



filmvilág 6

1978. március 15.



Papp Vera és Dunai Tamás
a Vészi Endre-regényből ké-
szülő Angli Vera című új
magyar film egyik jelené-
tében. Operatőr: Koltai Lajos.
Rendező: Gábor Pál
(Jávor István felvétele)

CSATATÉR

(MOHÁCS 1976)

Vérbeli vitafilm. Annakra az, hogy hogyan is szólhatok róla filmként? Sokkal inkább arra csábít, hogy rögvest belevessem magam is a vitába.

Különös vita, sőt per ez. Évekig-évtizedekig Papp László régész vivta, szinte egyedül, s nem is annyira szóval, hanem magával azzal, hogy makacsul kutatott. Időnként kapott néhány század katonát, s megesett még az is, hogy a munkáját megörökítő stáb a filmköltségvetésből neki juttatott valamit. (Erről egy külön film szól, a nemrég elhunyt Lakatos Vince egyik utolsó munkája, a *Mohácsi titok*.)

Papp László csekély hivatalos támogatást kapott, és nemcsak azért, mert szűkösek az anyagiak. Sokan eleve úgy vélték, hogy a mohácsi gyászteret s a csata áldozatait kutatni nem kell. Pontosabb lesz a csata menetéről a kép? Kevéssel talán igen, de a hadtörténeti kérdőjelek némi feloldása megéri-e a temérdek fáradságot? Viszont a sok ezer — nyilván kirabolt — halott nem ígér olyan *régészeti* leletanyagot, ami tudásunkat számottevően bővítené a korról...

Papp László meghalt, s a kutatás sorsa még mostohább lett. Közben azonban közeledett a mohácsi vész 450. évfordulója. S ezzel kezdődik tulajdonképpen ez a film: annak történetével, hogy az évforduló kapcsán hogyan merült fel egy *mohácsi emlékhely* létesítésének gondolata.

S ettől a pillanattól kezdve sűrűn sorjáznak a vitatémák. Igazva van-e a természetvédelemmel foglalkozó hivatalnak, ha úgy véli, hogy a munkája ne korlátozódjék csupán ritka virágok termőhelye, ritka madarak fészke, pusztuló lápok, különleges sziklák és a többi hasonló természeti objektum védelmére, hanem ha

területet véd, akkor oltalmazza a nevezetes történelmi események, csaták színhelyét is. Mióta a régészetben is a megfelelő feldolgozás és bemutatás egyik legjobb módja az *in situ*, a saját helyén konzerválás, igazán nyilvánvaló, hogy minden nemzeti park csak gazdagabb lesz, ha területén nem csupán a természet-, hanem a történelemtudományok is látványos-hiteles képviselőket kapnak; s a történeti emlékhelyek bizonyos nagyságú környezetükkel, természeti keretükkel együtt őrizhetők meg igazán.

Eddig tehát a válaszuk igenlő. Am nincs-e igazuk azoknak is, akik úgy vélik, hogy a mohácsi csatatéren a 450. évfordulón ünnepélyesen felavatott emlékhely részben elvileg is, főként azonban gyakorlatilag elhibázott? Az első kérdés itt rögtön az, hogy ünnepeljünk-e veszített csatát? S ha nem ünneplésnek nevezzük, hanem megemlékezésnek, akkor milyen lehet ennek méltó formája? És szükségszerű volt-e, hogy ha már — a közelgő évforduló szorításában igen gyorsan — akkora és olyan emlékhely létesült, amilyen ma a mohácsi síkon látható, akkor ennek létesítése nem szolgált a csatatér tudományos kutatásának kiszélesítését, sőt hosszú időre visszavetette azt?

Korábban tíz- vagy százazrek sem voltak szolid tudományos munkára, most viszont rögtön lett 15—20 millió az emlékparkot létrehozni. És amikor a park földmunkái során váratlanul új tömegsírok kerültek elő, nagyobbak, mint amelyet a tervszerű kutatás valaha is eredményezett — felületes vizsgálódás után e sírokat úgy temették vissza, hogy bizonyos szempontból lehetetlenné tették a bármikori további tudomá-

nyos feldolgozást... S az emlékparkot nem helyezték távolabb, ahol üres alatta a föld, hanem a tömegsírok fölött építették tovább.

Igen: valódi vita ez. Azok között, akiknek az emlékhely volt a sürgős és az avatási ceremónia; akik — óhatatlan, ha erre gondolunk: — legalább annyira a *maguk* emlékművét kívánták létrehozni, mint a szegény mohácsi vesztesekét. És azok között, akik szerint a csatatér teljes feltárása, régészeti kutatása lett volna a fontos, és erről továbbra sem szabad lemondani.

De hát mit adhat egy ilyen kutatás? Azt semmiképp, hogy nem is veszítettük el, hanem megnyertük a mohácsi csatát. Akkor hát? A veszített csata pontosabb lefolyását? Sokkal inkább: képet az akkori népről. A 40 ezer halott egy része külföldi zsoldos. A többi viszont: Magyarország hadrafogható lakosságának jelentős hányada. Mit tudunk rólok? Részben — a bandériumok névsorának ismeretében —, hogy

honnan valók. De a legfőképpen azt, hogy egyetlen napon, 1526. augusztus 29-én ért véget életük.

Ez az iszonyú tragédia, sajátos társadalmi összetételben, az akkori ország társadalmi metszetét is adja. A mohácsi hekatomba lehetővé tenné, hogy egy adott időpontban felmérhessük a férfilakosság antropológiai jellemzőit, fizikai állapotát, tipikus betegségeit, sőt még táplálkozási szokásait, illetve tápláltságát is. Ez a szempont akkor is igaz, ha a megszólaltatott antropológus, aki mélyen fájlalta, hogy Papp László halála után tudományának képviselői kirekesztődtek a Mohács-kutatásból, azt már nem említette meg, hogy a magyar antropológia soros apróbb feladataival is elmarad, így tehát a teljes mohácsi anyagot akkor se igen tudta volna feldolgozni, ha nem szakad félbe a kutatás, az ásás.

Vérbeli vitafilm? Film is, nemcsak *vita*. Lakatos Vince, aki maga is az emlékpark avatóünnepségének képeivel fogta keretbe a Mohács-kutatásban megelőzően történteket, nem játszott rá arra, hogy ez az ünnepség — legalábbis az utólag nézett, szenttelen filmszalagon — mennyire kisszerű, provinciális, visszatetsző; mondhatnánk: „Gazdag Gyula kamerájáért kiált”. Rózsa János azonban, aki az emlékpark létrejötte utáni vita nyomába eredt, mértéktartóan, higgadtan, ám félreérthetetlenül jelzi a véleményét erről a látványos ünnepségről, amelyet hiába nevezünk megemlékezésnek, külsőségei mégis ellene fordultak az elérni kívánt célnak: Mohács méltó emlékezte szolgálatainak.

S ami ennél is fontosabb: komolyan gondolta a vitát. Teret enged a véleményeknek, egyforma tisztelettel hallgatja meg — hallgattatja meg magnójával, örökített meg Ragályi Elemér most is érzékeny, mozgékony kamerájával — mindegyik vitapartnert. A nagytekintélyű állami hivatal agilis elnökét éppúgy, aki az emlékhely egyik kezdeményezője volt, mint a mohácsi villany-szerelőt, aki egy életet szentelt az amatőr kutatásnak, fiait is erre neveli, s aki felelőségben és emberi bölcsességben, Mohács-filozófiában leckét adhatna sokaknak; a feladattól félreértő mohácsi funkcionáriust





(Szita Miklós felvételei)

éppúgy, mint a higgadtan panaszzkodó középkoros régészt és a hevületében a reálisnál többet ígérő antropológust és a szép építészeti feladat bűvöletében érhetően épületcentrikus tervezőt. Rózsa mesterien vág: a szembeállítás sehol nem bántó, nem él vissza a megkérdozettek kiszolgáltatottságával a filmanyagnak. Így is éreztetni tudja a maga véleményét. Tapintatosan, de biztosan igyekszik orientálni a nézőt.

Az érvek, az indulatok, a kamera által ellesett apró gesztusok egyaránt valódiak. S a *Csatatér* végül többre is felhívja a figyelmet, mint ami pusztán Mohácsra vonatkozik. Történelmünk s szűkebb történelmi emlékhelyeink dolgában is újabban nem ritkán ütköznek a vélemények. Mit kell, és mit hogyan kell vagy kellene megbecsülnünk — ebben nem mindig ért egyet a „hivatal”.

a „szakma” (történészek + régészek + műemlékvédők stb.) — és a közvélemény. Dúlnak a viták, a harcok. A leghevesebben mostanában Óbuda emlékei körül — de máshol is. Hogy hol, mikor kinek van igaza vagy nagyobb igaza, ez változó. De e feszült viták talán segítenek az elvek tisztázásában és a gyakorlat jobbításában egyaránt. Tegyük hozzá: többnyire az elvekkel van a kisebb baj, s a gyakorlat szenved a csorbát...

Kérőzhetünk-e így: „felnőtt”-e az az ország, amely oly kapkodva emel furcsa emlékművet történelme legnagyobb csatavesztésének gyászterén, mint mi tettük Mohácson? Ha igen, akkor kérdezhetünk így is: nem „felnőtt”-e az az ország, amely önismertének, magatartásmódja alakításának legbensőbb vitáiról ilyen filmet csinál?

LÁZÁR ISTVÁN

Újra írni a Don Quijote történetét...

BESZÉLGETÉS VIKTOR SKLOVSZKIJJAL

Nemrégiben jelent meg magyarul Viktor Boriszovics Sklovskij, szovjet irodalomtudós, irodalomtörténész, nyelvész, esztéta Eisensteinről írott munkája. A nagy érdeklődést kiváltó könyv fordítója, Soproni András — aki jelenleg a szovjet tudós Tolsztojról írott monográfiáját fordítja — Moszkvában találkozott a 85 éves Sklovskijjal. Az alábbiakban a fordítónak Sklovskijjal folytatott beszélgetéséből közlünk részleteket.

