



filmvilág **2**

1978. január 15.



Major Tamás és Garas Dezső

Mélyvíz

Mándy Iván drámája nyomán —
Tóth Zsuzsa forgatókönyvéből — ké-
szíti új filmjét Sándor Pál. Fősze-
replők: Psota Irén, Garas Dezső,
Kern András, Kútvölgyi Erzsébet,
Rátonyi Róbert, Major Tamás, An-
dorai Péter és Horváth Jenő. Opera-
tőr: Ragályi Elemér

Jelenet a filmből (B. Müller Magda felvételei)



ŐK KETTEN

Néhány nappal az *Ők ketten* budapesti sajtóvetítése után Párizsban találkoztam Mészáros Márta előző filmjével, a *Kilenc hónappal*. A műsorúság kéthasábos hirdetéséről Monori Lili tekint az olvasóra, és a kísérőszöveg természetesen nem felejtkezik el a film cannes-i díjáról sem. Általános filmiség idején, végiglapozva a füzet meglehetősen sivar kínálatát, szívderítő, hogy a porno- és katasztrófafilm-özönben (amelynek hullámai között a kereső tekintet elől elmerülni látszik még Fellini *Casanovája* és Bergman frissen bemutatott *Kigyótojása* is) valakiknek eszükbe jut fölhívni a figyelmet — s persze nem pusztá jóteknonykodásból — egy nem-is-olyan új magyar filmre, amely ráadásul szociológiai szemléletű, szikár társadalmi dráma. És ez idő szerint az egyetlen magyar film a párizsi mozik műsorán.

Néhány héttel korábban a *Kilenc hónap* a londoni Fesztiváldíjas Filmek Fesztiválján aratott nagy sikert és vonzott telt házat, miközben a programon kívül vetített művek közül éppen Fellini *Casanováján* kongott a nézőtér — igaz, hogy az idő tájt Fellini filmjét már régóta játszották a mozik.

Föltűnő a különbség Mészáros Márta filmjeinek hazai fogadtatása és külföldi sikerei között. Mi lehet emögött? Csupán a magyar kritikusok szűkkeblősége, hajlama a fanyalgásra, és arra, hogy minden jót elrontsanak? Sokan bizonyára készek az igenlő válasszal.

Egy másik lehetséges magyarázat Párizsban jutottt eszembe, ám ezt is hamarosan elvettem. Első pillantásra ugyanis kézenfekvőnek látszik, hogy Mészáros Mártának a nőfelszabadítást marxi és bebeli értelemben, a tudományos világnézettel fölvertetten továbbgondoló feminizmusa jó talajra lel ott, ahol a filmek többsége szexuális tárgyának vagy jobb

(?) esetben a házitűzhely érzelmes őrzőjének tekinti a nőt. De olcsó dolog volna, ha ilyen relatív — és főként magától az alkotástól, annak esztétikai minőségétől független — értéknek tulajdonítanánk a Mészáros Márta-filmek nyugati sikerét. Igaz, hogy a párizsi utcán, 1977 karácsonyán szexmagazinok obszcén fotói mellett csengettyűiket rázva gyűjtögetnek perselyekbe aprópénzt az üdvhadsereg „katonái” — de azért a *Kilenc hónap* sikere mögött több van, mint a józan elmével elfogadhatatlan két szélsőség közötti „tertium datur”.

Ez a „több”: a társadalom hétköznapi jelenségeinek áttételek nélküli, közvetlen, szociológiailag hiteles fölterképezése. Odaát is, itthon is ezt keresi a kritika Mészáros Márta filmjeiben, és — hovatovább ő az egyetlen magyar filmrendező, aki felől „biztosak lehetünk” — meg is fogja találni bennük.

Számomra a problémát mindig az okozza ezekben a filmekben, hogy a hiteles társadalmi jelenség vajon esztétikailag is hiteles műalkotássá szublimálódik-e.

Az *Ők ketten* háttérében ismét egész sor akut társadalmi gond áll. Hogy csak a kézenfekvőeket említsem: alkoholizmus, megromlott házasság (és a gyerek, aki megsínyli), a munkahelyi közösségek belviszonyai. Megannyi szociológiailag hiteles helyszín (Mészáros Mártánál mindig különösen fontos a filmek topográfiája): munkásszállás, kocsmá, gyári mulatság, alkoholelvonó-intézet. A középpontban két házaspár. Persze elsősorban a nőkre irányul a rendező figyelme, „ők ketten” érdeklík: Mari és Juli. Mari egy munkásszállás vezetője; akkor kerül közelebbi kapcsolatba Julival, amikor az otthagyja alkoholista férjét, és beköltözteti a szállóba kislányát. Mari megosztja szolgálati la-



Marina Vlady és Monori Lili

kását Julival és a gyerekekkel; ettől kezdve párhuzamosan figyelhetjük kettőjük sorsának alakulását.

A film íróinak (Kóródy Ildikó és Balázs József) s bizonyos fokig a rendezőnek is a két nőről, kapcsolatuk természetéről sikerült a legtöbbet és a leghitelesebbet elmondaniuk. Mari alapvetően szociális lény, Juli vad individualista. Mari ugyanazzal az önfeláldozó segítő-készséggel igyekszik rendbehozni Juli életét, amivel a munkásszálló emberi közösségét is megpróbálja kialakítani — ellene áskálódó helyzetével és értetlen fölötteseivel szemben. Juli nemcsak ez utóbbi erőfeszítést nézi kívülálló cinizmus-sal, hanem a feléje irányuló gondoskodás is közömbösen hagyja. Sőt, mintha gúnyoros ellendrukkere vol-

na a saját sorsának, legalábbis így mutatja, s az az érzésünk, hogy ezzel Marit akarja bosszantani. Mari viszont olyan, mint egy okos, szép, nyugodt angyal. Lepereg róla minden. De ez csak a látszat. Valójában nemcsak arról van szó, hogy képtelen segíteni Julinak (az alkoholista férj minden fogadkozása ellenére sem tud leszokni az italról és az elvonókúrán szitkozódva támad Marira, aki a felesége helyett jött önfeláldozóan meglátogatni), hanem éppen ellenkezőleg: Juli kis pimaszkodásai a saját elrontott házasságára is rádöbentik. Az a bizarr — és dramaturgiailag ötletes — helyzet áll tehát elő, hogy a segítségre szoruló, passzív Juli válik az őt istápoló Mari életének katalizátorává, aminek az eredményeképpen a film

végén már nem egy, hanem két boldogtalan asszonyt látunk.

Per sze ez a groteszk végeredmény aligha Mészáros Márta szándéka szerint való. Hol van akkor a hiba?

A történet végét nyilvánvalóan úgy kellene értelmeznünk, hogy a hazug látszatok helyett (még ha kényelmesek is) inkább a sivár valóságot kell választani, ami teoretikusan föltétlenül igaz. A film végső kimenetelét tekintve is annak tűnik: igen, Marinak bizonyára jobb, hogy rendezettnek hitt élete fölborult, és legalább rájött, hogy nem szereti a férjét; bizhatunk benne, hogy lesz ereje újrakezdeni. Ugyanez a gondolat érvényes Julira és a férjére is: erőszakkal nem lehet összetartani őket, s az elvonókúra után még minden rajtuk múlik. Ez a jó értelemben vett befejezetlenség, nyitottság a film erénye lehetne (főként egy hamis happy enddel szembeállítva), ha a cselekmény egész mente megtámogatná, és nem ütköznének olyan mozzanatokba, amelyek mint elvont problémák megint csak valóságosak, igazak, de mihelyt a film szereplőihez kapcsolódnak, kimódolttá válnak. Nagyon kiszámított például, hogy amíg Juli és férje között a fizikai kapcsolat az egyetlen összetartó erő, addig Mari éppen ennek tanújaként jön rá saját szexuális életének sivárságára, s arra is, amit eddig nem vett észre: hogy nemcsak fizikai, hanem semmilyen valódi kötelék nem fűzi őt a férjéhez. Hasonló tükörmotívum, hogy Marinak fontos a munkája, a hivatása, arról viszont, hogy Juli dolgozik-e egyáltalán, csak (meglehetősen szándékosan) sablonos illusztrációk kapunk. Láthatóan olyan dramaturgiai mozgatóerő hozta létre ezt a két nőt, hogy ami nincs meg az egyikben, az legyen meg a másikban — és fordítva. Mintha két féle ember állna előttünk, s akkor lehetne belőlük egy, ha Mari magabiztossága a tudatosságot kívánó élethelyzetekben egyesülne Juli ösztönösségével a spontán érzelmek és érzékek birodalmában. De ez így megmarad képzetnek. Nincs kizárva, hogy Mészáros Márta ezúttal szándéka szerint is a két „félből” akarta összeilleszteni a teljes-emberség modelljét, de ez éppen tőle, aki korábban bonyolul-

tabb, az ellentmondásokat önmagukban hordozó nőalakokat teremtet, gondolati értelemben visszalépés.

A szereplők kiválasztása még inkább fölbillentette a film művészi egyensúlyát. Monori Lili és Marina Vlady az együtt szépen hangzó két név ellenére sem bizonyult szerencsés kettősnek. A magyar színész és a nemzetközi sztár nem azonos súlycsoport — az összehasonlítás az utóbbira nézve kedvezőtlen. Monori egyébként olyasvalamit tud, ami mindenki mással összehasonlíthatatlanná teszi ebben a filmben. Képes megélni a legkimódoltabb szituációt, hitelt ad a valószerűtlen mondatoknak is. Mozdulatai a rögtönzés hatását keltik, mintha minden próba nélkül születnének a kamera előtt, a felvétel pillanatában, s még azon sem csodálkoznánk, ha kiderülne, hogy néha „saját szöveget” mond. Julija (bizonyára nem véletlen, hogy Julinak hívják, mint a *Kilenc hónap* hősnőjét) őriz valamit a saját korábbi alakításával megte-remtett nőtipus nyereségéből, dacosságából; összehúzott szája, a lebiggyesztett ajkak körüli ki-tudja-mit-jelent mosoly egyszerre ruhazza föl vonzó és taszító tulajdonságokkal ezt a főként általa létező figurát. Az, hogy változatlan színészi habilitással lényegében ellentétes karaktert játszik, mint a *Kilenc hónap*-ban, a színészi átlényegülés nehezen kielemezhető csodáihoz tartozik.

