltai Tamás)	8/4
A ménészgazda (Almási Miklós)	20/1
A néma dosszié (Koltai Tamás)	4/5
A pokoli torony (Kuczka Péter)	20/21
A zöldsegerkereskedő (Szeredás András)	11/6
Baljolást (Szeredás András)	18/13
Bocsánat, itt vernek? (Györfy Miklós)	22/20
Chilei kantáta (Csala Károly)	10/4
Csatatér (Lázár István)	6/1
Cséplő Gyuri (Hegedüs Zoltán)	10/1
Dóra jelenti (Székely Gabriella)	17/5
Dübörgő csend (Székely Gabriella)	3/12
Egyszeregy (Koltai Tamás)	22/5
Etűdök gépzongorára (Molnár Gál Péter)	13/5
Fagyöngyök (Bárony Éva)	19/12
Férfitárs idők (Molnár Gál Péter)	4/21
Filmregény (Csala Károly)	7/5
Hatholdas rózsakert (Szobotka Tibor)	24/4
Huszadik század (Marx József)	19/4
Kálvária (Hámori Ottó)	5/1
Kaspar Hauser (Marx József)	1/9
Kedves Michele (Györfy Miklós)	6/7
Keménykalap és krumplórr (Mágori Erzsébet)	18/20
Két elhatározás (Bárony Éva)	18/5
Kihajolni veszélyes (Székely Gabriella)	9/9
Klein úr (Molnár Gál Péter)	8/12
K.O. (Székely Gabriella)	7/12
Legato (Hámori Ottó)	20/8
Levelek Marusiából (Bárony Éva)	20/25
Magány az erdőszélen (Hegedüs Zoltán)	1/19
Magyarok (Almási Miklós)	4/1
Majakovszkij nevet (Molnár Gál Péter)	7/9
Mérföldkövek (Zalán Vince)	23/1
Mimino (Szász Péter)	21/10
Nem élhetek muzikaszó nélkül (Lukácsy Sándor)	23/3
80 huszár (Lukácsy Sándor)	19/1
Olyan, mint otthon (Tamás István)	21/4
Ők ketten (Koltai Tamás)	2/1

Péter cár és a szerecsen (Fábián László)	17/11
Puerto Rico (Csala Károly)	3/20
San Babilla egy napja (Bádonfai Gábor)	16/12
Serpico (Hámori Ottó)	14/8
Szemben önmagunkkal (Hegedüs Zoltán)	22/12
Szót kérek (Hámori Ottó)	21/7
Várostérkép (Hámori Ottó)	9/1
Védőszínek (Hegedüs Zoltán)	21/24
Xala (Fábián László)	2/19
Zsebpénz (Molnár Gál Péter)	3/9

TANULMÁNYOK

Bádonfai Gábor: A Velencei Fesztiválról és jövőjéről	23/18
Blkácsy Gergely: A vámpírok élen (Polanski portré)	24/13
Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés	22/26
Csala Károly: Eisenstein munka közben	5/10
Csala Károly: Mollère, avagy egy kollektív művészi nagyüzem (Mnouchkine-portré)	19/15
Csala Károly: A Patyomkin előtt	20/11
Csala Károly: Majakovszkij és Eisenstein	21/1
Csurka István: Maklárj Zoltán	15/13
Galsai Pongrác: Kamerajátékok	18/1
Gyertyán Ervin: Különös „kötelesség”	3/22
Hegedüs Zoltán: Hajnali mozik 1.	5/26
Hegedüs Zoltán: Hajnali mozik 2.	12/21
Hermann István: Shakespeare filmen és képernyőn	1/1
Horváth Zsolt: Kifulladás és megújulás	3/1
Kardos Ferenc: Színészek és filmszínészek	20/5
Kézdi Kovács Zsolt: Baj van a mozival?	24/1
Marx József: A fikció agóniája	7/1
Marx József: A refrén: radikálisan	12/1
Marx József: Játékfilm és közönség	22/1
Nemes Károly: A filmművészet úttörője (Griffith-portré)	6/19
Nemeskürty István: A film Shakespeare-je (Chaplin-portré)	2/4
Nemeskürty István: Emlékek egy honfoglalásról	16/15
Pintér G. István: A Jerry Lewis-jelenség	1/24
Pintér G. István: Akit elfelejtettek: Max Ophüls	10/11
Szász Imre: Idegen földön II. (A Legato forgatásáról)	1/6
Thurzó Gábor: Boyer	19/22