Nem emlékszem pontosan, mikor ismerkedtem meg Szergej Mihajlovics Eisensteinnel, de annyi bizonyos, hogy ez még filmművészeti pályakezdése előtt történt. Amikor megrendezte Osztrovszkij „A négy lábú is botlik” című drámája nyomán készült különleges színelőadását, engem már mint barátját hívott meg. Nagyon furcsa, nagyon vidám előadás volt ez. Ízeire szedték Osztrovszkij darabját, és attrakciófűzért csináltak belőle. Alekszandrov kifestített kötélén sétált, mégpedig egész ügyesen; a menyasszonynak három vőlegénye volt, és az esküvői szertartás paródiáját mohamedán pap celebrálta; az egyik szereplő felháborodásában felkapaszkodott egy rúdra, onnan ágált, a rudat pedig egy másik szereplő tartotta, és Eisenstein ennél a jelenetnél mindig kirohant a teremből, mert félt, hogy a színház lepotyog a rúd tetejéről.

Szóval, ezekből az időkől ismerem Szergej Mihajlovicsot. Később sokszor találkoztam vele a filmgyárban, és egyébként is jó barátok voltunk. Azt hiszem azért, kapcsolatunk mégis hűvösebb lehetett, mint amilyenek később, hagyatéka feldolgozásakor látszott. Annak idején ugyanis én a LEF és Vertov csoportjának híve voltam, az úgynevezett „tisztá ténymontázs” mellett törtem lándzsát, és társaimmal együtt — abszolút helytelenül — kereken tagadtuk a művészet létjogosultságát.

Ezzel kapcsolatban hadd mondjam el a következőket. Amikor Szergej Tretyjakov — akinek írásait ma újra kiadjuk — azt mondta, hogy minden művészet öcskaság, én válaszként Dickenst idéztem neki. Pickwicket meglátogatja a metódista lelkész. „Kér valami italt?” —

kéri a házigazda, mire a vendég azt feleli, hogy minden ital bűnös kísértés. Arra a kérdésre viszont, hogy milyen kísértést szeret legjobban, azt válaszolja: a legerősebbet. És a gazda rumot tölt neki.

Nos, ilyen „erős kísértés” volt Eisenstein. Ennek köszönhető, hogy Vertov fokozatosan közeledett Eisensteinhez, Eisenstein viszont Vertovhoz.

(...)

Sokat dolgoztam a filmnél, voltam forgatókönyvíró, szerkesztő. De azt hiszem, nem értékeltem kellően, nem értékeltük kellően Szergej Mihajlovics két filmjét: a *Sztrájkot* és az *Októbert*. Nagyszerű művek ezek, melyek mind a mai napig mit sem veszítettek jelentőségükből.

Japán filmesek mesélték a következőket. Egy alkalommal a sztrájkoló és tüntető filmgyári dolgozókat körülfogta a rendőrség, és sehogy se tudtak kitörni. Egyikük akkor azt mondta: „Próbáljuk ki Eisenstein módszerét. Gondoljatok a filmre” — és sikerült áttörniük. Nem tudom, hogy csinálták. De amikor Japánban a közelmúltban újra vetítették Eisenstein filmjeit, hosszú sorok álltak a pénztáraknál. Egy japán filmes delegáció az iránt érdeklődött nálam, nem kaphatnák-e meg Eisenstein néhány használati tárgyát. A székét például.

(...)

Szergej Mihajlovics bámulatos ember volt. Hadd mondjak el egy történetet, amelyet ugyan megírtam már, de érdemes újra elmondani. Annak idején a filmstúdió közvetlenül a banktól kapta a pénzt. A stúdió tehát teljesen önálló volt. Maga fogadta el a forgatókönyvet,

maga valósította meg, a bank adta a pénzt, a minisztérium pedig csak az eszmei irányítást látta el.

Amikor *A fővonal* című filmet forgattuk (amely később *Régi és új* címmel jelent meg) egyszer elfogyott a pénz, a film viszont nem volt kész. Kijöttek hozzánk a bank illetékesei, és azt mondták: „Mutassátok meg a filmet, akkor adunk pénzt.” Szergej Mihajlovics erre fogta, és a kész darabokból egyetlen éjszaka összemontírozott egy filmet. Elbűvölő és tartalmas film volt, és olyan vidám, mintha az újfajta mezőgazdaság megteremtése — mert erről szólt — valami vidám játék, vagy balett, vagy ilyesmi lenne.

A bank emberei megnézték és teljesen föllelkesültek tőle. Meg is kaptuk a pénzt. Harmadnap aztán odamentem Szergej Mihajlovicshoz, hogy meg kéne nézni még egyszer azt a filmet. „Igaz is, nézzük meg!” Ekkor tudtuk meg, hogy a szalagot addigra szétszedték. Egyszerűen tréfának fogták föl az egészet. Ebből az a tanulság, hogy a művészet fejlődése nem valami logikus úton halad előre.

(...)

Most egy Tolsztojról szóló könyvön dolgozom. Ez a következőképpen kezdődik. Lev Nyikolajevics egy Sztrahovnak címzett levelében arról ír, hogy még nem tud hozzáfogni az új regényéhez, mert még hiányzik

belőle a kellő lelkesedés, a szellemi kalandvágy. Ez a lelkesedés, ez a kalandvágy — a próbálkozások kísérője — ez kell a felfedezéshez, a művészet eszközeivel folyó útkereséshez. Ezzel függ össze, hogy a nagy művészi felfedezések első megnyilvánulásai gyakran szinte groteszknak hatnak, holott valójában ezek a világ megismerésének lépcsőfokai.

Nemrég fejeztem be egy tanulmányt Cervantesről. Cervantes úgy kezd neki művének, mintha paródiát írna és olyan művet hoz létre, mely az európai regényműfaj kezdetét jelenti.

Kutatásaim során tanulmányoztam, hogyan készült Boronyino leírása Lev Nyikolajevics Tolsztojnál. Hallatlanul érdekes dolog. Tolsztoj azzal kezd: lehetetlen, hogy ne akadt volna tehetségesebb, önfeláldozóbb katona az egész hadseregben, mint ez a szoknyabolond, hazug, fáradt Kutuzov. Aztán azt állítja, hogy Kutuzov tulajdonképpen egyáltalán nem irányította az eseményeket, nem is látott előre semmit. Kiderült viszont — most épp erről írok —, hogy amikor Kutuzov átvette a főparancsnokságot, levelet küldött lányának, aki a messzi Taruszban lakott. Túl az Okán, Kaluga környékén. Azt írta: „Haladéktalanul vásárolj lovakat, és utazz a Volgán túlra. Senkinek ne szólj róla.”

Vagyis ez az ember úgy vállalja

Viktor Sklovszkij



a főparancsnoksággal járó felelősséget, hogy elképzelhetőnek tartja: esetleg fel kell adni Moszkvát. Mi csoda vakmerőség kellett ahhoz, hogy ilyen körülmények között vállalja a harcot!

Ami pedig azokat a hadműveleteket illeti, amelyeket Tolsztoj véletlen fordulatoknak hisz, ezek valójában szigorúan átgondolt tervre valának. Kutuzov lezárta Kalugát és főképp Tulát, ahol az ország egyetlen fegyvergyára működött.

Kutuzov feladta Moszkvát. Ha végiggondoljuk, mi volt a legnehezebb feladat, amivel Kutuzov megbirkózott, azt mondhatjuk: az, hogy feladta Moszkvát. Ehhez meg kellett érteni, mi is voltaképpen a szétvert hadsereg. Szétvert hadsereg az, amelyiknek megszakadtak az összeköttetési vonalai. A visszavonult hadsereg — nem szétvert hadsereg.

Egyébként véletlen és törvény összefüggésével kapcsolatban nem szabad megfélekednünk a jó öreg Hegelről, aki azt mondta, hogy a szükségszerűség a véletlen formájában jelenik meg. Ezért kell a keresés, a lelkesedés, a kaland, mert az ember a kaland tévelygése közben fedezi fel a szükségszerűséget, a törvényt.

(...)

Térjünk most vissza Eisensteinhez. Szergej Mihajlovics hosszú művészi pályát futott be. Elkészítette a *Patyomkin páncélost*, ezt az igazi remekművet, és sokan szerették volna, ha itt megragad. A *Patyomkin páncélos*ban Eisenstein nem színészekkel dolgozott. Ez a színész tagadásának stádiuma. De eljön a színész rehabilitálásának stádiuma is, hiszen Cserkaszov, aki *Rettegett Ivánt* alakította, színész, mégpedig nagy színész.

Mi volt Eisenstein szándéka ebben a filmben?

Láttam a *Rettegett Iván* második részét, amit annak idején nem mutattak be. Iszonyú volt. *Rettegett Iván* örült. Testőrei, az oprisnyikok szintén örültek. Vagyis Eisenstein — biztos vagyok benne, hogy őszintén — emlékművet akart állítani hőseinek, de a megismerés folyamatában elítélte őt.

Ez az, amiről Tolsztoj azt mondja: a művészt éppen az teszi mű-

vésszé, hogy amikor a tárgyát szemléli, végeredményben képes meglátni a tárgy valódi lényegét. Ez pedig a lehető legváltozatosabb módokon történhet.

Szergej Mihajlovics mindössze 50 éves volt, amikor meghalt, és szobája polcai tele voltak kész tervekkel. Tragikus szoba volt ez és tragikus polc. A könyvsorozatok rajtuk: soha le nem forgatott filmek tervei voltak.