Monori mellett mindenki más „játszik”, „színészesnek” hat. A szép és finom Marina Vlady még a konvencionális filmszínészi normák között is adós marad Mari belső drámájával; különösen akkor bizonyul sápadtnak, amikor érzékeltetnie kellene az asszony fokozatosan fölboruló lelki egyensúlyát. A Juli férjét játszó Jan Nowicki valamelyest fölszabadultabb, mint a *Kilenc hónap*-ban, de még mindig mesterkéltén „színes”. Mari férjének szerepével fukarul bánt a forgatókönyv: Tolnay Miklós fesszeng a sémák között. Az *Árvácskában* megdöbbentően hiteles kis Czinkóczi Zsuzsira, úgy tetszik, szintén csak mint „sztár-ra” volt szüksége a rendezőnek. Kende János operatőri munkája több mint korrekt, de ihletettnek nem mondható. KOLTAI TAMÁS

A film Shakespeare-je

CHARLES CHAPLIN

Ötéves kisfiú énekel egy katonákkal zsúfolt csapsszékbén. Anyját, az énekesnőt éppen kifütyülték; a mama kérésére most őt taszigálják a rivaldafénybe, műsorpótlékkul. A gyerek tréfákkal fűszerezi a szájába sehogyse illő dalszöveget, mókásan ellenőrzi a dobogóra dobált filléretket összeszededegető pincért, nem csapja-e be; le-leszól a közönséghez és még a mamát is utánozza, amint éneklése a magas hangoknál hör-gésbe ful. Tetszést arat.

„Ezen az estén léptem fel én először, Anya pedig utoljára a színpadon.”

1894-ben vagyunk, London egyik külvárosában. Charlie Chaplin indul el pályáján.

Oscar Wilde dicsőségének éveit ezek, és hol van még a mozgókép művésze!

A fennköltén szavaló, az elegánsan csevegő színpadi előadóművészet éveit ezek. És az operetté. Nagyvárosok műsora is szolgáltató kültelki csapszékéiben tenyészik, azonban egy se igazán színpadi, se igazán cirkuszi előadásforma: az élet által naponta megrugdalt kisembert szóra-kozató monológ vagy párperces jelenet, a hallgatóság hétköznapjainak groteszkül hű tükre. Sírnivaló és kacagnivaló. Ne feledjük: nincsenek még mozik, két garasért így szerzik be heti derűszükségletüket és a maguk szerény kis katharizását Lambeth, Pimlico, Aldershot és Kennington látástól vakulásig robotoló lakói.

Ezek között vált színésszé Charlie Chaplin és ugyanekkor sok nagyszerű társa. Mert lám, ki vigyorog oly ismerős-esetlenül egy régesrégii fotográfián, az immár húszesztendős Chaplin háta mögött? Stan Laurel! Mindketten Fred Karno vándortársulatának tagjai századunk elején. Karno mester bejárta a világot az ő mulattatóival (megfordult Budapesten is!), elkerült New Yorkba meg más amerikai városokba. Chaplin társulati tagot Philadelphiában

érte a távirat, hogy a *Keystone Comedy Film Company* heti százötven dollárért szerződte tni őhajtja. 1914-et ír a naptár. Chaplin huszonöt éves, unja a szakmáját, mert „*az olcsó varietéelőadások sivarak és nyomasztóak... egyre halványult a jövőbe vetett hitem, amint a hét minden egyes napján három, néha még négy előadást is le kellett gyűrnöm. Ehhez képest paradicsominak tűntek az angliai varietéviszonyok*”. Igen, mert itt Amerikában iparszerűen űzték mesterségüket, nem alakult ki színész és a feledésre vágó szegény ember között az a szinte már intim kapcsolat, mint a London környéki lebujokban. „*Csak azzal vigasztalhattuk magunkat, hogy Amerikában félre tudunk tenni egy kis pénzt.*”

Az ifjú komédiás némi szorongással ugyan, de vállalja a fényes szerződést és elmegy mozisínésznek. Azt adja, amit addig megismert a világból. Mindehhez hozzáérez valamit kedvenc olvasmányából, amelyeket fellépési szünetekben böngészgetett: Emerson, Twain, Poe, Hawthorne és a nagy élmény, Schopenhauer: „*több, mint negyven éve olvasgatom*”.

Chaplinról jó ötven éve eldöntött tény, hogy remekműveket alkotott, és hogy a filmművészet halhatatlanja. A világ egyetlen filmkészítője, akiről szólván a legszélesebb közönség és a legszűkebb esztéta-kör egyetért a magasztaló jelzőkben.

Halála tehát csupán biológiai elmúlás; a bálványait minden más művészetnél gyorsabban és irlgalmatlanabban romboló kinematográfia a húszas évek óta változatlanul tiszteli, ő maga pedig remekműveinek sorát vagy harminc esztendeje befejezte. Az ötvenes években emlékiratán dolgozott. Ez az 1964-ben (magyarul, Abody Béla fordításában 1967-ben) kiadott életregény írói remeklés. A legtöbb nagy ember ön-életírása inkább csak azért érdekes, mert az emesélt események éppen



Chaplin családja körében, Vevey-l otthonában egy karácsonykor, a hatvanas évek elején

ővele estek meg; Chaplin műve akkor is pompás olvasmány, ha írója történetesen nem azonos a nagy filmművésszel. A hazai kritika annak idején nem fogadta ezt a kiváló művet az őt megillető érdeklődéssel; talán mert irodalmáraink a filmszakma hatáskörébe tartozó műnek érezték. Pedig jóval több annál. Erdemes újra elolvasni. A viktoriánus Angliának és Wilde, Galsworthy, Maugham és mások után is újat adó színes, érdekes képe. A felvillantott helyzetek, emberi sorsok, beszélgetésfoszlányok, alakok, tájak, utcaképek mintha egy Thomas Hardy és egy O'Henry egymással annyira ellentésesnek látszó stílusát és világlátását egyesítenék.

Hihetetlen, hogy már a húszas évek elején és közepén milyen pontosan és végérvényesen jellemezték Chaplint a szakma és az irodalom nagyjai, például Balázs Béla vagy Hevesy Iván. Balázs Béla 1924-ben

A látható ember című könyvében két filmművész-egyéniségnek szentel külön fejezetet: egyikük Chaplin, másikuk Asta Nielsen. Asta nimbusza, némi joggal, megkopott; Charlie-é nem évülő. Hevesy Iván, szintén 1924-ben (A filmjáték esztétikája és dramaturgiája, előszavának dátuma 1925 január) Chaplin egy nyilatkozatát idézi, melyet akár 1977-ben is elmondhatott volna az agg mester:

„Most, amikor az egész világon százezrek és milliók a legrettenetesebb kétségekkel küzdenek, a filmnek, mint a legkollektívebb művészetnek bele kell kapcsolódnia ebbe a küzdelembe, és irányt kell mutatnia az embereknek. Bátortani, biztatni, vigasztalni kell őket, hogy nem hiábavaló a küzdelmük, nem fölösleges a szenvedésük, nem üres erőfeszítés, amit tesznek, hanem érdemes élni.”

E nyilatkozata után készült az



Aranyláz (1925), a Cirkusz (1928), a Nagyvárosi fények (1930), a Modern idők (1936)...

Nincs tehát mit csodálkoznunk azon, hogy Chaplin filmjeiről komolyan hitték a kortársak: képesek megváltoztatni az emberiséget. Heinz Pol, német filmkritikus, a mester válogatott írásait tartalmazó, 1928-

ban Berlinben kiadott Chaplin-kötet lelkendező előszavában így írt: „Ha netán újabb világháborúra kerülne a sor és egy erőteljes egyéniség hatalmas filmvásznat feszítené ki az ellenséges lövészárkok közé, s arra Chaplin-filmeket vetítené: vajon nem fejeződne-e be a háború percek alatt, a felszabadító nevetés hatására?”

A német író jóslata, mint tapasztalhattuk, nem vált be; az viszont tény, hogy Chaplin vakmerő gúnyfilmjével, A diktátorral jelentősen hozzájárult a fasizmus mítoszának lejáratásához. És az is tény, hogy Chaplin milliós tömegeket mozgatót meg humanista filmmagitációjával.

Egyszóval tehát mindent elmondtak és elmondtunk már Chaplinről?

• Inkább nagyon keveset. Tény, hogy a húszas évek óta ünnepeljük; de bohóc mivolta mögötti bölcsességével, sőt: filozófiájával kevesebbet foglalkozunk. Talán igaza van Aristarcónak, aki Filmművészeti és Álomgyár című kötetében (magyarul 1970) vakmerően a film Shakespeare-jének nevezi, és ezt az állítását példák tömegével indokolja. Mindenesetre elgondolkoztató, hogy ez az egész életén át Schopenhauert és Shakespeare-t lapozgató művész még olyan szívrepesztő mozarabjaiban is, mint amilyen a Rivaldafény (1952), ilyen mondatokat ad hőse szájába, aki egy öngyilkost élesztget:

„Évmilliók kellettek ahhoz, hogy az emberi tudat kifejlődjék, és maga ezt most mind meg akarja semmisíteni. Megsemmisíteni az egész lét csodáját, amely pedig fontosabb, mint bármi más a mindenségben. Hiszen mire képesek a csillagok? Semmire. Fénylenek, és ezzel vége. És a Nap? Kétszáznyolcvanezer mérföld magas lángoszlopokat okád. Hát aztán? Tud a Nap gondolkodni? Van öntudata? Nincsen. Magának azonban igen.”

Hosszú évtizedeken át fogjuk még Chaplint elemezni, s minél inkább távolodunk halála időpontjától, annál több mélyiséget és gondolatot fedezünk majd fel életművében.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

AZ ISMERETLEN FRANCIA FILM

Ilyen talán nincs is — gondolnánk. A mai francia filmgyártást nagyon is jellemzik a hollywoodi produkciók sikerbevitelével versenyre kelő sikerfilmek, a *Borsalino*, a *Zsarutörténet*, a Louis de Funès-darabok, az *Emmanuelle* és folytatásai. A valaha más pályát ígérő Alain Delonhoz hasonlóan az egykori Godard-alkotótárs Belmondo is ma már csak kommerszfilmekben jeleskedik. Ezek a sikerek igazán jólismertek szerte a nagyvilágban.

S a művészet? A „nouvelle vague”-ot már régen elfeledték. A francia film jelene, ha pesszimisták vagyunk, Louis de Funès meg a négy „Charlot” — s ha csipetnyivel kevésbé vagyunk pesszimisták, akkor Louis Malle vagy François Truffaut. Megint vigasztalan a jelen, megint továbbvihetetlen a közelmúlt, megint évtizedeket kell visszanyúltni ösztönzésért, mint épp Truffaut-ék tették annak idején, Jean Vigo *Atalantáját* tűzve zászlójukra? A jövő francia filmművészei senkit, még a leginkább tisztelt mestert, Bressont sem akarják vakon követni. Törekvéseikből kapott most ízeletőt a budapesti „Institut Français” vetítőjébe ellátogató néző.