Tóth Klára: Klütéssel győzött?	10/22
Tóth Klára: Sok vagy kevés?	13/19
Tóth Klára: Az érték szövetségese I.	16/1
Tóth Klára: Az érték szövetségese II.	17/19
Veress József: A műalkotás a valóság értelmezése is	8/21
Veress József: A magyar film az államotás előtt	14/1
Veress József: Fényes szelek a magyar filmgyártásban	15/1
Veress József: Lapok a Tolsztoj filmográfiából	21/13
Zalán Vince: Változások — változatok (A BBS 1977-es filmjeiről)	9/21

INTERJÚK, NYILATKOZATOK, BESZÉLGETÉSEK, PORTRÉK

Adge, Günter: Író, színész, rendező (Andrzej Wajda)	17/1
Antal István: A mítosz vége (Howard Hawks)	11/21
Bádonfal Gábor: Egy pillanatra újra éljük gyermekkorunkat (Ermanno Olmi)	24/19
Bódy Gábor: Nárcisz és Psziché I. (Wedres Sándor)	8/7
Bódy Gábor: Nárcisz és Psziché II. (Wedres Sándor)	9/12
Ciment, Michel: Bergmannak játsszani (Liv Ullmann)	10/23
Delain, Michel: Bergman a náci-musról	2/12
Fenyves György: Az első szerelem után (Dusan Vukotics)	4/7
Lugosi László: Egyszemélyes stáb (Jean Rouch)	11/9
Pap Pál: Ideál és kompromisszum (Krzysztof Zanussi)	15/20
P. Zs.: Mit látunk Pécsért és a szemle után (Stúdióvezetők)	4/15
Somogyi Lia—Surányi Vera: „Hatolj a látvány lényegéig...” (Gaál István)	6/10
Soproni András: Újra írni a Don Quijote történetét... (Viktor Sklovszkij)	6/4
Szabó Sipos Tamás: 8+42 év=2200 film (John Halas)	14/3
Szekeress Péter: Kétarcú filmgyártás (Harry Schein)	16/23
Székely Gabriella: „Amikor vérre megy a játék” (Sándor Pál)	12/9
Tarr Béla: Jelenné tenni a múltat (Ember Judit)	13/9
Veress József: A filmezésben nincsenek receptek (Jerzy Kawalerowicz)	12/24
Zilahi Judit: A nevetetés mániakusa (Mel Brooks)	3/24
Zilahi Judit: Hollywoodba visszaternek a nők (David Denby)	9/16
Zsugán István: Fehér foltok a történelemben (Kovács András)	3/4
Zsugán István: Szatirikus dokumentumfilm — ironikus játékfilm (Gazdag Gyula)	9/4
Zsugán István: „Feminizmus” — vagy az emberi kiteljesedés (Mészáros Márta)	11/1
Zsugán István: Az üzenet poétizálása (Jancsó Miklós)	14/12
Zsugán István: Magatartás-analízis — történelmi kalandfilmben (Rózsa János)	16/8
Zsugán István: Lehet-e két életet élni? (Kardos Ferenc)	18/8

Zsugán István: Tükörbe nézni (Szörényi Rezső)	19/8
Zsugán István: Angli Vera, avagy az önfelmentés kudarca (Gábor Pál)	23/5
Zsugán István: A Bizalom forgatása közben (Szabó István)	24/8
— —: Atyám és gazdám (Paolo és Vittorio Taviani)	10/7
— —: „A világűr — költői kaland” (George Lucas)	13/22
— —: Elemzés a számkivetettségben (Raul Ruiz)	16/20
— —: Egyszerre bent és kint (John Cassavetes)	17/22
— —: Sydney Pollack a színész-mesterségről	18/24