Mit mondjak még? Szergej Mihajlovics nagyszerűen rajzolt. A filmgyáriak szerették, a munkások örömmel dolgoztak vele, mert nemcsak skicceket csinált, hanem pontos tervrajzokat. Pontosan lerajzolta, mire van szüksége. Végiggondolta a rajzot, tisztában volt a mozgásokkal, így aztán könnyű volt vele dolgozni.

Az igazán nagy vállalkozás mindig tartalmazza a kudarc lehetőségét. Mindig tartalmaz valamiféle tagadást. Ezért kell a kalandvágy, a tévedést vállaló vakmerő kalandvágy — az igazság felé.

Kopernikusz rendszerében, éppúgy a mi életünkben, sok tévedés akadhat. Képzeld el, mi történik Kolumbusz karavelláin, ha a kapitány, aki eltitkolja, mennyi utat tettek meg, aki a jó ég tudja, miféle térképek alapján halad, de helyes irányban, a passzátszélről hajtva, és olyan magabiztosan, mintha kezében lenne már a térkép, az igazi, nos, mi történik, ha a kapitány akkor hirtelen meghal? Mit csináltak volna hivei?

(...)

Amikor a film megszólalt, nehéz probléma vetődött fel. A hangnak megvan a maga időbeli kiterjedése, és ezért a hang nem teszi lehetővé a régi fajta montázst. A hang rehabilitálta, de új módon rehabilitálta a színészt. Újfajta montázs kell. Nem a visszatérés a színházhoz, hanem a film újfajta felfogása.

Azóta megjelent a televízió, melynek szintén megvannak a maga nagyon sajátos tulajdonságai, még újabb dolgok fognak megjelenni, és új Eisensteinre lesz szükség.

Új ember kell, akiben él a tévedést vállaló nagy kalandvágy.

Újra kell írni Don Quijote történetét.

Kedves Michele

Napjainkban alighanem a profifilm virágkorát éljük — nem először és nyilván nem utoljára. A filmművészet eseményeit befutott, nagy rendezők új, pontosabban nem is mindig igazán új, meg egy-egy pályakezdő imponáló mesterségbeli tudással elkészített filmjei szolgáltatják. A filmbeli újdonság, a „székhöz-szögező” érdekesség manapság vagy a cselekmény, vagy a látvány felől éri az embert. A jól megcsinált történetnek, az akciónak újra ázsiója van, és az operatőrök tobzódának a modern civilizáció és a modern filmtechnika nyújtotta fotografikus látvány kimeríthetetlen lehetőségeiben. A mélyebbre ható tartalmi és a feldolgozásmódra vizsgálható formai felfedezéseknek apálya van mostanában. Olyanféle iskolák, mint az Antonioni-féle filmstílus, a francia új hullám, a cseh film, a dokumentumfilm különféle ágai, manapság nem teremnek. Vagy éppen a fikció, a húszas-harmincas évek „naiv” filmmeséinél jóval rafináltabb fikció volna az új irányzat?

Mario Monicelli, a *Kedves Michele* rendezője profi a javából. 1949 óta rendez filmeket, túl van már a harmincadikon is. Filmtörténeti jelentőségű nemigen akad köztük, de azért sokak számára emlékezetes lehetett *A nagy háború*, *Az elvtársak*, a *Boccaccio 70*-ből az ő epizódja, a *Brancaleone ármádiája* vagy legutóbb *Az ezredeseket akarjuk*. És máris sokat lehetett hallani a hatvanötéves maestro legutóbbi és talán legjobban sikerült filmjéről, az *Egy ici-pici kispolgárról*. Monicelli az olasz filmnek abba a kiapadhatatlan áramlatába tartozik, amely a Germi, Lattuada, a késői Sica, Comencini, Soldati, Risi, Scola stb. nevével fémjelvezhető filmkomédiát — elvértve: társadalmi szatírárt — adta a világnak, a mulatságra, profi mulattatásra olyannyira áhítózó világnak. Aféle nemzeti intézménnyé vált ez a műfaj Itáliában, akár az utóbbi évtizedben a politikai krimi. Monicelli ennek a műfajnak a szorgalmas mű-

velése során vált igazi profivá. Olyan profivá, aki akár két filmet is képes egyszerre forgatni: egy ideig állítólag nappal az *Egy ici-pici kispolgárt* forgatta, este a *Kedves Michelét*. Mintegy kikapcsolódásul. És ez a *Kedves Michele* olyan is, mint egy nagy mester pihenője. Nem azért, mert nem komédia. Nem arról van tehát szó, hogy a komédiaszerző mintegy kikapcsolódásul eltűnődik, csakugyan olyan mulatságos-e az élet. Már csak azért sem, mert az

Mariangela Melato





Jelenet a filmből

igazán jó olasz komédia a legmulatságosabb pillanataiban sem állította ezt soha. Ha egyáltalán pihenő volt Monicelli számára a *Kedves Michele*, inkább azért, mert benne a profi filmes kibújva a jó sztori vasfegyelme alól, hangulatoknak, milióknak, jellem- és helyzettanulmányoknak adhatta át magát; ismerős embereket, utcákat, lakásokat, meghittem privát bánatokat és csalódásokat szemügyre véve kicsit elmélázhatott. A *Kedves Michelében* egy profi filmrendező a profi-film teljes vértetében egy kitérő erejéig személyes hangon szólal meg, csaknem privátemberként. Nem önmagáról valló művészként, hanem hősei egyikeként, egyszerű ismerősükként.

Kifélék-mifélék ezek az ismerősök? Mindenekelőtt a film alapjául szolgáló kisregény, Natalia Ginzburgnak a Nagyvilág 1974/8. számában magyarul is megjelent *Kedves Micheléjének* a hősei, akikben ismerőseire ismerhetett Monicelli is. Maga Michele, a címadó alak a filmben nem tűnik fel, és még annyi sem tudható meg róla, mint a kisregényből. Kallódó, lázadó fiatalember, aki kapcsolatban áll a szélsőbaloldali, anarchista csoportokkal, művészi ambíciókat is melengét, de aztán menekülnie kell Rómából, átmene-tileg Angliában kallódik, végül a szárazföldre visszatérve halálosan megsebesül egy diáktüntetésen. A túlnyomórészt levelekből összetevődő

kisregényben ő a legtöbb levél címzettje, a neki szóló beszámolókból bontakozik ki a többi szereplő sorsa. A távollevő Michele a filmen is érezhetően „jelen van”, hol a levélírás mértékkel látatott motívuma jóvoltából, hol családi beszélgetések vagy telefonértesítések tárgyaként, egyszer még gyermekként, emlékképpen is s végül a hullaházban fejtől fényképezve a vörös üstökével — de mégsem annyira, mint a kisregényben, ahol részben a levelek, részben a szereplők kötődése által egyértelműen ő a cselekmény és az érzelmi energiák kristályosodási pontja.

A film súlypontja Marára vetődik át, Michele egyik volt alkalmi kedvesére, akinek se családja, se munkája, se lakása, csak egy újszülöttje és gátlástalan, pimasz vitalitása. Ezzel a mindenen átgázoló élelmességével követel magának és gyermekének helyet a nap alatt, de ez önfelelt mindenbe-belegázolással is jár, ami minduntalan a vesztlő okozza. A sárga kézitáskában hurcolt csecsemő lehet Michelé is, ez kapcsolja őt Michele családjához és ismerőseihez, ez a kapcsolata juttatja átmenetileg lakáshoz, munkához, szeretőhöz, de egy pillanatra sem lehet vitás, hogy mindez csupán epizód a hányódásában, és a film végén csakugyan ott találjuk megint a nullponton: egy bizonytalan varesi alkalmaztatás esélyével tolja a gyerekkocsiját valahol lenn Délen az autósztráda közepén, abban a biztos tudatban, hogy valaki majd felveszi és minden jóra fordul.

Bár mind Natalia Ginzburg, mind Monicelli számára ez a Mara, az ő hol arcátlan, hol elbűvölő modortalansága jelenti a megújulás biztosítékát, aggódnak is érte: „... ilyenek maradnak életük végéig, sosem lesz otthonuk, családjuk, hivataluk”, hangzik el a kallódó fiatalokról. „Nem is voltak fiatalok, hát hogy öregedhetnének meg? Itt ez a lány is a gyerekével, ez is: hogy öregedhetne meg? Máris öreg.” És csakugyan: Michele elpusztult, Mara mindenhonnan kiszorult, és akár Michele fia a csecsemője, akár nem, miféle jövő vár vajon erre a gyerekre? A sehová-nem-tartozás korlatanságában fog ő is hányódni?

Persze az ilyen és ehhez hasonló kérdések nem merednek szigorúan a nézőre ebből a filmből. Mara sorsa is inkább a kedélyesen szomorkás oldaláról fordul felénk a simán gördülő, sablonoktól sem mentes elbeszélésmod és a kelleténél szátorosabb Mariangela Melato jóvoltából. Melato jó komédiás, de túlságosan attraktív és divatosan állnak rajta a „göncei”. Egyáltalán, nehéz róla elhinni, hogy kallódik, és nem fedezte föl már rég egy profi filmrendező. Igazából afféle „madárka” ez a Mara, és ezt elkendőzi a film.

Amint egyébként is jellemző rá bizonyos profi simaság. Nem egyértelmű rosszallást jelent ez. Talán épp e könnyed, virtuóz előadásmód teszi élvezetessé, kellemesen tartalmassá a filmet. Lehet, hogy nélküle egyszerűen unalmas és jelentéktelen volna. Ha „szögleteket”, nyersséget, indulatokat vagy elmélyültséget, bizonyultságot, egyáltalán: tartalmi-formai eredetiséget kérnénk számon rajta, másik filmet reklamálnánk. Ez a film csak afféle társalgás, ismerősök, rokonok emlékeket idéző, nosztalgikus, kesernyés, de mindvégig kíméletes társalgása. Ha ez a társalgás nem szellemesen, fordulatosan folya, unalomba fúlna. Csipetnyi őszinteség is fűszerezheti. Monicelli mindezt jól tudja. Ő azt a filmet akarta, amelyet elkészített.