A Francia Filmrendezők Szövetsége (S. R. F.) hívta életre néhány éve a „Francia Film Perspektívái” elnevezésű programot, melynek vetítéssorozata Cannes-ban, ám a hivatalos, az ünnepelt-gyűlölt „főversenyen” kívül zajlik. E filmeket később egy-egy kis mozi mutatja be, általában a Diáknegyedben, hangos reklám nélkül. Van kritikai visszhangjuk, a *Le Monde* vagy a *Nouvel Observateur* mindig felhívja rájuk olvasói figyelmét, ám így sem dönthetnek néző-rekordot. Paradoxon-gyanús címünket most még megtoldhatjuk egy keserűen igaz „poénal”: ezek a filmek hazájukban éppoly ismeretlenek, mint Magyarországon.

Beszámolónkat a kivételekkel illik kezdenünk. Tizennégy filmet láthatott a „Francia Intézet” közönsége, de a két kiemelkedően jó alkotást nem első- vagy másodfilmes ifjú készítette, hanem olyan rendezők, akiket joggal nevezhetnénk akár „mesternek” is. Bevallom, Jacques Rivette háromórás varázsmozija, a *Céline és Julie csónakázik* (1974) az álom-képzelet-valóság könnyeden is gondolatgazdag vegyítése, s két kiváló színészno tudatosan önfeledt

Christine Pascal és Isabelle Huppert Az indiánok még messze vannak című filmben. Rendező: Patricia Moraz



komédiázása miatt egyik legkedvesebb filmem. Szívesen szólnék róla, de megtettem már a Filmkultúra 1975/3-as számában, s a Filmvilág szintén ismertette a *Céline és Juliet* egy évekel ezelőtti locarnói fesztiváltudósításban. Így hát csupán megújuló fohászomat suttogom el: bárha felfigyelne filmforgalmazásunk a „nouvelle vague” napjainkra legérdekesebb rendezőjévé visszafiatalodott Rivette új meg új filmjeire...

René Allio neve viszont nem cseng idegenül a magyar filmbarát számára. A *méltatlan öreg hölgy*, a *Pierre és Paul*, *A királynő nehéz napja* pergett a hazai mozikban. Allio legjobb alkotása a most látott *En, Pierre Rivière, megölvén anyámat, húgomat és öcsémet...* A múlt század eleji családirtó párasztfiú önvallomását nemrég ásta elő és publikálta egy párizsi tudóskollektíva, a francia tudományos élet egyik jelentős kutatójának, Michel Foucaultnak irányításával. Egy keveseknek szóló történettudományi-pszichiátriai kiadvány az év fontos eseményévé vált. (Allión kívül filmet készített

belőle egy elsőfilmes rendező is!) Az *En, Pierre Rivière* visszapillantó kerettörténettel, tempós lassúsággal, sok kommentárral fejtí föl, analizálja a véres tett előzményeit. Szadista gyengeelméjű volt ez a madarakat kínozó és anyját olthatatlanul gyűlölő falusi legény? A tudós Foucault-tól sem távolálló, ma oly divatos „antipszichiátria” hívei szerint ellenkezőleg: környezetének egyetlen tudatos, tisztánlátó tagja, aki csupán a társadalom irtózatossága ellen védekezik... Szerencsére René Allio nem tudós, nem ad ilyen egyértelmű és gyermeketegül tiszta magyarázatot. A feszültségteremtés gazdag képi eszközeivel ad a rejtélynek nem bűnügyi, nem közgazdasági, hanem filozófiai-lélektani háttérrel. A film így emelkedik magasabbra saját témájánál, így mutat messzibbre az ábrázolt kornál és környezetnél. Allio látszólag nyugodt, lassú, „klasszicista” stílusa megszenvedetten mai élményanyagról és fantáziáról tanúskodik.

S most vissza a bemutatósorozat gerincét adó ismeretlenekhez. *Godard gyermekei?* Mindenesetre leg-

**Jelenet az *En, Pierre Rivière, megölvén anyámat, húgomat és öcsémet* című filmből.
Rendező: René Allio**



többjük többé-kevésbé direkten politizál, a legmaibban percre-kész társadalmi feladatokat és elképzeléseket vetíti vászonra. Sajnos, Godard-nál jóval sekélyebb gondolati tartalommal és filmnyelvi képzelettel. Munkanélküliség — dráguló élet — külvárosi fiatalok kiútatlansága. Olykor úgy éreztem, mintha kötelező témára szerzett házi feladatokat látnék, jó, ha középiskolás fokon. De igazságtalanul hamis ítélet lenne ez. Ne feledjük: ez a tematika éppen a hivatalos, a minden módon támogatott filmgyártással szemben, a producerek vágyálmait félretolva kerülhet be a francia filmművészetbe (s leginkább csupán a perifériájára). Őszinte szándékú, rokonszenvet kiváltó törekvések ezek: alkotóik valóban „ár ellen” úsznak. Rokonszenvem akkor volt teljesebb, ha valamelyik film hús-vér embereket, élő, mindennapi pillanatokot tudott (ha percekre csupán) teremteni, s nem csak iskolásan avagy újságíró-eszközökkel magyarázta a napi politikát.

A svájci-francia Patricia Moraz műve, *Az indiánok még messze van-*

nak figyelemre méltó filmnyelvi tömörséggel és stiláris következetességgel kíséri végig egy baleset (vagy öngyilkosság) következtében meghalt lausanne-i diáklány utolsó napjait. Sajnos, a merev konstrukció sokhelyütt gátja lett a filmnek, emberi pillanatok helyett olykor erőltetett műviség, közhely-ízű tanulság telepedett a képsorokra.

Bernard Paul, akinek *Idő a magánéletre* (1971) című filmje egyszerűségével, csendes igazságaival annak idején a hazai mozinézőt is megragadhatta, most mozgalmasabb történetet vitt filmre a roissy-i De Gaulle-repülőtér árnyékában felépült párizsi előváros mindennapjairól. Az ő filmnyelve hagyományosabb is, hajlékonyabb is, mint Patricia Moraz-é, viszont a cselekményt spékelt meg kevésbé motivált, hiteltelen csattanóval. Bernard Paul otthonosan, nem kívülállóként mozog ebben az elővárosi „közegben”, a részletfizetéses köznapok fojtó világában. Filmjének nagy értéke Pierre Mondy játéka is. S még valakié. Truffaut *Jules és Jim*jében szerepelt annak idején egy Sabine nevű

Didier Sauvegrain és Annie Savarin — Christian Bricout: *Paradiso* című filmjében



négyéves kislány. Azóta színésznő lett (így döbbenünk rá, egykori Truffaut-rajongóként, hogy együtt öregsünk a filmtörténettel). Sabine Haudepin most kirobbanó természetességgel játssza a külvárosi kamaszlányt Bernard Paul *Utolsó megálló Roissy előtt* című filmjében.

A legszokatlanabb élményt ígérő *Polgárháborúk Franciaországban* a legkínosabb történelemórák emlékével kelt versenyre. Itt ugyan a poros szemléletű, vaskalapos történelemtanár leparancsoltatott a katedréről, ám mit tanulhattunk a villogó tekintetű új oktatók tanóráján? Például azt, hogy a Párizsi Kommun proletárok hősi harca volt, de a versailles-i kormány, kisajátítva a „haza” s a „nemzet” fogalmát, könyörtelenül, véresen eltiporta. Ezt a döbbenetes új s árnyaltan sokrétű történelmi felismerést ólomfantáziával, aggastyánian, bámulatos humortalansággal, ámulnivalóan képzetszegény képi nyelven mondta el a film.

A 68-as diáklázadások nosztalgiá-

René Allio: En, Pierre Rivière, megölvén anyámat, húgomat és öcsémet



ja, a kudarc fájó emléke jó néhány filmben ott parázslott, *Az indiánok*...-ban, vagy Charles Belmont: *Clémence-nak* című, egy elbocsátott repülőgépgyári mérnök kálváriáját megrajzoló alkotásában. Forradalmi apály szülőttei és termékei ezek a filmek. Talán másris konzervatívvá aszalódtam, de engem az hökkentett meg, hogy a nosztalgián, a közhelyszintű ál-felismeréseken túl szinte semmivel nem járultak hozzá egy mélyebb, árnyaltabb, zaklatóbb, új utakra kedvet csináló valóság szemlélethez.

Az elsőfilmek 1977-es Jean Vigo-díját Christian Bricout *Paradisoja* nyerte. Ez a film kiemelkedik a „kallódó, talajtvesztett fiatalok”, „kiúttalan hétköznapiak” címkéjét önmagukra ragasztó film-dolgozatok közül. Pedig itt aztán veszélyes mennyiségben van jelen az összes „kellék”! Bornirt, az egykori francia katonai sikerekre büszke, az ifjúságot gyűlölő kispolgár-ataja; kábítószeres avagy rock-zenére vonagló ifjak; más fiatalok, kik kocsiiban szeretkeznek, avagy (hogy finom, s tudói legyenek egyszerre) fellációval elégtülnek ki — kell több rosszízű séma? A *Paradiso* mégsem szokványfilm. Rendezője különös tehetséggel érezteti meg a szokvány hétköznapiak, a hányingerpillanatok monotoníáját, s szinte ugyanabban a jelenetben, ugyanabban a képsorban vagy beállításban a groteszket, a szokatlant, a különöst. A vigasztalan szürkeség legmélyén meglepetések lappanganak, a tucathelyzetek újszerű, először látott helyzetévé változhatnak, a tucaterber álarca mögött az egyedi, megismételhetetlen emberi sors tárul föl. Christian Bricout az észak-francia éjszaka mocskos sötétjéből halk, groteszk lírát varázsol a filmvászonra. Gyakori tempótlansága ellenére nehezen fedhető, értékes „elsőfilm” a *Paradiso*.

A végére tartogattam a kis „fesztivál” utolsóként bemutatott darabját (Benoit Jacquot: *A gyilkos zenész*). Talán kiderült az eddigiekből is, mennyire viszolygok az erőltetett kimódolt, mérnökién kicentizett, lombik-ízű műviségtől. Márpedig *A gyilkos zenész* első pillanatra szinte kihívja maga ellen a fenti, rosszalló



Jelenet Benoit Jacquot: A gyilkos zenész című filmjéből

jelzőket. Bevallom, jó félóráig idegenkedve néztem. Majdnem bábu-ként (alvajáróként) mozgatott, természetellenesen monoton, halk hangon beszélő színészei, a patológia területére utalható hőse, mozdulatlan ná merevült, következetesen fix kameraállásai erősen taszítottak. Szerencsére a filmnek van elég vetítési ideje (2 és fél óra), de ami fontosabb, belső, saját, öntörvényű ideje és ritmusa, hogy a dosztojevszkiji és bresson-i művészetre érzékeny nézőt megnyerje magának.