BESZÁMOLÓK FESZTIVÁLOKRÓL

Bársony Éva: Főszereplő a jelen (Várna)	22/8
Bernáth László: Az idő és a hitelesség (Cannes)	12/15
Fenyves György: Jubileum Lipcseben	1/21
Fenyves György: Nyertesek és csalódottak (Zágráb)	16/25
Létay Vera: Élő vagy halott film? (Nyugat-Berlin)	7/15
Létay Vera: Betiltott kínai filmek Pesaróban	14/19
Létay Vera: Don Quijote a moziban (Nyón)	23/10
Matos Lajos—Jerney Judit: Szemet (műszemért... (Trieszt)	17/7
Pongrácz Zsuzsa: Régi amerikai musicalok — mai iráni filmek (Teherán)	3/14
Pongrácz Zsuzsa: Veszprém '78	14/27
Pongrácz Zsuzsa: Változatos témák, váltakozó színvonalon (Párizs)	22/15
Pongrácz Zsuzsa: A csodálatos Madame Rosa (Viennale)	23/14
P. Zs.: Háborús és mai témák (Jereván)	11/13
Sólyom Gábor: Egy átlagos fesztivál (San Sebastian)	21/15
Székely Gabriella: Az eltűnt filmkép nyomában (Oberhausen)	10/15
Székely Gabriella: Afrikától Latin-Amerikáig (Taskent)	13/1
Székely Gabriella: Mozijainkban a fesztivál (Karlovy Vary)	15/6
Székely Gabriella: Filmek az arénában (Pula)	18/15
Székely Gabriella: Van új portugál filmművészet? (Figueira da Foz)	20/16
Zsugán István: Sanremo '78	8/15
Zsugán István: „Non fiction” a képernyőn (Miskolc)	12/26
Zsugán István: Győztesek — versenyen kívül (Locarno)	17/14
Zsugán István: Film-divatok, divatfilmek (Mannheim)	22/22

BESZÁMOLÓK FILMGYÁRTÁSRÓL

Bajomi Lázár Endre: Párizs — filmszemmel	4/10
Berkes Ildikó—Nemes Károly: Az átalakulás paradoxonjai (Hollywood)	23/21
Bernáth László: Filmek Brnóban	2/21

Bikácsy Gergely: Az ismeretlen francia film	2/7
Bikácsy Gergely: Jeanne d'Arc a konyhában (Párizs)	21/19
Horváth Zsolt: A román film új hajtsái	9/25
K. T.: Lányok és bestiák (London)	24/23
Matos Lajos: Oh, oh Hollywood	15/15
Morvay István: Lakókocsi, Esőváros, Aranyidő (Csehszlovákia)	23/25
Rühle, Klaus: A Pápa-Király nevében (Róma)	13/15
Sólyom Gábor: Válság — könnyű fogyasztásra (Róma)	6/14
V. M.: Egy Oscar a francia filmek	11/25
Zalán Vince: Az öntudat lépcsőin (A tunéziai filmhétről)	1/14
Zsugán István: Filmátvétel Moszkvában	5/15

KÜLÖNFÉLE

Antal István: René Clair: A film tegnap és ma	4/27
Antal István: Változások előtt (Népszerű-tudományos filmekről)	7/23
B. Farkas Tamás: Zsigmondi Boris	7/30
Bikácsy Gergely: Bohócugrás a szabadságba (Magyar rajz- és bábfilmek)	5/20
Buñuel Luis: Alba hercegnő és Goya I.	4/24
Buñuel Luis: Alba hercegnő és Goya II.	5/23
Buñuel Luis: Alba hercegnő és Goya III.	6/23
Buñuel Luis: Alba hercegnő és Goya IV.	7/20
Fábián László: Filmek — másik ágról (Amatőrfilmekről)	11/18
Lázár István: Milyen a világ? (Magyar dokumentumfilmek)	5/4
Lázár István: Ide... oda... (Dokumentumfilmekről)	18/22
Ranódy László: Negyven év a Filmgyárban	8/23
Szabó István: Sára Sándor	8/1
Székely András: Küzdők (Rajzfilmekről)	12/6
Szoboszlay Péter: Kedves Jankovics Marcell	8/2

TELEVÍZIÓ-KRITIKÁK, TÉVÉSZÍNHÁZ, TÉVÉFILMEK

Balázs György: Teréz	20/30
Báron György: Beszélgetés Szokratésszal	21/28
Báron György: „Mire a levelek lehullanak.”	22/29
Bársony Éva: Nyina Kosztyerina naplója	2/28
Bársony Éva: Összeterelt falusiak	8/27
Bársony Éva: Halál a stampedlis pohárban	13/31
Csala Károly: Feltételes vallomás	14/29
Füsi János: Testvérpár	22/31
Galsai Pongrác: Júlia kisasszony	5/31
Galsai Pongrác: Abigél	10/28
Gárdos Miklós: A zárka	24/27
Gesztli Pál: A nürnbergi per	17/31
Hámori Ottó: Vizontlításra, drága	18/31
Illés Jenő: Vámbatár	7/31
Illés Jenő: A népbiztosok pere	8/32
Koltai Tamás: A szavak értelme	1/31