És a legokosabb, ha a néző sem keres benne mást, sem habkönnyű mulatságot, sem maradó művészi élményt, hanem érdekes baráti összejövetelt egy római értelmiségi esendő és kicsit korszerűtlen ismerőseivel, egy megkeseredett, mélabús szépasszonnal (Delphine Seyrig), haldokló festő férjével (Alfonso Gatto), rossz házasságban hervadó leányaikkal (Aurore Clément, Marcelle Michelangeli), egy álmodozó, kicsit mafla, feltehetőleg „biszex” könyvkereskedővel (Lou Castel) és mindenekelőtt, legalábbis e kritika szerzője számára a film legjobb jellemtanulmányaként egy savanyú, „pelikán-orrú”, gazdag széplelékkel, Colarosa könyvkiadóval (Fabio Carpi). Az érdekes összejövetelhez a remek Nino Rota szolgáltatja a zenekíséretet.

GYÖRFFY MIKLÓS

„Hatolj a látvány lényegéig...”

BESZÉLGETÉS GAÁL ISTVÁNNAL

Gaál Istvánt a magyar és a külföldi filmkedvelő közönség 1964-ben, első játékfilmje, a *Sodrásban* bemutatásakor ismerte meg. Azóta készült filmjei (*Zöldár* — 1965, *Keresztelő* — 1967, *Magasiskola* — 1970, *Holt vidék* — 1971) is számos nemzetközi sikert arattak.

— *Filmográfiája szerint 1971-ben készítette előző játékfilmjét. Most 1978-at írunk...*

— Mindenki életében van hét szűk esztendő. Persze nem volt természetlen ez az időszak „akkumulátorom” celláinak újratöltését illetően.

— *Elmondaná röviden új filmjének, a Legatónak a történetét?*

— A film egy nap története. Két huszonéves fiatalember, egy orvos-tanhallgató fiú és felesége vakáció-

zásra indulva eljutnak egy kisvárosba, abba a házba, ahol a fiú apját két lánytestvér bújtatta 1944-ben. Az akkori két fiatalasszony egy harmadikkal ma is ebben a házban él. A váratlan találkozás során megismerik ezt a generációt — álmaikkal, hibáikkal, erényeikkel, emberségükkel, embertelenségükkel. Véletlenül belecsöppenvén egy alaphelyzetbe, ezekről az emberekről, s a fiú elhunyt apjáról is olyan dolgok derülnek ki, amiktől egy pillanatra felrémlik előttük egy másfajta élet, amely azonban számukra semmiképpen sem modell. De mindenképpen választásra ad okot, illetve lehetőséget. Persze nehéz megfogalmazni a lényegét, mert az ember még önmagában sem tudja megfogalmazni télszerűen. S nem is akarom.

— *A film a két fiatalról szól, vagy azokról az emberekről, akikkel találkoznak?*

— A három idős hölgy és a többiek tulajdonképpen a katalizátor szerepét töltik be a fiatalok életében. Ezek az emberek már túl vannak a hetvenen, nem érheti őket meglepetés. A fiatalok választási lehetősége érdekkel leginkább; bár hozzá kell tennem, nem vagyok „doktor” típusú rendező, aki különböző gyógyíreket tud tanácsolni különböző emberi vagy egyéb szociális bajokra, sem pedig olyan, aki különböző „üzeneteket” küld. Én pusztán ábrázolni szeretnék egy élet-szituációt, amit — a jelen társadalmi helyzetünkben ábrázolni kell, ami annak egyfajta képét adja...

— *Az előbb azt mondta, a különböző emberek a katalizátor szerepét töltik be a fiatalok számára. Milyen kapcsolat alakul ki a fiatalok és a többiek között?*

— Olyan kapcsolatok vannak a filmben szereplő emberalakok között, hogy mindenkinek valami módon köze van a másikhoz, mint ahogy közünk van ennek az országnak a sorsához, a felszabadulás előtti

Kovács Nóra és Hegedűs D. Géza





Orosz Lujza, Kovács Nóra, Tolnay Klári, Dayka Margit és Hegedűs D. Géza

kortól kezdve napjainkig. Nem kereksek mindenben szimbólumot, különböző társadalmi sémák és emberi modellek megfelelőjét. De a szálak a film folyamán úgy bogozódnak, hogy a fiú, s a lány is, a végére megérti: a hipokratesi orvosi esküben megfogalmazódott tétel: „Nil nocere” (vagyis mindent lehet csinálni a beteggel, csak ártani nem szabad) végeredményben nemcsak az orvosi praxisban fontos, hanem minden emberi érintkezés lényege.

— *Előző két filmje, a Magasiskola és a Holt vidék, mikrovilág bemutatása volt; a történet a bennük szereplő néhány ember egymásra rezonálásából bontakozik ki. Nem a történetnek volt jelentősége, hanem az egymásra való hatásnak, a viszonyok furcsa szövevényének. Úgy tűnik, ebben a filmben nagyobb jelentősége van a cselekménynek.*

— Igen. A drámai mechanizmus felépítésére több gondot fordítottunk, mint eddig bármikor. Ez abból is ered, hogy a film alaptörténete eredetileg színpadi műnek íródott. Szász Imre barátom készülő darabjában

három idős asszony arculatának felvázolása ragadott meg. Szásznál a két fiatalember volt a katalizátor a három idős hölgy életében. Én 180 fokkal megfordítottam a történetet, amit Szász Imre elfogadott, s így írtuk meg a forgatókönyvet Kardos G. György és Karall Luca dramaturg segítségével. Miután a cselekmény egy napba sűrűsödik, ez köti az ember kezét, itt mindennek nagyon pontosan kell illeszkednie.

Éppen ezért különösen fontos volt az, hogy jó alkotógárdával dolgoztam együtt. Szerencsém volt. Ragyogó színészeket sikerült szerződtetni. (Tolnay Klári, Dayka Margit, Orosz Lujza, Szabó Sándor, Hegedűs D. Géza, Kovács Nóra.) De Illés Györgytől, operatőrömtől is sok művészi és emberi segítséget kaptam.

— *Menyi teret enged a színészeknek?*

— Nagyon tisztelem a színészeket. Sok mindent ki tud fejteni egy színész, ha teremtő fantáziáját nem köti guzba diktatórikus rendezői módszer. Ezért is volt bennem világleletemben tiltakozás az úgyneve-



Hegedűs D. Géza, Kovács Nóra, Tolnay Klári és Szabó Sándor

zett „vasforgatókönyv” ellen. Főiskolás korom óta vallom, sosem szabad elképzelni egy jelenetet a színész személyisége nélkül. Már első filmem, a *Sodrásban* forgatásánál is csak felvázoltam a jelenetet, s azt mondtam: gyerekek, csináljátok úgy, ahogy akarjátok; mindenki mondja el, hogyan csinálná... Utána egyeztettem a saját elképzelésemmel. Ez csapat-játék. A forgatás egyik napján az első asszisztensem fogott egy tengeri csigaházat és azt mondta: hallgasd csak, s a fülemhez tette. S abban a pillanatban tudtam, hogy a főszereplőm is ezt fogja tenni... s hangban is, adni fogom a tenger zúgását. Amikor az ember jó hangulatban forgat, a befogadó képessége is sokkal szélesebb skálájú. Egyszerűen: emberi kapcsolatot kell kialakítani forgatás közben, s azt hiszem, ennek eredménye a vásznon is látszik.

— Azt mondta, nem szereti a „vasforgatókönyvet”, nem ragaszkodik az abban rögzítettekhez. Mi irányítja hát a forgatás menetét?

— A mechanikából átvéve a példát: a vektorok szorgalmas, szép összerakása folytán adódik egy olyan eredő, amit az ember maga csak sejt, mikor hozzákezd a filmhez. Viszont ez a dialektika, ez a fejlődés! Ha egy előregyártott sémát húznék rá a forgatókönyvre, akkor az tételszerűvé válna, kizárnám az élet lükte-

tését és sokfajta lehetőségét, például azt, amit érezni lehetett körülöttünk egyik vidéki forgatásunkkor egy régi kertben. Ezt a helyszínt egészen véletlenül fedeztem fel, hosszú keresgélés után. Később naponta kijártam és beszívtam az illatát, mert minden oldalról más illata és látványa van egy kertnek. Ha érik a futóbab, más az illata, ha a krumpli virágzik, megint más az illata. Következésképpen a látványa is. Ezek mind befolyásolják az ember asszociatív gondolkodását. Ez a természeti közeg élt: gyönyörű, titokzatos és félelmetes, szelíd, olykor gyilkos és kemény.

— A forgatókönyvben leírt történet lényegét is képesek ezek a hangulatok, asszociációk megváltoztatni?

— Azt nem. A struktúrát, az egyensúlyt éreznem kell. De például a díszletbe behoztunk egy zongorát, s egy pillanat alatt egy jelenet jutott az eszembe, amit meg is csináltam: Rózsika, az egyik idős hölgy (Tolnay Klári) leül a zongorához, és eljátszik egy dallamot. Nővére, az agyembóliás beteg (Dayka Margit), akinek a hallása nem romlott, felszisszen, mert hamis a hang, mert lehangozódtott a zongora.

— Egy interjújában a Holt vidék kapcsán a stílus kérdéséről szólván azt mondta, ezt egyrészt a téma determinálja, másrészt ha egy rendezőnek van egyéni stílusa, az csak az



Tólay Klári és Hegedűs D. Géza (Réger Endre felvétele)

ötödik vagy hatodik film után állapítható meg biztosan. Lehet, tette hozzá, hogy hatodik filmje után látásmódja ismét megváltozik. Nos, öt játékfilm és két egész estét betöltő tv-filmje után mi erről a véleménye? A kritikusok egy része eddigi filmjeiben két stílust különböztet meg: első három filmje személyes, köznapibb jellegű, míg a Magasiskola és a Holt vidék absztraktabb, általánosabb.