Bresson nemcsak a *Szelid asszony*-nyal bizonyította, hogy közel áll hozzá Dosztojevszkij; már évekkkel előbb, talán legjobb, legkülönösebb filmje a *Zsebtolvaj* (*Pickpocket*) is az orosz író szellemével és fantáziájával rokon. Jacquot *Gyilkos zenész*e Dosztojevszkij: Nyetocska Nyezvanova című műve nyomán készült, és éppen a *Pickpocket* különös, las-

súságokból, titkos csendekből „építő” lidérces feszültségére emlékezett. Fix beállításokból álló filmi nyelve rendkívül erőteljes és következetes, ám végül is nem monotonul álmosító, hanem egyre magasabbra kapaszkodik a képi hatás, a feszültség láthatatlan kötelén. Többrétű, gazdag tartalmú film, melynek irtózatossá formái zártsága sugallatainak nyitottságát hangsúlyozza. Hasonlíthatatlan „első film”, mégcsak közös vonásai sem voltak a „fesztivál” többi darabjával. (Mint a francia sajtóból kiderül, Jacquot második filmjét az év végén mutatták be, a legigényesebb kritika üdvözlő lelkesedése és a nagyközönség közönye mellett. Úgy látszik, távoli tájakon is ismerős ez a tünet.) Benoit Jacquot mindenesetre az utóbbi évek legtöbbet ígérő felfedezése.

BIKÁCSY GERGELY

BERGMAN A NÁCIZMUSRÓL

Tavaly december 15-i számunkban hírt adtunk Ingmar Bergman Kigyótojás című filmjének a barcelonai filmszemlén történt bemutatásáról. Alább némi rövidítéssel közöljük a L'Express című francia hetilapból Michel Delain cikkét, amely a svéd filmrendezővel való beszélgetés alapján íródott.

1976. április 22-én az egyik svéd napilap, az *Expressen* első oldalán robbant a bomba: „Bergman kívándorol”. S a cím alatt a filmrendező levele — valóságos vádirat országának adóügyi hatósága ellen —, amelyben a dühös adóalany a költőnek adja át a szót, hogy pontosabban fogalmazza meg panaszát: „Svédország jótékony ihletet adott nekem.

De munkámhoz legalább valamelyes érzelmi biztonságra van szükségem: másutt kell keresnem.” Aztán... „A félreértések tisztázódtak” — mondja kényszeredetten. Ám az időleges számkivetés meghozta gyümölcsét. Újabb bombaként robbant az a film, amelyet idegenben készített Bergman: a *Kigyótojás*.

Tehát kibékülés? Inkább csak lát-

Liv Ullmann, Ingmar Bergman és Ingrid Bergman az Őszi szonáta forgatása közben



szólagos összebékítése a Bergman-Svédország párnak. Jóllehet bevallja: „boldog vagyok, hogy visszatértem a földre, amelyhez gyökereimmel kötődöm”, azért hozzáteszi: „Stockholm sohasem jelentett nekem semmi rendkívülit”. És kategorikus „nem”-mel válaszol, amikor azt kérdezik tőle, hogy vajon fog-e újra dolgozni ebben a városban. A megsebzett szerelmes elvonul — Farö szigetére, ahol a hétszáz szigetlakó között, valamint magán-filmtára háromszázötven darabjának vetítésteése közben terveinek és családjának szenteli magát. Csak filmet forgatni hagyja el szigetét. Oslóban vagy Münchenben.

S azonkívül — ez meglehetősen új dolog, megérdemli, hogy kellőképp hangsúlyozzuk — a hallgatag Bergman, aki életművéről csupán néhány kivételes sajtókonferencia alkalmából beszélt eleddig, mostanában már egy-egy titkos négy szemközti beszélgetésre is hajlandó. Az időpontját több hétre előre adja meg. (Ritkán mond kerek órát, inkább: 16.45-öt vagy 14.30-at.) Egy másodpernyi késésnek sincs helye. Két üveg ásványvíz az asztalon, szomszédunkat oltani az interjú félidejében. A falon Victor Sjöström arcképe, aki Bergmannak, filmrendezőként való bemutatkozásakor, művészeti vezetője volt: „Tanítómesterem, az egyetlen, aki elviselte csúnya karakteremet; annakidején annyira félttem a rendezéstől, hogy minden semmiségért üvöltöztem, rémes volt.”

Bergman arcát mintha a nyílt tenger szele fújta volna pirospozsgásra. Rendkívül udvarias, mosolyogva várja a kérdéseket. Csupán egyetlen, tapintatosan megfogalmazott kérése van: nem kedveli, ha jelenlétében dohányoznak. (Valamint még azt nem bírja elviselni, ha vírusgazdákkal, náthás emberekkel kell érintkezésbe lépnie.)

Megélénkül a szeme, amikor nyugodt hangon összefoglalja a *Kígyótojás*t: „Nyilvánvalóan a náciizmus fölbukkanásáról van szó, 1923 novemberében, Berlinben, ahogyan egy zsidó férfi és egy kávéházi énekesnő hétköznapi életén keresztül láthatjuk. Inflationnal, nyomorral a háttérben... De filmet csinálni az én számomra nem csupán azt jelenti,



Liv Ullmann a *Kígyótojás*-ban

hogy valamilyen intellektuális megfontolásból indulok ki. Intuíció dolga is. Jó néhány éve már, hogy a forgatókönyvét írni kezdtem. Már 1965-ben kieszeltem két artista történetét, akik kényszerűségből Varsóban rekednek a második világháború alatt. De valami hiányzott a történetből. Később elolvastam Joachim Fest Hitler-könyvét, s megnéztem nagyon vitatott filmjét. Egyszer csak gondolatban megakadtam a müncheni puccsnál. Tanulmányoztam ezt az időszakot, mindenekelőtt az olyan, akkori emberi lénynek a szemszögéből, aki már csak az anyagiakhoz képes kötődni, s aki nem törődik a jövővel. Forgatókönyvem mind határozottabb formát öltött. Áthelyeztem két varsói artistámat az 1923-as Berlinbe, és végigvezettem őket ennek a szörnyű hétnek az eseményein, amikor minden reménység elvesztett.”

Ezen a ponton ismerkedett meg Bergman a kísérleti orvostudomány bizonyos dokumentumaival. Arról volt szó bennük, hogy s mint lehet elektródák segítségével átalakítani, távvezérelni majmok viselkedését. „Vagyis olyan eljárás, amely később a CIA-nek adott ötletet, csak már emberekkel helyettesítve a majmokat. Bekapcsoltam elbeszélésembe erről a kísérletezésről kialakult látomásomat. Így született meg a *Kigyótojás*, amely érzelmi hatáskörét ezáltal kiterjesztette a mai és holnap élményeinkre is: mesterséges szorongásainkra.”

Azután már nem maradt más hátra Bergmannak, mint leforgatni a filmet. Amerika és Dino De Laurentiis adták meg neki a szükséges feltételeket egy nagyszabású látványosság létrehozásához: egy berlini lakónegyed rekonstrukciója a müncheni Bavaria műtermeiben, Liv Ullmann, David Carradine, Gert Froebe mint főszereplők, rajtuk kívül negyvenöt színész, háromezer statisztá és tizenhat hét forgatási idő. A hollywoodi stílusú fölfordulás szemlátómást szórakoztatta a nagyon is józan gondolkodású Bergmant.

„Nagyszerű volt. Volt időm végigbarangolni Németországot, színészekesében. Valóságos bőségszaru e vonatkozásban Németország. Száz-ezernyi községyi-városi színház — egyedül Münchenben harminckettő! Ami pedig a stúdiót illeti... Egyik nap azt kértem a díszlettervezőtől, Rolf Zehetbauertől, aki már a *Kabaré*-ban is önmagát múlta fölül, hogy építsen nekem egy korabeli berlini utcát, villamossal, autókkal. »Milyen hosszúra van szükséged? — Mit tudom én, vagy 150 méteresre. — Rendben van. Kapsz tőlem egy 200 méterest«. És úgy is lett.”

Mindent megkapott hát Bergman, amire csak szüksége lehetett. A Francia Filmtárból például a régi Berlint mutató filmeket. Így hát mindaz, ami filmjében tévedésnek vagy anakronizmusnak hat, csakis szándékos: az ifjú náció bizonyos ruhadarabjai, vagy az erőszakos cselekmények abban a formában, ahogy a vásznon láthatók. „1923-ban a brutalitás jobbra még csak szóbeli volt. De én azt akartam megmutatni, amivé tíz év múlva lett.”

A legjobb, leghasználhatóbb dokumentáció azonban — a sajátja volt: fiatalkori emlékei. „17 éves koromban, 1936-ban, jártam Németországban. Láttam Hitler náci pártünnepein. Mélyen megéreztem annak a vad lelkesedésnek a nyomasztó súlyát, amelyet hallgatóiból kiprovokált. Mi több, olyan családnál laktam, ahol a gyerekek — öt fiú és két lány — a hitleri eszmék hívei voltak. S abban a házban olvastam egyszer egy antiszemita újságot. Megdöbbentő volt. Megmutattam a házigazdának — egy lelkipásztornak —, s megkérdeztem tőle: mi ez az ostobaság? »Ez nem tartozik a külföldiekre? — válaszolta. Később többször is, például 1958-ban, visszatértem Berlinbe, ifjúkori élményeim színhelyére. Ezek az élményeim most már benne vannak a filmemben.”

S nem is beszélj többet a *Kigyótojás*ról. Mellesleg, jól egybevág ez a szokásával: amint egyszer kiadott a kezéből egy filmet, nem törődik vele, pontosabban szólva, kiirtja magából az emlékét. „Nem akarok vén szobor lenni a mozikban. Gyerünk tovább, a következőhöz.” Valóban! Bergman következő, negyvenegyedik filmje is készen van már.

Az egyik észak-norvégiai szigeten forgatott *Őszi szonáta* két nő — anya (Ingrid Bergman) és lánya (Liv Ullmann) — egy napjának története: érzéketlen és agresszív viszonyuk föltárása. „Jó ez arra, hogy elfeledjem az én kigyómat. Mellesleg, nehezebb két személyt körülkeríteni, becserkészni, mint egy várost. Ugyanígy feledtető, hogy üdülésképpen Csehov Három nővér-ét rendezem egy müncheni színházban. A színház az otthonom; a film a rögeszmém. Ha választanom kellene, a színpadot választanám, az egészségesebb. Még térdigéő szakállal is tudnék bölcs dolgokat suttozni a Mizantrópról színészeimnek — a legelviselhetőbb emberfajtának a világon —, de nem volnék képes kiállni egy filmműterem közepére. Hitchcock és Buñuel kivételék — ők sohasem vonulnak vissza.”

Vége a beszélgetésnek. Eljött az ideje, hogy hazainduljon a szigetre...