Koltai Tamás: Nyúlkenyér	6/30
Koltai Tamás: Volt egyszer egy színház	7/29
Koltai Tamás: Z. szerkesztő első emlékezetes esete	15/28
Koltai Tamás: Mérnökök, cérok, házmesterek	17/27
Koltai Tamás: Z. szerkesztő esete a televízióval	19/31
Koltai Tamás: Philemon és Baucis	24/30
Lukácsy Sándor: A szerelem bolondjai	2/27
Lukácsy Sándor: Az ünnepelt	8/25
Matos Lajos: A bunker	4/29
Mágori Erzsébet: Magnoliakert	4/31
Mágori Erzsébet: Mennyből egy angyal	9/31
Mágori Erzsébet: A hiba	13/29
Mágori Erzsébet: Illetlenek	15/31
Mágori Erzsébet: Bodnárné	20/31
Mágori Erzsébet: Az eltűnt miniatűr	22/28
Mátrai-Betegh Béla: Feljegyzések az egerlyukból	2/30
Mátrai-Betegh Béla: A katonák	6/31
Mátrai-Betegh Béla: Ha mi, halottak föltámadunk	8/30
Mátrai-Betegh Béla: Musicák a liftben	10/30
Mátrai-Betegh Béla: Földünk és vidéke	12/31
Mátrai-Betegh Béla: Házikoncert	16/30
Nyerges András: Halálos csapás	13/27
Nyerges András: Negyedik forduló	17/29
Nyerges András: Holló a hollónak	18/30
Sólyom Gábor: Bolhából elefant	18/29
Thurzó Gábor: Késő őszi esti órán	7/28
Ungvári Tamás: A miniszterelnök	19/29
Zilahi Judit: Egy ötlet, más semmi	22/32

EGYÉB MŰSOROK

Antal Gábor: Történelem a Szemlőben	12/32
Antal Gábor: A júniusi Nézópont-ról	14/30
Apáti Miklós: A szabad út éneke	23/32
Balázs György: Fejezetek a Rakóczi-szabadságharcról	2/25
Balázs György: Tudósok a Korona útjáról	3/27
Balázs György: A magyarok elődeiről és a honfoglalásról	21/31
Baróti Géza: Az első villamos	5/29
Baróti Géza: Visszatérve a Soroksári útra	8/31
Baróti Géza: „Újságírónak éreztem magam mindig”	24/29
Csurka István: Bettega, Dirceu és a többi	14/31
Füleki József: Társadalomtudomány — három tételben	6/27
Füsi János: Játékok és vetélkedők	24/31
Galsai Pongrác: Gyárfás Miklós tévéiskolája	21/30
Hermann István: Riportfilm Tolnay Károlyról	12/29
Illés Jenő: Vázlat az emlékműhöz	2/29
Illés Jenő: Felszállott a páva	23/29
Komlós Aladár: Tudósportré Szabó Árpádról	15/29
Kozma György: „Hát újat... újat azt nem mondott a film...”	15/30
Kristóf Attila: A karikatúrista tévéje	3/30
Mátrai-Betegh Béla: A párdúc és a gödölye	19/30
Nádasy László: Naplemente	3/31

Nádasy László: Rendezte: Fábri Zoltán	6/29
Pongrácz Zsuzsa: Az ajtók mögött	5/30
Székely András: Házigazda: Varga Imre	2/31
Tandori Dezső: Egy óra Kormos Istvánnal	23/30
Thurzó Gábor: Tudós az íróasztal mögött	9/27
Thurzó Gábor: Quodlibet — rámban	16/29
Thurzó Gábor: „Numen adest”	18/28
Thurzó Gábor: Kálmán bácsi	21/27
Vadas József: Útifilm Vasarelyről	10/32
Varjas Endre: Tíz kicsi esztergályos	8/29