— Azért voltam akkor is óvatos, mert biztos vagyok benne, ez a pálya hosszútávú futás. Vannak kényszerítő belső, nyugtalanító problémái az embernek, amik kikíváncsoznak, azokat meg kell csinálnia. Keresi azt a/lehetőséget, témát, ami ürügy, ismétlem ürügy, hogy valamilyen dolgot elmondjon. Feltétlenül meghatározó, hogyan látja a világot, mennyi közelképet vagy mennyi totálképet használ, de azt hiszem, ha az ember a filmet csinálja, ez magától adódik. A felvételeknél az a gond gyötri az embert, hogy mi való oda. Ebben persze benne van a színészi játék és a világítás, és minden egyéb, de az, hogy hogyan sikerül, az a végén dől el. Nyilván közhely, hogy a stílus maga az ember, de hogy az ember milyen témát választ ürügyként, milyen szereplőket, milyen szereplőket választ a szereplők ruháihoz, ezek mind meghatározó tényezők, s vallanak arról, hogy én hazudok-e,



Orosz Lujza

amikor a világban járok-kelek, vagy nem hazudok. Inkább itt a lényeg. Az az ember, akitől a legtöbbet tanultam, Cézanne volt. Ő ezt valahogy így mondta: Hatolj a látvány lényegéig, s próbáld meg a lehető leglogikusabban kifejezni. Ha az ember gondolatokat akar kifejezni, akkor nem kell a „hogyan”-nal törődni. Ilyenkor sosem voltam zavarban, hogy hova tegyem a kamerát.

SOMOGYI LIA — SURÁNYI VERA

Válság — könnyű fogyasztásra

Római filmlevél

Szaporodnak azok a jelek, amelyek az olasz filmipar válságát látszanak igazolni. Ezek egyaránt megmutatkoznak a gyártásban és a forgalmazásban. A Cinecittá csak jelentős állami támogatással tudja fenn tartani magát évek óta. A legújabb tervek szerint pedig a hatalmas filmgyárnak a jelenleg üresen tátongó részét az olasz TV foglalná le, de ennek fejében a RAI nagyobb beleszólást kíván a filmgyártásba. A tervezet megvalósítása el-

len a legismertebb olasz és Olaszországban dolgozó rendezők kiáltványt szerkesztettek, melynek aláírói között szerepel: Fellini, Antonioni, Ferreri és Jancsó Miklós. És míg az olasz filmgyár kapacitása kihasználatlan, híres olasz rendezők Amerikában forgatnak amerikai pénzen. Az USA-ban készíti filmjét Bertolucci (*A hold*), Ferreri (*Szevasz majom*). Ott készült el Lina Wertmüller legújabb filmje: *Egy esős éjszaka*n, amelyet a nyugat-berlini filmfesztiválon mutattak be.

Rohamosan csökken az olasz mozik látogatottsága (1977-ben 20 százalékkal), egyre több olasz mozi bejáratára kerül ki a tábla: zárva. Ilyen körülmények között nem csoda, hogy a mai olasz filmek fő témája a válság. Persze a válságot különböző mélységben és összefüggésben is lehet ábrázolni; a legegyszerűbb felszínesen, leegyszerűsítve, könnyű fogyasztásra alkalmassá tenni.

Sajnos, sok olasz rendező így is tesz. A legkirívóbb példák között: Luciano Salce (az

Jelenet az Akiket forró szenvedély hevít című filmből. Rendező: Giorgio Capitani





Tony Musante és Gian Maria Volonté a *Félek* című filmben.
Rendező: Damiano Damiani

egyik legrutinosabb olasz vígjátékrendező) a *Szép kis ország!* című legújabb filmjének riadt főhőse (Paolo Villaggio küszködik a szereppel) többéves, távolban végzett munkája után hazatér szülővárosába, Milánóba. A városban mindenütt félelem uralkodik, az utcákon zajos csetepaték zajlanak és a rendőrség mindezt tehetetlenül nézi. Salce hőse az egészből semmit sem ért, s csak akkor döbben rá a valóságra, amikor megspórolt pénzén vásárolt óraüzletét egy hip-pitárság marxi nézetek hangoztatásával szép csendben kiüríti.

Salce meg se próbálkozik a jelenségek mé-

lyebb vizsgálatával. Til-takozik mindenfajta radikalizmus ellen. Az egyébként jelentős ves-zélyt képviselő szélső-séges csoportokat holmi nevetséges hőbörgő fia-taloknak tünteti fel. Ez megnyugtathatja az olasz kispolgárokat.

Nem jár el másképp Sergio Corbucci sem új vígjátékában, az *Ime mi például* című, Renato Adriano Celentano Poz-zetto főszereplésével ké-szült filmjében. A törté-net szerint a tehetséges, de meg nem értett falu-si költő szerencsét próbál a városban, ahol megismerkedik egy va-lamikor jobb napokat látott, lecsúszott fotóri-porterrel. A riporter, alias Celentano, az

ügyefogyott fiatallem-bert bevezeti a nagyvá-ros életébe, a zajló ese-ményekbe, és időnként átpasszolja neki megúnt nőit. Mindeközben — a háttérben — politikai megmozdulások, femi-nista tüntetések zajla-nak, de a két főszereplő mindebből mit sem ért, nem is igen törődik ve-le, s csak saját egyéni boldogulását keresi e zürzavaros légkörben.

Az igazsághoz tarto-zik, hogy a legutóbbi hónapok filmjei között akadnak más jellegű filmek is. Közülük talán Damiano Damiani *Félek* című politikai krimijét említhetjük elsősorban. Főszereplője (ki is lehet-ne más?) Gian Maria Volonté, aki ezúttal egy,



Giorgio Capitani: Akiket forró szenvedély hevít

a sok sikertelenségtől megcsömörlött rendőrt játszik. Egy ügyész mellé osztják be testőrnek. Az ügyész egy véletlen során rájön arra, hogy igen veszélyes fegyvercsempész banda nyomára bukkant. Hiába inti őt elővigyázatosságra testőre, az ügyész végül is az életével fizet alapos gyanújáért. Az ügyész utóda viszont a banda egyik tagja lesz, s ezzel elszánt párbaj kezdődik a sokat tudó rendőr és az új ügyész között, ami aztán mindkettőjük halálával ér véget.

Damiani igen termékeny rendező, legújabb *Goodbye és Amen* című krimijét is vetítik már az olasz mozik. Nos, ez az amerikai bestseller regényből készült bűnügyi történet sem nélkülözi a haladó politikai mondanivalót, bár a film lényegében csak egy „egyszerű” krimi. Az egyszerre két szálon futó cselekmény egyik főhőse a római amerikai követségen dolgozik, és a CIA ügynöke. A másik főhős is valaha a követségen dolgozott. Most két túszt tart fogva az egyik elegáns szál-

Gian Maria Volonté a Félek című filmben. Rendező: Damiano Damiani



loda szobájában. Sok-sok váratlan fordulat után az áruló CIA ügynök és a fegyveres behatoló egymást öli meg az éjszaka leple alatt.

Az 1963-ban készült *Szörnyetegek* sikere arra készítette Dino Risit, hogy Mario Monicellivel és Ettore Scolával újra próbálkozzék az epizódvígjáték műfajában. Vittorio Gassmanra, Alberto Sordira, Ugo Tognazzira bízta a főszerepeket, de a siker elmaradt. Az új változat nélkülözi a gondolati mélységet, (éppen ebben rejlett az egykori film sikere), és csupán nagyszerű szereplehetőséget kínál a három nagy komikus számára. A túlírt, túl hosszú, 14 epizód felvilantja ugyan a mai olasz élet problémáit, de a film csak halvány visszfénye marad a Szörnyetegeknek.

Luigi Comencini jól sikerült komédiája A

macska két főse Ofe-
lia (Mariangela Melato)
és testvére Amadeo
(Ugo Tognazzi). Egy há-
zat örökölnek, de a re-
mélt nagyobb pénzhez
csak úgy juthatnak hoz-
zá, ha a házat „meg-
tisztítják” a bérloktól.
Kapóra jön szándékuk-
hoz a kedvenc macska
rejtélyes halála. Nyomo-
zás indul, melynek so-
rán a lakók elhagyják a

rendőrség zaklatásai mi-
att a házat. És ekkor
közbeszól a sors: vissza-
tér a házba a szépséges
titkárnő, és minden kez-
dődhet előlről.

Fergetes humorú csa-
ládi négyosztörténetről
szól Giorgio Capitani
*Akiket forró szenvedély
hevít* című pikáns film-
je, mely nem is annyira
a házasság intézményét
veszi célba, mint inkább

Damiano Damiani: Goodbye és Amen





Jelenet Giorgio Capitani:
Akiket forró szenvedély he-
vít című filmjéből

Damiano Damjani: Goodbye
és Amen

a házastársak felelőtlen kalandvágyát.

A boccaccioi történet két családfője feleséget cserél, hogy aztán mind-egyikük rájöjjön, mekkora számárságot csinált. Mert az eredetileg választott feleség volt az igazi.

Capitani filmjének legnagyobb erénye a négy színész (Jane Birkin, Aldo Maccione, Catherine Spaak és Cochi Ponzoni) nagyszerű játéka.

SÓLYOM GÁBOR



A filmművészet úttörője

Az idén harminc éve annak, hogy meghalt David Wark Griffith (1875—1948), a filmművészet egyik nagy úttörője, kifejező eszközeinek invenziós kutatója; a filmtörténet vitathatatlanul nagy egyénisége. Pályáját, művészi kísérleteinek eredményét összegezni: megírt és megírandó monográfiák feladata. Egy röpke megemlékezésben alig tehetünk egyebet, mint hogy utalunk hányatott életének jellemző fordulataira, s művészi kísérletei közül kiemeljük azt, amely a legnagyobb jelentőségű volt, s mint probléma, (természetesen, magasabb szinten) ma sem veszítette aktualitását: a művészeti általánosítás kérdése a mozgóképek világában.