Fordította: CSALA KÁROLY

XALA

Kala a Szenegálban használatos volof nyelven nemi tehetetlenséget jelent. Pontosabban, olyan impotenciát, amivel valakit valaki megvert, megátkozott. Ennek megfelelően az elvett tehetség vissza is adható. *Ousmane Sembene* filmjének címe voltaképpen allegória is, miként filmjét — bizonyos fokig — parabolisztikusan is értelmezhetjük. A cím allegóriájából egy jóval általánosabb, társadalmi érvényességű tehetetlenséget sejdíthetünk, a film parabolája talán általánosságban is utal a nemzeti fölzsabadítási (nacionalizációs) mozgalmakban szerepet játszó burzsoázia további útjára az új társadalmi viszonyok között. Ha a komprádor szegyeteljes szerepe már a kolonizáció alatt lelepleződött, a hazafias burzsoá igazi természete csupán az önállósult nemzet mindennapjaiban rajzolódik ki. Ebben az értelemben a *Xala* központi figurája, El Hadji nagykereskedő típus, a nemzeti burzsoá típusa.

A kérdés politikai megközelítését nem ez a recenzió, de maga a film alkotója tartja ennyire lényegesnek. Filmje nyíltan politizáló film, súlyos problémákhoz szól hozzá súlyos ér-

vekkal. Nem jelenti azonban azt, hogy ettől direktté vagy bántóan didaktikussá válnék, csupán annyit, mondandóját mind verbálisan, mind pedig vizuálisan igen tisztán és egyenesen fogalmazza meg. (El tudom képzelni, hogy egy ilyen filmnek konkrét és gyakorlati szerepe lehet annak az országnak a politikai küzdelmeiben, ahol létrejött.)

A *Xala* kihegyezett mondandójának megfelelően leegyszerűsíti a társadalmi képletet. Mi több, szándéka szerint igazán csak a nagyburzsoáziát mutatja meg, ám alkalmanként fölillantja a nyomorúságban tengődőket is. A kisemmizetteknek — mondja Sembene — annyi jut az életből, hogy valami metafizikai csoda segítségével bosszút álljanak sérelmeik szerzőin. A film vége tehát, ahol El Hadjit tehetségének visszaadása fejében a szerencsétlenek megsűfölik, leköpdösik, fanyar iróniát is hordoz a hit mellett: a bosszút csaknem irreálisnak tünteti föl. Természetesen, ennél jóval erősebb az átok szimbolikus értelme: hatalmat, erőt, tehetséget csupán a nép adhat, jogában is áll azt visszavenni.

Jelenet a filmből





Jelenet a filmből

Átfogóbb, teljesebb a kép El Hadji osztályáról, világáról. Nem nehéz észrevenni, hogy az alkotó ehhez szatirikus szándékkal közelít, korántsem tartja világukat annyira kikezdehetetlennek, amilyenek ők látni, tudni szeretnék. A színpalak, a díszletek, amik között szerepelnek megvesztegetéssel, rablással, szemérmetlen tolvajlással szerzett pénzekből épültek, szinte amolyan Patyomkin-falu érzetét keltik. El Hadji minden látszólagos jómódja mellett is közvetlenül a tőkétől, a csoportérdekektől függ, s amikor azokat veszélyezteti, a csoport nem habozik fölségjelitől, rangjelzéseitől megfosztani.

Áldozat is lenne hát?

Éppen hogy nem, hiszen — utaltam rá — xalája is a néptől ered. Sembene ezzel nyilván azt akarja mondani: sorra kerülnek a többiek is. Ők azonban egyelőre újabb és újabb üzleteket kötnek, megvesztegetési pénzeket nyalnak föl innét-onnét (akár a finomabb formában jelentkező neokolomalistáktól is), miközben mindinkább európaiaknak tettetik magukat — szakítva a nemzeti hagyományokkal. Pontosabban, a hagyományokból is megőrizve azt,

ami kellemes, hasznos számukra — függetlenül attól, hogy ez is mások bőrére megy. (A filmben El Hadji házassága, harmadik asszonya ennek a legteljesebb jelképe.)

A *Xalát* a fölületes néző könnyen naturálisnak ítélni. Naturálisnak, mert nem kendőzi a testi nyomorúságot, mert a film végére, El Hadji megalázása, szinte a gusztustalanságig valóságos. Csakhogy a testi nyomorúság éppen a kisemmizettek teljes megrablását jelzi, a gusztustalanság pedig csupán a nagyon is jogos erkölcsi undorra utal. Sembene formanyelvében egy-egy gesztus azonnal átbillen elsődleges jelentéséből történelmi értelmébe. El Hadji pofon üti a lányát. Ez a pofon a mohamedán férfi korlátlan nőuralmát jelenti, neofita külsőségeinek ellentpontját. Nem érdemes tehát csak az első rétegeknél keresni a filmet, — mint minden jelentős alkotás — mélyebb rétegeiből hozható fölszínre az igazság. A *Xala* pedig jelentős film: talán a legjobb, ami eddig Afrikából hozzánk is eljutott.

FABIÁN LÁSZLÓ

FILMEK BRNÓBAN

Vállalom, főnök! — mondja a cím és a film úgy kezdődik, mint egy rablómese. Mint egy emberrablómese. Két férfi feszülten figyel a gyárkapun kiáramló embereket. Az egyik autóban ül, a másik egy autó mögül leleskedik és kis adó-vevővel érintkeznek egymással. Végül egy középkorú férfit kényszerítenek a kocsiba és már útközben puhítani kezdik: hagyja ott a vidéki gyárat, jöjjön föl Prágába, esztergályosnak. A vonakodó munkást végül azzal veszik le a lábáról, hogy vidéken hagyhatja féltékeny feleségét, a fővárosban szabadon válogathat a csinos hölgyek között.

A két emberrabló ugyanis üzemi munkaerő-toborzó és ideges, a törvényesség látszatát féltő főnöküknek csak ennyit kell mondani: most egy darusra, most egy kazánfűtőre van szüksége az üzemnek, és a legmodernebb eszközökkel felszerelt két szakférfiú a házasságok lélektanában való jártasságukkal csábítják el a ki-

szemelt és megkörnyékezett áldozatokat. A *Vállalom, főnök!* tehát szatírába hajló vígjáték, — rendezője: Petr Schulhoff — műfajával nem állt egyedül a múlt év végén Brnóban átvételre kínált tizenhat új csehszlovák film között. Ez mintegy a fele az évi termésnek, amelynek éppen a műfaji és tematikus változatosság volt a legrokonszenvesebb vonása. A *Vállalom, főnök!* mellett például egy másik szatíra, a *Hopp, itt a majom!* címmel (rendező: Milan Muchna) a palackból előkerülő dzsinn hagyományos meséjét használta fel arra, hogy a harácsolás nem éppen vonzó, de sajnálatosan terjedő társadalmi betegségét groteszk nagytó alatt vizsgálja. (A dzsinn mindig más harácsolóhoz kerül, akik ellenfeleiket majommá változtatják; míg végül a fél város az állatkert majomketrecébe kerül, ahonnan per sze a fiatalok őszintesége váltja meg őket.) Némi műfaji tisztázatlanság gyengítette a *Hopp, itt a majom!* cí-

Jiri Menzel és Jarka Schallerova a 30 szűz és Pithagorasz című filmben. Rendező: Pavel Hobi



mű filmet, méginkább a harmadik szatírárt, amelynek főszereplője úrbeli idegenekkel társalgó útkaparó, Vlastimil Brodsky főszereplésével. (A címe: *Repülő csészealjok Kis-Nagy-mucsa fölött.*)

A filmek többsége egyébként — s nemcsak a szatírákban — a mai csehszlovák élet hétköznapijaiban igyekszik tájékozódni. A legsikeresebben, legeredetibb módon talán Jaromil Jiresnek sikerült ez, költői című filmjében: *A repülő madár árnyéká-*ban. Az alaphelyzet különösen szerencsés, módot ad arra, hogy egy érdekes szituáció háttérben mai generációs problémákat vizsgáljon. A film első képsoraiban egy nagyon vonzó fiatal pár szeretkezik a nap-sütötte mezőn. Aztán motorra ülnek, és baleset éri őket. A fiú meghal, a lány súlyosan megsebesül. Tulajdonképpen itt kezdődik a film, hiszen a fiú apja a kisváros funkcionáriusa, a lány meg család nélkül felnőtt könnyelmű kis pincérnő. S ahogy a kétféle életmód — magukhoz veszik a lányt — surlódik-ütközik, s konfliktusokban az egyedi eseten túlmu-

tató gondok ismerhetők fel. Kár, hogy a rendező a lányt alakító Eva Pichova játékát nem tudta jobban kézben tartani és még néhány más ponton is engedett a didaktikusabb gondolatközlés csábításának, de így is a tizenhat film közül ez a mű engedett legközelebb a ma gondjainak megismeréséhez.

Négy másik hasonló típusú film közül talán csak egy mutatott még részértékeket, az *56 igazolatlan óra.* (Rendező: Ivo Novak.) A film két kamaszhősének disszidálási terve — Lengyelországban a határ közelében elfogják és hazaviszik őket — nem valami komor drámaként vagy krimis izgalmak közepette jelenik meg a vásznon, hanem itt-ott kedves ön-iróniával, valóban kamaszos bájjal. Ez feltétlen erénye a filmnek, de végül is a tudatos komolytalanság, mint dramaturgiai-stílus elv, azt is megakadályozza, hogy a jelenséget és magyarázatát komolyan vegyük.

Természetesen a történelem, mint tematika, szintén helyet kapott ebben a féléves mustrában. A legnagyobb szabású vállalkozás vitatha-

Pavel Hobl: 30 szűz és Pithagorasz



tatlanul a szlovák *Vörös bor*, Andrej Lettrich kétrészes filmje. Egy klaszszikus parasztrégény adaptációja ez, az apai házból kitagadott, családot alapító parasztfiú életének mintegy harminc esztendejével a század elejétől a harmincas évek közepéig. A történet szinte minden kelet-európai országban ismerős, de ebben a filmben sajnos a szó szoros értelmében mindig keményített, frissen vasalt népviseletben jelent meg nemcsak minden szereplő, de szinte a film egésze, amely így erősen elvesztette hitelét. Ugyancsak nagyszabású történelmi vállalkozás Vojtech Trapl új filmje, *A győzedelmes nép*. Történelmi rekonstrukció ez a film, 1948 februárjának sorsdöntő napjairól. Egész pontosan a február 13—25. közötti legfontosabb eseményeket eleveníti fel, és mutatja be a legfontosabb személyiségeket. Van a filmnek néhány informatív érdekessége, például az ifjabb Massaryk pozitív állásfoglalása a kormányválság napjaiban, vagy a tárgyalások feltehetően hiteles szövege Benes és Gottwald között. A külföldi nézőknek azonban olyan sok kevésbé ismert politikai párt és politikus kap fontos szerepet a filmben, hogy nagyon nehéz nyomon követni az események-szándékok összefüggéseit. Van még egy kevésbé rokonszenves vonása a filmnek: az események kedvező alakulását oly mértékben egyetlen vezető személyes bölcsességének ábrázolja, hogy ez a történelmi tények részletes ismerete nélkül is túlzásnak tetszik.