TELEVÍZIÓ-PUBLICISZTIKA

Antal Gábor: A vita és műhelymunka	11/32
Békés Tamás: Van-e a tévéjátéknak esztétikája?	15/24
Galsai Pongrácz: Egy tévénező emlékei	1/30
Matos Lajos: Tele vizlőval a televízió jövőjéről	19/26
Nyerges András: Ki is lehet kapcsolni	3/28
Ungvári Tamás: Tévé és hatás	1/28
Ungvári Tamás: Herder és a Televízió	9/28

TELEVÍZIÓ-INTERJÚK

Pongrácz Zsuzsa: Az életet meg lehet tanulni (Mérel Ferenc)	7/26
Pongrácz Zsuzsa: „A tévében nehezebb kísérletezni...” (Mihályfi Imre)	11/29
Pongrácz Zsuzsa: Szórakoztatni — de hogyan? (Frank Tappolet)	16/31
Pongrácz Zsuzsa: Csak ül és mesél... (Vitray Tamás)	20/27
Zilahy Judit: Műsor négy és fél millió nézőnek (Gellért Endre)	13/26

CÍMLAPOK

Andoral Péter (Utolsó előtti ítélet)	24/4
Arinbaszarova, Natalja	2/1
Bács Ferenc (Októberi vasárnap)	23/1
Bánfalvi Ágnes (Krétakör)	11/1
Bates, Alan (A kiáltás)	17/4
Bordán Irén (A ménészgazda)	20/1
Czinkóczy Zsuzsa (Olyan, mint otthon)	8/4
Czinkóczy Zsuzsa (Olyan, mint	

otthon)	11/4
De Niro, Robert (Taxisofőr; New York, New York)	13/4
Dern, Bruce (Hazatérés)	15/4
Dymna, Anna (Életünket és vérünket)	13/1
Fintzi, Izhak (Csontváry)	14/4
Fonda, Jane (Hazatérés)	15/4
Foster, Jodie (Taxisofőr)	2/4
Garas Dezső (Mélyvíz)	7/4
Gáspár Sándor (Az erőd)	23/4
Goór Nagy Mária (Mese habbal)	14/1
Görbe Nóra (Áramütés)	18/1
Halmágyi Sándor (80 huszár)	1/4
Hammings, David (Szigetek az áramlásban)	19/4
Ippolito, Angelica (Dosztojevszkij szerelme)	10/1
Juhász Jácint (80 huszár)	4/4
Káldy Nóra (Verekedők)	7/1
Karina, Anna (Olyan, mint otthon)	12/4
Kier, Udo (Életünket és vérünket)	22/4
Kikabidze, Vahtang (Mimino)	21/1
Kovács Nóra (Legato)	9/1
Kútyölgyl Erzsébet (Mélyvíz)	4/1
MacLaine, Shirley (Fordulópont)	3/4
Madaras József (Ménészgazda)	6/4
Marcovicci, Andrea (A jőnevé senki)	5/4
Marinelli, Eleni (Csontváry)	12/1
Mastroianni, Marcello (Szia, majom)	16/4
Mayron, Melanie (Barátnők)	17/1
Moriggi, Francesca (A facipő fája)	24/1
Németh Nóra (Az erőd)	16/1
Nowicki, Jan (Anyahajó)	3/1
Nowicki, Jan (Olyan, mint otthon)	11/4
Oszter Sándor (80 huszár)	4/4
Oszter Sándor (Nem lehetek muzsikaszó nélkül)	5/1
Oszter Sándor (Nem lehetek muzsikaszó nélkül)	20/4
Psota Irén (Szabadíts meg a gonosztól)	10/4
Redford, Robert (Ilyenek voltunk)	18/4
Sáfár Anikó (Életünket és vérünket)	21/4
Sanda, Dominique (Túl jön és rosszszon)	1/1
Schneider, Maria (Violenta)	22/1
Shelds, Brooke (A csinos lány)	15/1
Streisand Barbra (Ilyenek voltunk)	18/4
Szirtes Ági (Nem lehetek muzsikaszó nélkül)	6/1
Szirtes Ági (Nem lehetek muzsikaszó nélkül)	20/4
Szür Mari (Az erőd)	19/1
Tarján Györgyi (Az erőd)	23/4
Tyerehova, Margarita (A tükör)	8/1
— — (Cséplő Gyuri)	9/4