D. W. Griffith



Ki volt, és milyen körülmények között jutott el Griffith a filmművészet ilyen feladatához?

Jellegzetesen déli családból származott. Apja mint gyakorló orvos, részt vett a mexikói háborúban, Kalifornia pacifikálásában és — a déliek oldalán — a polgárháborúban. Halála David Griffith-t korán kenyérkeresetre kényszerítette. Előbb egy fűszerüzletben, majd könyvkereskedésben dolgozott, újságkiadást vállalt, statisztált különböző vándor színtársulatoknál. Végül színésznek csapott fel, de keresetét még ekkor is nemegyszer ki kellett egészítenie szénlapátolásból vagy újság-előfizetés-gyűjtésből szerzett pénzzel. Közben verseket és színdarabokat is írt, amelyek közül a társulat többet előadott. Végülis az anyagi szükség — mely különösen házasságával vált elviselhetetlenné — a filmhez vitte, ahol 1907-ben szerepet is kapott. S mivel akkoriban egyetlen filmötletért háromszorosát fizették az egynapi színészgázsinak, így Griffith egyre inkább írással, majd — most már filmvállalaton belül lévén — rendezéssel foglalkozott.

Pályája során több mint négyszáz hosszabb-rövidebb filmet készített. Köztük a kor néhány „szuperprodukciónak”. Alkotásai azonban nem hozták meg számára a remélt közönségsikert, amely egyedül biztosíthatta volna művészi tevékenységének zavartalan folytatását. 1931-ben Griffith végérvényesen feladta a küzdelmet és többé nem rendezett filmet.

David Griffith-t múltja predestinálta társadalmi témákra, színészi gyakorlata, emberismerete színésze-egyeniségek felfedezésére (Lilian Gish, Mae Marsh stb.), azok a próbálkozások pedig, amelyek körülötte folytak, a film sajátosságainak kutatására, vizsgálatára ösztönözték.

Példaképe Edwin Porter volt, (tőle kapta első filmszerepét is). Tulajdonképpen Porter honosította meg a western-filmet Amerikában, s ebben a premier plánt hatásvadászó céllal csakúgy alkalmazta, mint a párhuzamos vágást (igaz még primitíven) az üldözés jeleneteiben. De Griffith

rendezői tevékenysége inkább Thomas Harper Ince-ével esik egy időre. Ince (akinek nagy szerepe volt Hollywood megalapításában) kötötte össze először a western-kalandot történelmi témával.

Griffith 1908-tól rendezett önállóan. Kezdetben számos western-filmet készített. Ez a műfaj annak idején szinte elemi iskolája volt a filmkészítésnek; Griffith ezekben a filmjeiben nem a történésekre helyezte a súlyt, inkább olyan helyzeteket próbált létrehozni, amelyekből — többnyire valamiféle hajsza segítségével — feszültséget teremthetett. Ebben az időben túlnyomórészt a filmkészítés technikai problémái foglalkoztatták. Kedvelt fogása volt az izgalomkeltésre (melyet aztán sok filmjében variált) az a szituáció, hogy valamely helyen veszélyben levő személyek egy másik helyen tartózkodó személy segítségére számítanak, és az izgalom forrása az lesz, hogy az illető „odaér-e időben”. Ebből születik meg az úgynevezett metrikus montázs, amely váltakozva mutatta a két helyszínt (a veszélyben levőkét és a segítséget hozóét) és a két helyszínt mutató filmrészek egyre rövidültek (méter szerint mechanikusan — ezért metrikus), hogy így az izgalom még inkább fokozódjék. Nemcsak a filmteoretikusok (például Balázs Béla) figyeltek fel ennek a megoldásnak kifejezett filmszerűségére; a szovjet avantgarde

művészeire is nagy hatással volt: vágáselméletük megalkotásában és gyakorlatukban egyaránt ihlette őket.

Griffith azonban nem elégedett meg csupán technikai újításokkal. Érdeklődését egyre jobban lekötötte az elbeszélés filmszerű módjának, előadásának kérdése.

Feltámadó érdeklődése a történetek, történetek iránt nem irodalmi hatásra vagy a színpad ihletésére jelentkezett. Sokkal inkább a valóság hatott rá. Nemesgyeser vitte filmre saját élményeit, életének mozzanatait: még az irodalmi művekből is azokat emelte ki, amelyek múltjával valamilyen módon összekapcsolódtak. Ebből adódtak alkotásaiban azok az életszerű — hitelesítő erejű, valószerűvé tevő — mozzanatok, amelyek emberábrázoló tehetségét mutatták. Ilyen *A harcok vére* (1911) című western-filmjében az indián támadás alatt félelmükben ágy alá bújó gyerekek jelenete; a *Bethuliai Júditban* (1913) a két szerelmes történetének párhuzama a város ostromával, a *Világ szívében* (1917) az a jelenet, amelyben a gyerekek halott anyjukat a bombázás után a pincében temetik el. Még a polgárháborúról szóló *A nemzet születése* (1914) című nagy történelmi film tablóját is jellemzik a személyes sorsok, a nézőt emberileg érintő kis, mikrorealista jelenetek. Ebben a filmben már határozott profilt ölt Griffith legje-

A United Artist megalakulásánál: Griffith, Mary Pickford, Albert Banzhaf, Charlie Chaplin, Denis O'Brien és Douglas Fairbanks



lentősebb kísérlete, hogy összekösse a történelmi-társadalmi mozgást — eseményeket — és az egyéni sorsokat; megmutassa az egyént a történelemben.

Griffith *A nemzet születésében* a vágás lehetőségével élve a legkülönbözőbb viszonyításra volt már képes két, a polgárháborúban szembekeverült család tagjai közt. Tehát nemcsak kiemelte, hangsúlyozta a személyeket a történelmi eseményekben — a csatában például —, hanem többfajta viszonyítás tárgyává is tette őket. Az egyik család katonafia szerelmének, a másik oldalon harcoló család lányának fényképét nézi a fronton. Ez után következik az a kép, amelyben egy asszony élelem hiányában gabonamagokkal eteti a gyerekeit. Ezt a jelenetet svenk köti össze a vonuló katonákkal (akik értük harcolnak). Majd következik a csata, amelyben az ellenfél oldalán álló család fia meghal. S a csatát „megszakítja” az imádkozó család képe.

Ezek a bonyolult plán-képletek nemcsak filmszerű hatást tettek, hanem belevitték az események sodrába a háttérben álló személyeket is; nyilvánvalóvá tették az összefüggéseket. Olyan elbeszélő szerkezet alakult ki tehát, amely korábban ismeretlen volt. Ennek eredményét felhasználva jutott el Griffith — első sorban a *Türelmetlenség* (1916) című filmjében — a filmművészeti általánosításhoz.

A nemzet születésében a társadalmi és az egyéni mozzanatok összekapcsolása rendkívül kiélezett szituációban ment végbe; az egyes egyének közvetlenül részesei voltak a legjelentősebb társadalmat formáló eseményeknek, (mások pedig általuk és a változások következtében lettek azzá). Ez a megoldás, bár helyes irányba mutatott, még nem vetette fel teljességében a problémát. Azt tudniillik, hogy miképpen lehet — a film sajátos eszközeivel — túllépni az események pusztá információján és a képi megjelenítés érzéki hatásán a mélyebb felismerések, a valóság történelmi összefüggései felé.

Amikor Griffith 1914-ben elkészítette *Az anya és a törvény* címmel a későbbi *Türelmetlenség* című alkotásának úgynevezett modern epizód-



Walter Huston, Kay Hammond és Ian Keith a *Lincoln Abraham* című filmben

ját, (a puritán mozgalmak munkásellenességéről, a bércsökkenésről, a sztrájkokról és banditizmusba való lecsúszásról), akkor nyilvánvalóan már érezte, hogy mindez így kevés. Nyilván ezért alkotta újra ezt a művét, változtatta egy nagyobb egység sajátos epizódjává. A *Türelmetlenség*-ben már nem egyszerűen az eseményeket sorakoztatta fel, hanem kereste azokat az emberi és társadalmi motívumokat, amelyek az egyéni magatartást meghatározzák; ugyanakkor a meghatározás általános érvénye is nyilvánvalóvá lesz.

Amikor Griffith, filmje jelenkori epizódjának eseményei mellé, felsorakoztatta a Passiót, a perzsák és a babilonok harcát és a Szent-Bertalan éji öldöklést, akkor nemcsak drámai fokozásra törekedett, nemcsak ad absurdum vitte az egyes cselekvések következményeit, hanem azt az eszmét is feltételezte, amely e különböző társadalmak fenyegető magatartásában közös és katasztrófákhoz, pusztuláshoz vezet. Ezt a vallási türelmetlenségben vélte megtalálni, (s a jelen esetben mellékes, hogy ebben nem volt igaza). Ez a tévedés ugyanis nem akadályozta meg abban, hogy a közös eszmei tényező alapján (még hozzá olyan alapján, amely nagyon sok emberben megvan, vagy nagyon sok ember szenved tőle), a legkülönbözőbb eseményeket azzal az igénnyel vesse össze, hogy azok emberi társadalmi lényegét fel-



Jelenet a *Türelmetlenség*ből

tárja. Mégpedig a film legsajátabb eszközeivel, a kepek asszociációival.