Érdekes módon ugyanerről a korról, a maga szűkebb műfaji kerete között is, érdekes információkat ad egy történelmi krimi. Josef Mach rendező filmjének címe: *Egy csendes amerikai Prágában* és ugyancsak 1948 első hónapjaiban játszódik. Főhőse egy csinos asszony (vendégként a lengyel Barbara Brylska játssza), aki valaha egy ellenállósoport tagjaként küzdött a nácik ellen. A csinos nőt azonban a németek beszervezték és erről 1945 után az amerikaiak tudomást szereztek. Az 1948-as politikai harcok mögött meghúzódó külföldi manipulációk első számú segítője lesz ez az asszony, akit végül a kommunista kémelhárításba beszervezett szerelme buktat le. S bár



Barbara Brylska — Josef Mach: Egy csendes amerikai Prágában című filmjében

a kémhistória szokványos, az események háttérében meghúzódó reakciós-polgári körök helyzetét talán még egyértelműbben mutatja ez a krimi, mint a történelmi rekonstrukció.

Még egy hatásos krimi volt ebben a tizenhatos választékban, amelynek helyszíne Nyugat-Németország, két főszereplője pedig egy disszidens csehszlovák nő és egykori hazai barátja. Közönséges gyilkossági história ez a *Lidércfény* című film, de a jobb krimik játékszabályainak betartásával, amit csak színez a két disszidens különböző emberi magatartása, s végül a nő hazatérése. (Rendező: Miroslav Hornak.)

A műfaji változatosság jele, hogy ebben a félévi termésben musical és egész estés rajzfilm is akadt. A *30 szűz és Pithagoras* című musical legfőbb erénye: Jiri Menzel játéka — partnere Jaroslava Schallerova — és a rendező Pavel Hobl könnyedsége, az a mód, ahogyan az ilyen zenés játékokhoz egyáltalán közeledni lehet. A történet pontosan annyi, amennyit a sok zene elbír: harminc



Jiri Bartoska és Bozidava Turzonovova az *Egy szerelem és tisztesség története* című filmben. Rendező: Otakar Vavra

csinos középiskolás lány utálja a matematikát és az öreg matematika-tanárt. Egy szomorú órán azt képze-lik, hogy végre egy fiatal pedagógus érkezik, aki saját szerzeményű beat-számaival tanítja meg az osztályt a Pithagorasz-tételre és egyéb mate-matikai bölcsességekre. Ezt a világos, realitásoktól bátran elrugaszko-dó sztorit Menzel mint beaténekes-tanár könnyed, sőt táncos eleganciával és komoly-komolytalansággal adja elő, a rendező pedig a színes látvány, a revű, a groteszk legjobb hazai hagyományait használja fel, hogy kellemes legyen a film. Talán a zene lehetne kicsit eredetibb, bár nem rossz ez a beat-muzsika, de nem is igazán sodró erejű.

Az egész estes rajzfilm, a *Krabat* rendezője Karel Zeman. A mese pe-dig egyaránt ismerős Észak-Cseh-or-szágból és Németországból, nem vé-letlenül készül! a film cseh—NDK közös produkcióban. Tulajdonké-pen közép-európai mesemotívum ez, az ördög molnárlegényeiről, akik

egyszerre szolgálai és tanulói a mes-ternek, mignem az egyik — az ő neve Krabat — a tiszta szerelem erejével legyőzi a mestert. Érdekes az animáció stílusa, amely festői és leginkább a századforduló naptár-illusztrációira emlékeztet. A mozga-tás — kivágott figurákkal dolgozik Zeman — rendkívül plasztikus, szin-te a maximum, amit ebből a mód-szerből csak ki lehet hozni. A *Kra-bat* meseillusztrációnál nem több, de annak kiváló.

Végül is lehet-e valami általáno-sítható következtetést levonni a csehszlovák filmgyártás utolsó félévi terméséből? Aligha. Remekművek nem születtek, de hát hol születnek félevenként?! Az átlagszínvonal ta-lán magasabb, mint két-három év-vel ezelőtt. (Nyitrán volt módomban látni akkoriban egy egész év termé-sét.) Feltűnő a műfaji és tematikai változatosság, amiért a forgalmazók mindig hálásak.

BERNÁTH LÁSZLÓ

Fejezetek a Rákóczi- szabadságharcból

Volt egyszer, hol nem volt, egy szegény nyomorult nép, a magyar. Hét százada ültek már nyakán saját urai, másfél századig kínozták a török, azóta meg, majd húsz éve, a birodalmi osztrák katonaság, az adószedők. Kívánta ez a nép már nagyon, hogy jöjjön el végre szabadtója, a mesebeli királyfi vagy akárki, és szabadabb, emberi sorba emelje.

És volt egyszer egy mesebeli „királyfi” is; minden őse fejedelem, anyja, nevelőapja maga is mesebeli hős. A gonosz kétfejű sas távoli országba hurcolta, börtönben tartotta; de mikor e hős megérezte, hogy népet (amellyel apró gyermek kora óta nem találkozhatott) hogyan sanyargatják, megszökött börtönéből s az idegen földről is — hipp-hopp — a szegény Magyarországon termett. Ki is nyilatkozta mindjárt, hogy az ország kiújult sebeit s a szegény nép gyötrelmeit kívánja gyógyítani. Köré sereglettek szabadságukat kereső jobbágyok, hazájukat féltő urak, s megindult a mesebeli harc a kipusztított ország gyenge és széthúzó kuruc seregei és a császár hada között.

És itt a tündérmese végetért, és a történelem komor realitása jutott szóhoz.

A Napkirály, XIV. Lajos, aki a spanyol örökösödési háborúban a Habsburgok ellenfele volt, s akinek seregei — a magyar felkelés természetes szövetségeseiként — a Duna völgyében kelet felé vonulva már-már Bécsset látszottak fenyegetni, nem bizonyult megbízható támasznak. A szerencse megfordult, a francia csa-

patok újra meg újra vereséget szenvedtek, Ausztria pedig kitört a szorongató gyűrűből.

Rákóczi, aki a magyar szabadságot európai ügyé akarta tenni, diplomáciai kísérleteiben egyre inkább magára maradt. Hiába keresett segítséget Ausztria két másik ellenfelénél, az isztanbuli Magas Portánál és Nagy Péter cárnál, mert e két hatalom egymás ellen készült háborúzni — és háborújuk ránk nézve a legrosszabb időben ki is tört.

És Rákóczi saját népe? Akik a szabadságot kívánták és személyét is szerették, a többség, azok is inkább azt várták volna tőle, hogy csodát műveljen, mintsem hatalmat adtak volna kezébe (maguk felett is) a háború megnyerésére.

És jobbágyokból lett vitézei? Ők igazán hűek voltak hozzá és ügyéhez — de csak félig voltak katonák. Lelkük fele mindig otthon járt a falujukban, szűkölködő családjuknál, elvégzetlen munkájuknál — de katonákként is inkább portyázásokra, rajtaütésre, az ellenség nyugtalanítására voltak valók, mint jól képzett, jól felszerelt reguláris hadseregek legyőzésére.

Erre való serege alig volt Rákóczinak, s ettől szenvedett leginkább. Ilyen sereget hirtelenében sem toborozni, sem sorozni nem lehetett — sokéves gyakorlat kellett volna a képzéséhez, meg arravaló tisztis és altisztis kar — s honnan került volna ilyen Magyarországon, amelynek függetlensége híján saját önálló hadserege sem lehetett?

A *Fejezetek a Rákóczi szabadságharcból* című háromrészes televíziós filmsorozat többféle módszer kombinációjával, óvatosan és dózisosan táplálja belénk e történelmileg hiteles képet. Hiteles, mert végre nem a Thaly Kálmán féle oly kellemesen zsongító illúziók uralkodnak benne, vagy az egykorú kuruc nóták önbátorító, maga-vigasztaló partikuláris szemlélete, és persze nem is a „Hol vagy te most, nyalka kuruc”-féle labanc gúny. Láthatjuk, hogy a francia segítségbe vetett remények meghiúsulása után, s a trencsényi gyászos vereség után maga a józan fejedelem is a mesék világába kényserül és csodát vár: a végén már



Meszléri Judit és Kránitz Lajos

csak annyit, hogy hűségére esküdött helyettese, Károlyi addig kitarson és hú maradjon, amíg a csoda — I. Péter katonai beavatkozása — bekövetkezik. De csodák persze akkor sem voltak. S mesehősnek is csupán Rákóczi maradt meg maroknyi hívével, mindenekelőtt ő maga, aki sem fenyegetésre, sem ígéretet fejében, sem asszonyi könyörgésre nem enged kitűzött céljából, ha hűsége félországnyi vagyonába, életébe kerül is.

A sorozatban mindezekről a legtöbbet a közreműködő történészek-től tudjuk meg, Köpeczi Bélától, Várkonyi Ágnes-től, Benda Kálmán-tól és a többiektől, akik — mint Hanák Gábor (dramaturg) és Kézdi Kovács Zsolt (rendező) korábbi ismeretterjesztő történelmi filmjeiben is — a történés középebe lépnek s elmondják a háttérrel, a körülményeket, az események okait. Néha kisse hosszadalmasan, mint Perjes Géza a trencsényi csata kapcsán.

Élveztük viszont azt, hogy a történés némely csomópontját, például a szécsényi gyűlést, az érsekújvári találkozót, vagy a baljós vajai megbeszélést kosztümös jelenetek, „élőképek” jelenítik meg, s Koltai János, a kellemes narrátor időnként beszél a kosztümök közé s úgy magyaráz.

S ha e jelenetekkel nem sikerült is mindig a leglényegesebb mondani-valót s nem is a legszerencsésebben kifejezni, mégis nagyot segítenek a nézőnek (különösen, ha színes készüléke van) a korképet rekonstruálni.

A legjobban — mi tagadás — a II. Rákóczi Ferenc Emlékirataiból idézett-felolvasott részek tetszettek. Sajnálhattuk azonban, hogy Kránitz Lajos megszemélyesítésében az Emlékiratok szerzőjének embersége s méltósága nem érződött eléggé.

Sok volt még a lovaglás, szép lovakon, szép tájakon: üde látvány, de steril — nem vitte előbbre a „cselekményt”. Keveselltük viszont a kuruc sikerek említését, pedig hiszen a szabadságharc nyolc éve alatt ezekből is nem kevés volt. Szívesen hallottunk volna az ónodi gyűlésről s drámai eseményeiről — de persze három ötvenperces filmbe nem férhet minden bele. Egészében: e sorozat segít történelmi múltunk egy fontos korszakát helyére tenni, egy olyan kort, amely népünket és legjobbjait mindig foglalkoztatta (most Ady kurucos verseire gondolhatunk), és így érdemes volt a háromszor ötven perccel a képernyő előtt tölteni.

BALÁZS GYÖRGY

A szerelem bolondjai

Följegyezték, hogy Erzsébet királynőnek nagyon tetszett Jókai regénye, a *Szerelem bolondjai*. (Ha ugyan elolvasta.)