Griffith-nek sikerült — mégha nyers, kezdetleges formában is — a *Türelmetlenség*ben az emberiség ügyeként ábrázolni egy, a puritán mozgalom áldozatává lett amerikai kisember sorsát azáltal, hogy ebben a sorsban a társadalmi körülmények eszmei hatását érzékeltette; általános vonásait az emberiség történelmére vonatkoztatta; másrészt — szimbolikusan — az ember sorsával azonosította, (ha az nem képes a szeretet útjára lépni a türelmetlenség helyett). Griffith ebben a filmben, nemcsak a premier plánok szimbolizáló hatását próbálta ki, nemcsak a metrikus vágást dolgozta ki, kapcsolta össze az egyén és a társadalom mozgását, fejlesztette tovább a sajátos filmelbeszélést; a kor társadalmi problémáját is az általános emberi érdekelttség szintjére

emelte. Át tudta éreztetni azt az elmentmondást, ami az emberi készségek — lehetőségek és a körülmények — által diktált, (nála a türelmetlenség gondolatában realizált) társadalmi magatartások között feszült. Ennyiben általános érvénnyel mutatott rá annak a küzdelemnek szükségességére, amelynek révén az ember társadalmi létének tudatára ébred, rádöbbenve saját pozitív minőségeire.

David Griffith munkássága a filmművészet kezdeti fejlődésének egyik igen fontos szakasza volt; példának szolgál a jelen filmművészet számára is, amelynek éppen a művészeti általánosítás terén nem csekély nehézségei vannak. A megemlékezés róla tehát csak a megfelelő aktuális tanulság levonásával válik igazán tiszteletadássá.

NEMES KÁROLY

Alba hercegnő és Goya

FILMNOVELLA (III.)

Az utazás kényelmetlen: a hercegnő hintója kegyetlenül rázkódik, nagyokat zökken a hepehupás utakon. Hosszú ideig tart ez a kellemetlen hányódtatás, míg egy zökkenésnél a kocsis tengelye eltörik. A hercegnő kiszáll a hintóból, s csak most érzékeli, hogy milyen csontig hatoló hideg van. Szüntelenül vacog. Szolgái ráadásul sajnálkozva jelentik; nem valószínű, hogy napfölkelte előtt a hintó újból útnak indulhasson. Egyedül nem tudják megjavítani; két szolga elindul segítséget keresni, hátha van a közelben egy kovácsmester.

Alba hercegnő arca váratlanul felderül, örömeben felsikolt. Egy magányos lovas közeledik feléje... Goya fölemelkedik a nyergéből és így kiáltja:

— Nem hagyhattam, hogy egyedül, kíséret nélkül tegye meg ezt az utat, hercegnő. Úgy döntöttem, hogy elkísérem száműzetése helyére!

— És amire az életét tette fel? Mi lesz a karrierjével?

Goya forró áhítattal suttozja:

— Alba hercegnő és a karrierem egy lesz. Annyi képet fogok festeni önről, hogy mindenki csak a szépségéről fog beszélni.

Alba hercegnő Goyához bújik és így egymáshoz simulva távolodnak el a kíváncsian fülelő szolgák közeléből. Mít sem törődve a hideggel és az idő múlásával, a főúri dáma és a paraszti származású férfi most már hagyják, hogy a szenvedély, ami hatalmába kerítette őket, úrrá legyen rajtuk. Szorosan egymáshoz tapadva örök szerelmet esküdnek, ami minden akadályon dia-

dalmaskodni fog és még a társadalmi válaszfalakat is ledönti közöttük. A hercegnő épp olyan erősen fogadkozik, mint a férfi. Alba hercegnő vallomást tesz; az első pillanattól kezdve szereti Goyát, azóta, amikor először találkoztak. Csak-hogy eddig nem volt meg hozzá a bátorsága, hogy be is vallja. Goya csak ezek után veszi észre, hogy a hercegnő egyfolytában vacog a hidegtől:

— Itt semmi esetre sem maradhat. Bárhogy is, de el kell indulnunk, mert én is önnel tartok — mondja vidáman.

— Soha többé nem válunk el egymástól, kedves Francisco, de amíg a kocsit rendbe nem hozták, nem tudjuk folytatni útunkat.

— Szálljon csak föl a hintóba, ott jó meleg van — biztatja őt a férfi —, én majd megpróbálom kijavítani a tengelyt, és ha sikerül, akkor mehetünk tovább.

Miközben a hercegnő kimerülten elalszik a hintóban, Goya a tengely megjavításával foglalatoskodik. Leveti kabátját is, és tüzet gyújt, egy kis kovácsműhelyt rögtönözve. Hosszú órákon át dolgozik így, nem is törődve azzal, hogy a nyirkos levegő izzadságtól lucskos ingén keresztül szinte a csontjáig hatol.

És ráadásul minden erőfeszítése hiábavaló. A fáradtságtól és a dermesztő hidegtől elcsigázva elhatározza, hogy ő is beül a hintóba. De ekkor észreveszi, hogy a hercegnő alszik. Több vastag nagy takaró burkolja be törékeny testét, de Goya nem akarja őt megbolygatni, nem érinti meg jéghideg kezével. A kocsis alatt egy ponyvát talál, azt teríti

magára és a tűz mellé húzódik, ahol tüstént elalszik.

Vad vihar tör ki. Zuhogni kezd az eső, Goya fölébred, és látja, hogy a tűz is kialudt. A ponyva alatt összekuporodva próbál tovább aludni ebben az ítéletidőben. Reggel a hercegnő a hintóból kiszállva a férfi nevét kiáltja többször is, de Goya nem válaszol. Megint nevét kiáltja, feléje rohan, de ezúttal sem kap választ. Elborzadva döbben rá, hogy a festő nem hall semmit. A viharban eltöltött éjszaka folyamán megsüketült. Goyának láza is van és félrebeszél.

Alba hercegnő ezúttal teljesen összeomlik. Egy újabb váratlan csapás érte.

Hirtelen öt lovas tűnik fel, a hintó mellett és a beteget azonnal felnyalábolják:

— A király parancsa! — magyarázza kapitányuk minden kertelés nélkül. — Madridban szükség van Goyára, hiszen ő a hivatalos udvari festő.

— Nem vihetik el! — csattan fel Alba hercegnő dühösen — egyszerűen megtiltom!

— Sajnálom — válaszolja most már udvariasabban a kapitány. — De nem tehetek semmit, mert ez a királyi parancsa!

A hercegnő magánkívül ordítja:

— A király parancsa! Miért nem mondja inkább, hogy a királynőé? Gyalázatos, emberi formájából kivetkőzött boszorkány! A végén még kegyvesztett leszek miatta!

Alba hercegnő azonban képtelen bármit is elérni. Egyedül maradván kétségbeesetten kiáltja: „Francisco, szeretlek! Gyere, gyere vissza!...”

A szerelemtől vad lángra gyúlt Goyának semmit sem jelent, hogy az egész udvar dédelgetni próbálja. Királyi pártfogóival továbbra is tiszteletteljes — bár űk szakították el szerelmétől —, viselkedése egyre in-

kább olyan, mint egy gyereké, akit megbüntettek valamiért. Még Godoy is zavarban van miatta. Amikor Goya elkészül Godoy legújabb arcképével, a miniszterelnök így kiált fel:

— Csodálatos! Bármit kérhetne érte, megkapja tőlem.

Miközben Godoy ezeket mondja, jól látjuk, ahogy Goya a másik szíjmozgását figyeli, mert süketiségéből nem tudták egészen kigyógyítani.

— Bármit kérhetek? — ismétli meg lassan. — Túlságosan nagy lenne az a kérés, hogy bocsássonak meg Alba hercegnőnek?

Godoy pártolja a festő érzelmeit. Kezét Goya vállára teszi:

— Szeretném, ha kérését teljesíthetném — mondja őszinte rokonszenvvel. — De minthogy a királynő adta ki a száműzetési parancsot, egyedül ő változtathatja meg, csakis neki van joga Alba hercegnőnek megbocsátani.

Goya kétségbeesik. Még az a rendkívül fontos megrendelés sem vigasztalja meg, amit legutoljára kapott; pedig talán nagyobb megtiszteltetés egész pályafutása alatt nem érte. Meg kell festenie a királyi családot. Jól ismeri felséges modelljeinek hiúságát, tisztában van azzal, hogy mindegyik azt szeretné, ha a lehető legjobb hely neki jutna a képen. Maga Mária-Lujza is nagyon izgatottnak látszik, még mielőtt a festő egyáltalán hozzákezdene a munkához.

Az egész Udvar szüntelen a készülő művön vitatkozik. Modelljei minden áldott nap iskolásgyerekként foglalják el kijelölt helyüket. Goya ismét bizakodni kezd, a munkájával is elégedett. Végre elkészül a festmény; csupán az arcok hiányzanak még.

— Mikor festi meg az arcokat? — kérdezi a király és a királyné.

Különös fény gyűl Goya szemében, bár tiszteletteljesen válaszol, mint valaha is a múltban:

— Ó, talán már holnap, fenséges

uram és fenséges úrnóm! — jelenti ki, majd rögtön hozzáteszi — de szeretném, ha előbb meghallgatnának.

A királyi pár beleegyezik Goya kérésébe. Várják, hogy előadja, mit óhajtt.

Goya arcára ravaszság ül ki.

— Felség és Fenség tudja jól — kezdi alázatosan —, hogy a művész kezének és szellemének teljes szabadságot kell élveznie, semmiféle gond nem kötheti gúzsba, ha teljes egészében a művészetének akarja szentelni tehettségét.

Mindketten értetlenül bámulnak a festőre.

— Nos, ezt a szellem számára szükséges szabadságot addig nem élvezhetem igazából, ameddig gondolataimat állandóan foglalkoztatja egy bizonyos dolog... hogy vajon mikor kap kegyelmet Alba hercegnő...

A királyné merően nézi Goyát, Károly arca pedig közben olyan fehér lesz, mint a fal.