Bíró Zsuzsának nem tetszett. Különben nem írt volna helyette másikat.

Tévéfilmje — a műsorpolitika karácsonyi ajándéka minden magyar család számára — Jókai egyik leg-szebb könyvéből csak annyit tartott meg, amennyi a reklám ürügyül kell: az évszámokat (az 1860-as évek eleje), a helyszínt (Magyarország, de már az alföldi szárazság döbbenetes képei nélkül), néhány nevet (Harter, Lemming, Malvina) és valamit, ami torzképként emlékeztet a regény históriájára. Jókai párbeszédeit Bíró Zsuzsa egytől egyig mellőzte; írt helyettük dialógust maga. Jókai szereplőgárdája nem elégítette ki; felét elhagyta, s fölléptetett helyettük tucatnyi olyat, akiről a regényíró nem is álmodott. Jókai fantáziáját, mese-szöveget megmérte és könnyűnek találta; a film valamennyi jelenetét saját leleményéből bonyolította. Ezt nevezem önbizalomnak.

Szó sincs róla, hogy valami ájtatos hűséget kérnének számon. Remekművek mondanivalóját lehet újrafogalmazni, nyersanyagukkal lehet szabadon bánni. Liliána Cavani filmje (*A kannibálok*) csodálatos Antigoné, pedig egy cseppet sem hasonlít Szophoklész Antigonéjára. A művészi adaptáció joga végtelen.

Ha művészi.

De mit szóljunk egy Hamlethez, aki nem Ophéliát küldi kolostorba, hanem valaki mást? Hamlet volna az még? Lehetne azt shakespeare-i címkével forgalmazni?

Jókainál Malvinát (Harter Nándor elvált feleségét) féltékeny szeretője (Angyaldy titkár) megmérgezi, mert a hölgy beleszeretett első férjébe. Bíró Zsuzsánál a titkár azért öli meg, pisztollyal, Malvinát, mert az csajja egy rozoga gróffal. Szerelem bolondjai helyett laps krimi. — A regényben Harter Elemér léha és cinikus ifjúból válik, szerelme és az amerikai polgárháború tüzeiben, ideális hössé, Jókai programjának megtestesítőjévé (a magyar nemes le-

gyen szolid és korszerű üzletemberé). A képernyőn semmi program és semmi átalakulás: Elemér már egy szabadsághős öntudatával indul a tengerentúlra (előbb azonban elmegy a zálogházba, hogy a népelet se maradjon ki a filmből). Igaz, a Jókai-hősök váratlan, romantikus átalakulásait, egy másfajta esztétika jegyében, Gyulai Pál sem szerette; de nem is írta át tévére ellenfele regényeit. — Jókai, hét évtizeddel *A néma forradalom* előtt, meglátta és ábrázolta, hogy a nyomor és a politikai kiszolgáltatottság a parasztságot vallási szektázásba taszítja. A tévéfilmen korfestés gyanánt Kosuth-nótát énekelnek és alsófokú iskolakönyvek elavult leckéit mondják fel, megtűzdelve bosszantó történelmi és nyelvi anakronizmusokkal, viselkedésbeli képtelenségekkel. (Magyarország helytartója hajnalban meglátogatja Harter Nándort, s ez hálóköntösben fogadja, majd ugyan-csak hálóköntösben az utcáig kíséri. Csak egy apróbb, de forgatókönyvre, rendezésre egyaránt jellemző mozzanat ez.)

Van valami elszomorító abban a derűs önbizalomban, amellyel Bíró Zsuzsa jelenetről jelenetre meghamisítja Jókait, szétdúlja a regény motivációs rendszerét, törpévé silányítja hőseit, és saját lapos filozófiáját csempészi Jókai szavai helyébe, vagy éppen izléstelenségeket mondat (például Rotschild éjjeliedényéről). Nem volna ideje valamiféle védettséget kitalálni a klasszikusok számára, hogy ne lehessen nevüket tőlük idegen „átdolgozások” reklámjaként bitorolni? Jókai tehetetlenül ki van szolgáltatva. Nem írhatja át bosszúból Bíró Zsuzsa remekműveit.

Ez az egész tévézé esztétikailag nem minősíthető. Ezért a rendezésről (Hajduffy Miklós munkája) s effélékről csak annyit: legalább arra ügyeltek volna, hogy ha már egy szereplő Dante-idézetet mond (Jókainál nincs Dante-idézet), ne mondja hibásan. Ha már két szíznész Machiavellit emlegeti (ez sincs Jókainál), ne ejtsék kétféleképpen.

LUKÁCSY SÁNDOR

NYINA KOSZTYERINA NAPLÓJA

Nyina Kosztyerina, egy szovjet lány, meghalt húszéves korában, 1941-ben a Nagy Honvéddő Háború kezdetén. Halálának időpontja és az, hogy a halál itt nem az élet befejezését, hanem elszakítását, soha be nem fejezhetőségét jelzi, megrendítő.

Naplójából megtudjuk, hogy Nyinát a minden napoknak ugyanazok az örömei foglalkoztatják, mint a többi tizenöt éves kamaszlányt a világ bármely részén. Ebbe az önfeledt örömben azonban hamarosan valami különös veszélyérzet keveredik. A körülötte levő világ, ami átláthatónak, harmonikusnak és tökéletesen meghódíthatónak tetszett, egyszerre érthetetlen, nyugtalanító jelekkel lesz terhes. Apja leveléből megtudja, hogy az apát kizárták a pártból. Hogy miért — erről maga az apa sem tud semmit írni. A legközelebbi levél, ami már Szi-

bériából érkezik, magyarázattal nem, mindössze azzal a vigasszal szolgál az események érthetlenségétől felzaklatott, tanácstalan kamaszlánynak, hogy megerősíti hitében: apja sohasem volt áruló, sohasem tagadta meg hitét. Nyina körül fokozatosan megváltozik minden. A 30-as évek második felében járunk már. Mi, akik ma a napló bejegyzéseit halljuk, tudjuk, a koncepciók perke ideje ez. De Nyina természetesen mindezt úgy éli át, hogy a kérdései válasz nélkül maradnak, az anyja ideges, és hogy nem akarják őt, mint méltatlant, felvenni a főiskolára. Amikor pedig végre mégis bekerül, döbbenetesen jegyzi le a felzaklató élményt: kétségekkel telve ugyan, de a többiek hatására ő maga is arra szavaz, hogy egyik társnőjét kizárják a Komszomolból. A korábbi felhőtlen öröm ér-

zése még így is elő-előbukkan. Mint minden fiatal lány, ő is szerelmes lesz, és a szerelem az élet szépségét és boldogságát, pontosabban, ennek lehetőségét csillantja fel előtte. Aztán kitör a háború, az évfolyamból mindenki jelentkezik a felhívásra partizánnak, de amikor kiderül, milyen szörnyű veszéllyel kell majd szembenézniük, mindössze csak hárman tartanak ki eltökélten az elhatározásuk mellett. Nyinában felsejlik még az a bizonytalan remény is, hogy partizánként apja véltenségét is bebizonyíthatja. Utolsó feljegyzése, amit már bevéteésre várva ír, az élet szépségéről szól, az életnek arról az erős vágyáról és szeretetéről, amit csak a boldogság beteljesülésére szomjas húszéves lány élhet át.

Tudjuk, ma már kínzó pontossággal tudjuk, milyen szörnyű halállal haltak meg fiatal szovjet lányok ezrei, akik partizánként az ellenség kezébe kerültek. Nyina partizánlányként elutazott Moszkvából és a naplójába soha többé nem került bejegyzés.

Megrendítő ez az egyszerűen elmondott emberi sors. Esztergályos Károly tévéfilmje, a *Nyina Kosztyerina naplója* sajnos művészi érték nélkül való látványt nyújtott minderről. A következő mozgóképeket látjuk: Lány fut az erdőben. Fák között. Bokrok között. Réten. Meg-

Görbe Nóra



áll, szembenéz velünk. Ismét fut, a korábbi helyszíneket variálva. Szobában, íróasztal mellett ír valamit egy papírlapra. Olvas egy papírlapról. Fut. (Lásd mint fent.) Megy. Sétál. Egy fiúval sétál. Ugyanazzal hever a réten. Majd bokrok alatt. Végül katonaruhában egy ablak mellé hátrál. A függőnyt fújja a szél. Ennyi.

Esztergályos Károlyt évekig úgy emlegette a kritika, mint aki készsége alapján a tv egyik jelentős rendezőegyénisége lehet. Mostanában ugyanaz a kritika rendszeresen elmarasztalja. Mi változott? Éppen az a baj, hogy semmi. A kritika, mint az előbb mondtuk, ugyanaz. Nagyjából ugyanazok is írják, és Esztergályos is ugyanaz. Csak az évek teltek el közben és Esztergályos nem készítette el azokat a filmeket, amelyek alapján azt mondhatnánk, hogy ennek nyomai ott voltak már pályakezdő munkáiban is.

Nem egyetlen a tévérendezők között, akinél a készsége nem követte a képesség, a szakma művészi szintű gyakorolni tudása. Most kezd többeknél visszaütni, hogy a tv és olykor a kritika is eredménynek kiáltotta ki a gyenge kísérleteket, ezzel megtevésztve a közvéleményt, de elsősorban a rendezőket.

Egyáltalán nem a kegyetlenség mondatja ezt velünk, hanem az a felismerés, hogy az önértékelésnek ezen a zavarán túl lehet lépni, másfelé keresve az utat.

BÁRSÖNY ÉVA

Vázlat az emlékműhöz

Újsághír adta tudunkra, hogy Sallai Imre születésének 80. évfordulóján tisztelegtek emléke előtt harcostársai, mai tisztelői... Tehát jelen voltak az élő, vele együtt küzdő pártmunkások, akik még hallhatták szenvedélyes szavait, ismerhették tevékenységének titkait, munkastílusát, harcos hétköznapijait, életének nagy pillanatait, s azt a kivételes drámai csúcspontot; a statáriális tárgyalás embert próbáló, lelket rendítő próbatételét, amelyen az egész magyarságnak, sőt a világnak adott példát arról, hogy az eszmével eljegyzett pártmunkás nemcsak dolgozni tud, harcolni képes, de méltósággal halni is felkészült. Akkor is megőrzi emberi, erkölcsi nagyságát, ha a hétköznapi harcokban kell önmagán győzni, önfelegeléssel és lelki erővel, de az osztálybíróság pókhendi fölénye sem tudja megalázni, mert rendelkezik annyi belső tartással, érzi a mozgalom erejét és benne saját szerepét, és ezért tud halálával is fényt gyújtani a sötét világban. Sok mindent sejtetett ebből Hernádi Gyula híres, eredeti látással megírt regénye, az emlékezések (Vadász Ferenc írása például), de szinte hihetetlen, hogy a Televízió, Sólyom András szerkesztő-rendező nem törekedett többre, minthogy egy összefoglaló tanulmányt doku-

mentumokkal, képekkel, újságlapokkal illusztrálva adatott elő Sallai Imréről. A történelmi áttekintés izlésesen, okosan csoportosította a tényeket, de Andorai Péter hiába idézgette az események fordulatait, a történelemtanításból nem lett művészi, politikai felismeréseket adó élmény, mert a dokumentumokat nem sikerült aktivizálni, az embert, a pártmunkást premier plánba állítani. Miért? Mert hiányoztak a képek, a szavak mögött jelenlevő emberek. A tanúk, a kortársak, a harcostársak, akik látták, hallották őt, ha megjelentek volna a képernyőn is, nemcsak a koszorúzásnál, bizonyosan nagyobb hatásokkal tehetők volna élővé a nagy lelket, a pártmunkást, a monumentális jellemet, amelynek lépteit, jelentőségét nemcsak csodálni, tisztelni lehet, hanem követni is.

Más a pártmunka stílusa ma, mint volt akkor, még ezt is érdemes lett volna a részletekkel érzékeltetni. Így lehetett volna jelenidő a múlt idézéséből.

Van, volt erre már sok példa a Televízió gyakorlatában is. Ne hagyjuk elveszni saját művészi eredményeinket. Ez nemcsak politikai haszonnal járhat, de a művészi kontinuitást is biztosítja...

ILLÉS JENŐ

Feljegyzések az egérlyukból

DOSZTOJEVSKIJ-BREVIÁRIUM A KÉPERNYŐN

E breviárium természetesen nem a Dosztojevskij-életmű sűrítőműve-kivonata-idézet-tára. Csak kivágás — A bosszú címmel — a Feljegyzések az egérlyukból című írásból. Hozzáteendő: nem kimagasló, nem is közismert, de fontos írásból. Fontossá az teszi, hogy fölfedezhető és nyomon követhető benne az az akár fordulópontnak is nevezhető változás, amelyben vég-ső formát kezd ölteni a nagy Dosztojevskij-regények, például a Feljegyzéseket követő Bűn és bűnhődés-nek ember-ábrázoló művészete. Azok a lélekboncoló föl- ismerések és írói mód- szerek kezdenek itt vég- legesekké válni, ame- lyekkel Dosztojevskij egyetlen tipikus emberi tulajdonságból kiindul- va, szinte láncreakció- ként fedezi fel a velejáró többi tulajdonságot is, mígnem eljut egy tel- jes emberi személyiség feltárásaig, a legrejtet- tebb egyéni titkokig, a típustól a megismételhe- tetlen, egyszeri egyéni- ségig.

A bosszú hősenek, Dobronranovnak nagy- részt belső monológból álló vallomásában ez a mélységekbe vezető, bel- ső szerpentin út világó- san követhető. Fehér György forgatókönyve és rendezése, de nem ke- vésbé Haumann Péter

játéka nem utolsósorban azért a Dosztojevskij műhelyébe vivő, kitűnő műhelymunka, mert szí- nész is, rendező is egyet- len emberi indulatból, az irigykedésből eredezteti a figura természetrajzát, s ezt a tipikus életérzést kezdi lassankint szét-



Haumann Péter

ágaztatni. A forgató- könyv, a rendezés, az alakítás végigjárja az-okat az idegpályákat, amelyek kisebbrendűségi komplexusokba csomóz- nak egy embert, vetél- kedő tébolyba kergetik, s gondolkodásmódjából torz filozófiákat, ön- és köz- zhamisító, ön- és köz- veszélyes téveszméket csikarnak elő. A tévéfil- met készítő művészek mindahánya, beleértve az operatőr Czabarka Györgyöt, a dramaturg Lítványi Károlyt, a belső monológba illeszkedő je-

lenetek színészeit: Bán- sági Ildikót, Bujtor Ist- vánt, Bicskei Károlyt és a többieket — végül is együttesen olyan drámát teremtett, amelyben egy tipikusan kistragikus fi- gura, egy tucatszámú el- nyomott kishivatalnok nagytragikomikus egyé- niséggé fejlődhetett. Olyan drámát teremtett, amelyben az egyéni sors belső rémei és belső po- jácái körül fölrémlenek a kor társadalmának körvonalai is.

Míndez persze nem volna így, ha a hőst ala- kító Haumann Péter csak a kishivatalnok tu- cat jellemzőit gyűjtötte volna össze a figurához. Ha viselkedésével, meg- jelenésével, kitoréseivel nem tette volna világó- sá, hogy a figurában nagyfeszültségű értelem dolgozik, nagyobb, mint a környezetében, az el- nyomóiban, a vetélytár- saiban, a korabeli tár- sadalomban. Haumann az intellektus tragédiá- ját, az intellektusnak az értelmetlenséggel ütköző tragikomédiáját élte vé- gig a szerepben, egyén és társadalom arányta- lanságának kinszásait, az ember megkínzását, azt a kaján, csúfondáros és megcsúfoló megfeszí- tettségét, amely nem — korántsem — keresztre, csak egy sántalábú iro- daszékhez szögez.

• MÁTRAJ-BETEGH BELA

Házigazda: Varga Imre

Vitrayról sokszor megírták már, hogy igazi „tévés személyiség” — elbűvölő mosolyú csevegő, aki feloldja a monitorok elé került, vallató-lámpák hevében izzadó interjúalany görcseit, és nézőközlebe hozza az

Ötszemkört-beszélgetésekhez megnyert vagy a *Csak ülök és mesélek* munkatársai által felkutatott nagy- és kisembereket. Most azonban emberére akadt, mert Varga Imre, a Kossuth-díjas szobrász olyan tévés-adottságokról tett tanú-

bizonyságot, hogy — nem volt szükség az „oldódáshoz” Vitray rutin-jára. Az amatőr újszerűsége „győzött” itt a hivatasos riporter szokott színvonalassága felett; persze, szerencsére nem vetélkedtek, hanem közös műsort csináltak, és nem is akármilyent.

Varga Imre minden mozdulata és mondat-szerkezete olyan fölényesen elegáns, mint bronzszobrai felületének kidolgozása. Okos, a képzőművészek többségénél sokkal mélyebb művelt-

séggel rendelkező ember. Igazi grand-seigneur, a szó legjobb értelmében. Kevesen állták volna meg, hogy a tévé minden más eszköznél hatásosabb nyilvánosságát ne használják fel egy kis exhibicionista önmuto-gatásra (elvégre minden alkotó azt szeretné, hogy „látva lássák”). Varga nem így tett: mint egy premier után a vasfüggöny elé tapsolt fősze-replő, úgy mutatott rá a mellékszereplőkre és a statisztákra, közölve, hogy a siker nemcsak az

A Czöbel Béla-emlékmű



övé, hanem együttes munka gyümölcse.

Igaz, Vargának nincs szüksége arra, hogy foggal-körömmel harcoljon a publicitásért. Épp nemrég jelent meg Harangozó Márta albuma és Rózsa Gyula szöki-mondó esszéje Varga művészetéről. De ha nem így lenne, ez a művész akkor is kihasználta volna az alkalmat, hogy bemutassa láthatatlan és névtelen munkatársait — igaz viszont, hogyha Varga nem lenne úgynevezett „sikerés” szobrász, a tévé aligha kéri fel házigazdának.

Varga ugyanis — mivel ezt a tízóra után kezdődő műsort kevesen látták, muszáj összefoglalni tartalmát — lényegében azt közölte nézőivel, hogy szobrainak jóformán csak az ötlete, vázlatja az ő keze műve. A kőfaragás, öntés, „cizellálás” nehéz fizikai munkáját ismeretlen mesterek végzik, egy ipari jellegű vállalat alkalmazottai. Nekik engedte át a műsört, elegáns könnyedséggel, és ebben a gesztusban nem volt egy csöpp leereszkedés sem, mint ahogy nem volt hízelgés azoknak a munkásoknak a szavaiban sem, akik dicsérték „a Varga művész úr” szobrait. És azok a kétkezi munkások, akik ebben a szerencsétlen időpontban netán látták a műsört, feltehetően másképp néznek ezentúl mai köztéri plasztikánkra — egyszerűen azért, mert nemcsak szokatlan, nemegyszer torznak vélt „művészi elmeszüleményt” látnak benne, hanem keserves fáradtsággal megmunkált nyersanyagot is. Egész

biztosan közelebb kerültek ahhoz, amit mai művészetnek nevezünk.

Egy kis művészettörténeti széljegyzet nem árt azonban a műsorhoz. Köztudott, hogy sok festő névtelen tanítványokat és neves „specialistákat” egyaránt foglalkoztatott műtermében; például Rubens vagy Munkácsy. (Michelangelo vagy Leonardo mindent maga végzett, és műhelytitkait elrejtette kollégái elől — de ez az „egyéniség felfedezésének” korában történt.) A katedrálisok építészeti titkon adták tovább tudásukat, és még a „páholyok” irányítóinak nevét is alig ismerjük, nemhogy a görögök szobrok vagy üvegablakok alkotóiét. Még korábban, Egyiptomban nem is ismerték a „művész” szót; csak különféle kézművesek, mesterekből léteztek számukra. A klasszikus Athén vagy a reneszánsz Itália kivételével a névtelen, kollektív munka volt a jellemző, és ha ma nemhogy az öntő vagy a cizellőr, de néha a szobrász nevét sem találjuk meg a művön, annak ez az évezredes hagyomány az oka.

A műsor végén csattanós zárópoenként hatott — bár bizonyára nem annak szánták — a rendező, a három operatőr és az egyéb közreműködők szokásos felszólítása. Merthogy ebben a XX. századi műfajban, meg éppen ez a világozókra és másodasszisztensekre is kiterjedő „művészi öntudat” a hagyomány...

SZÉKELY ANDRÁS



A CIMLAPON:

Natalja Arinbaszarova
szovjet-kiргiz filmszínésznő

filmvilág

XXI. évf. 2. sz. Film-művészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én.

Főszerkesztő:

Hegedűs Zoltán.

Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó:

Siklósi Norbert.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest

VII., Lenin körút 9–11.

Telefon: 221-285. Levélcím:

1906 Postafiók 223.

Terjeszti a Magyar Posta.

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

Külföldön terjeszti a „Kultúra” Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149.

78.2286

Egyetemi Nyomda

Budapest

Felelős vezető:

Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286

H Ú S V É T

Ördögh Szilveszter novellájából Várkonyi Gábor rendez tévéfilmet; Horváth Teri, Páger Antal, Hegedüs D. Géza, Soós Lajos, Iványi József főszereplésével.
Operatőr: Ráday Mihály

Hegedüs D. Géza és Horváth Teri
(Jávör István felvételei)



Hegedüs D. Géza és Páger Antal





filmvilág

Ára: 4,- Ft

Jodie Foster a *Taxi* című
új amerikai film egyik főszereplője.
Rendezte: Martin Scorsese