— Ha nem részesül kegyelemben, lehet, hogy a festmény sokkal rosszabb lesz, mint amilyen lehetne. Sőt, az a félelmem sem alaptalan, hogy egyáltalán nem is tudom folytatni elkezdett művemet.

— Ez már aztán arcátlanság! — kiált fel a királyné.

— Ez nem arcátlanság. Ez a művészet, fenséges asszonyom. Egy művész gyakran az indulatainak rabja! — s ekkor egy olyan mozdulatot tesz, amivel a művész tehetetlenségét fejezi ki.

— Rabságról beszél — tör ki dühödten a királyné. — Rövidesen megismerhet majd egy olyan helyet belülről, ahol valóban rabok élnek és ahol nincsen művészet!

— Ha Iesukat Felséged — jelenti ki Goya merészen — az utókornak nem lesz módjában élvezni a tekintélyes királyi család nemes arcvonásait.

A királynő tehetetlenül vergődik

dühében; végül is Károly a következőképpen dönt:

— Meg kell kapnunk a festményt — fordul a királynéhoz — annál is inkább, hiszen már szinte készen is van. Különben, véleményem szerint Alba hercegnőt már éppen eléggé megbüntettek.

— De én nem akarok megbocsájtani ennek az asszonynak! — rikácsolja a királyné.

A király ismét a már majdnem befejezetlen képre pillant. Ostoba arcán váratlanul felvillan az értelem egy szikrája... Még a királyné is meghökken férje döntésétől:

— Ezt a képet mindketten egyformán akartuk és akarjuk — jelenti ki határozottan. — A hercegnő kegyelmet kap!

— Nem! Nem! — kiált fel Mária-Lujza.

Károly kihúzza magát és egy valódi, királyhoz illő méltósággal mondja:

— Jelen pillanatban még én vagyok a király. Alba hercegnőt kegyelemben részesítem!

A királyné tisztában van azzal, hogy alul maradt a küzdelemben. Válat von. Károly aláírja a kegyelmi kérvényt és átadja Goyának. Majd félrevonja:

— Ha befejezte ezt a képet — kérdezi mohón — nem festene egy még nagyobbát? A legszebb egyenruhában? Megfesti? Komolyan mondja?

Goya alig tudja visszafojtani nevetését.

— Hármat is festek — biztosítja Károlyt.

A királyi család képe elkészült. A kegyelmi levelet Goya gondosan útitáskájába rejti és elindul Andalúziába, a szeretett hercegnőhöz. Utolsó találkozásuk emléke még most is elevenen él szívében. Magabiztosan üli meg lovát: Goya a szerelmes művész, akit egyetlen vágy sarkall, hogy

minél előbb dicsőségének ormára hágjon, hogy elnyerje jutalmát.

Megérkezik az andalúziai kastélyba, és szinte megsemmisül abban, ahogy Alba hercegnő fogadja. Kedves, de semmivel sem több. Amikor Goya betoppan, éppen a kertben üldögél egy kis társaságban: arisztokraták és torreádorok között. Szemmel láthatóan különösen az egyik bikaviadort, a messze földön híres Costillares-t tünteti ki kegyeivel.

— Kegyelmet kapott — közli vele Goya — visszatérhet Madridba!

A hercegnő felszabadultan kacag. Ismét a régi, nagyvilági kacér dáma, aki azelőtt is volt.

— Igazán? — kérdezi Goyától — Hogy milyen kedves hozzám Mária-Lujza! Csak hogy nekünk semmi okunk a sietésre, semmisen sürget!

Costillares felé fordul, aki meghitt mozdulattal fogja meg a hercegnő karját, miközben cinkos mosolyt váltanak.

— Ma délután 6 lesz a bikaviadal hőse! — mondja Goyának — Nem akármilyen látványosságban lesz részünk. Magának is el kell jönnie!

Goya borzalmasan egyedül érzi magát ebben a társaságban; félre is húzódik. Olyasvalamit érez, hogy őt, a parasztot, ez az arisztokrata társaság nagylelkűen befogadja. Hát valóban ugyanazzal az Alba hercegnővel áll most szemközt, aki utolsó találkozásukkor olyan forrón, olyan vadul ölelte őt magához?

A bikaviadalon Costillares elegánsan mozog. Úgyesen és gyönyörű mozdulatokkal ingerli a bikát. Goya tisztában van azzal, hogy a hercegnőt teljesen hatalmába kerítette a torreádor. És amikor látja, hogy milyen kecses mozdulattal vet oda egy szál virágot a hősnek, nem tudja elfojtani a szíve mélyéről feltörő sóhajtatást. Costillares most egyedülálló fogást mutat be, s ezzel igen erős benyomást tesz a hercegnőre. Goya nem tud tovább uralkodni az érzelmein. Csöndben föláll és otthagyja a bikaviadalt.

Costillares csodálatosan folytatja a játékot. Vad éljenzés és tapsvihar jutalmazza mesteri mutatványát, minden veszélyes csel után szemével a hercegnő arcát keresi, hogy elkapja egy-egy elégedett mosolyát. Majd végül ledöfi a bikát. Amikor most ismét a hercegnőre emeli tekintetét, a torreádor arca hirtelen megdermed. Hölgye már nem mosolyog, sőt, nem is kíséri figyelemmel a játékot. Időközben ugyanis észrevette, hogy Goya eltűnt.

A vidám csoport visszatér Alba hercegnő kastélyába, hogy megünnepeljék a győzelmet. Isznak és beszélgetnek a káprázatosan berendezett ebédlőben, miközben az inasok finom ételeket szolgálnak fel a társaságnak. De a hercegnő arcán látszik, hogy csak erőlteti a vidámságot. Személyzetének egyik tagjától éppen most tudta meg, hogy Goya visszaindult Madridba.

— Bántja valami? — kérdezi tőle Costillares, miközben barátságosan megsimogatja a karját.

Meglepődve látja, hogy a hercegnő eltolja magát egy türelmetlen mozdulattal. Habár rögtön utána bocsánatot is kér a torreádortól:

— Ne haragudjon... de olyan fáradt vagyok.

Alba hercegnő az ablaknál áll és a Madrid felé távolodó kocsira gondol. Vendégeinek vidám kacagása ott cseng-zeng a fülében. Mintha valamiféle undor fogná el: elegáns mozdulatai megváltoznak, ahogy hirtelen visszafordul az ablaktól vendégei felé. Hangja éles, ideges. Nagyon betegnek érzi magát — közli velük — és arra kell kérnie őket, hogy mielőbb menjenek el. Percek múlva a szerencsétlen hercegnő egyedül marad kastélyában és a szolgák mögötte szomorúan nézik a finom ételekkel megrakott tálakat, melyek érintetlenül állnak ott az asztalon.

(befejező része következik)

Fordította: VÉGH GYÖRGY

TELEVÍZIÓ

Társadalomtudomány — három tételben

1.

Mit nem tud, mire nem képes a televízió? Mert míg őskorában főleg azt fűnkészték: mit tud — azóta, manapság inkább fordítva tesszük fel a kérdést. Mert tud informálni, tud — szinte egyidejűleg — bárhol a világon szemtanú lenni, s a nézőit szemtanúként beavatni; s tud művészetet közvetíteni, teremteni is, s róla tudósítani, ízlést formálni.

*Kitaposott ösvényen, utakon jár a tudományok népszerűsítésében, megismertetésében is. Más-más közönségrétegekhez fordul eközben, a feltárás mélységéből többet vagy kevesebbet vállal magára a *Deltától* a *TV Egyetemig*. Persze a műszaki és természet-tudományok (beleértve a világegyetem mikro- és makrojelenségeit is) jól demonstrálhatóak képi anyaggal — de *mit kezdjen a tv a társadalomtudományokkal?**

*Ez sem jelent járatlan utat a tv szerkesztőinek. Elegendő utalni az emlekezetes tudóportrékra, az Iskolatévé *Világ-**

nézet című műsoraira vagy az igen népszerű *Jogi esetekre*. (Ez utóbbi játékosságával, példaeseteivel, véleménykutatató és -ébresztő élnökségével a hétköznapi tudatra, általa is a gyakorlatra épít, szinte hidat ver a jogtudomány és az élet között.) Mégis, csak az elismerés hangján lehet szólni arról a belső nyugtalanságról és felelősségérzetről amely a Magyar Televízió önnön adósságait számomra tartja, és újabb kezdeményezésekkel újítja meg tevékenységét. Ilyen a nemrég indult *Szemle*. a *TV társadalomtudományi körképe*, amellyel az eleven alkotómunkából (folyóiratok, könyvkiadások friss terméséből) merítve kívánja fejleszteni tudományos világképünket.

A *Szemle* 1978. febr. 24-én sugárzott adását (rendezője Kővári Ferenc) három „tételre” formálták: a történettudomány, a szociológia és a közgazdaságtan jutott benne most szóhoz, — egy-egy megjelent könyv illetve folyóirat-tanulmány kapcsán.

2.

A történezt — Laczkó Mihályt (a *Gondolat* Kiadónál megjelent könyve apropójából) — arról faggatják beszélgető partnerei: a nemzet fejlődését más-másképpen elképzelő koncepciók — Széchenyi és Kossuth felfogása — közül melyiket „igazolja” a történettudomány. A beszélgetés hű marad „közegéhez”: az ütköző koncepciók történeti sorsa tárul elénk. Pontosabban: 1848 után — különböző korszakokban — milyen társadalmi tényezők melyik felfogást állították az érdeklődés (olykor a divatok) homlokterébe? Egy egzaktan felvázolható felfogás-elentét és annak közutadabeli hullámszáma, „utólete” egyaránt vizsgálható terület-e, matriája-e a ma kutató történésszerek? Választ adhat-e arra az újból és újból felvetődő kérdésre, hogy „kinek volt igaz” és az aktualizált problémákra egyaránt?

Izgalmas kérdésfeltevések, amelyek a történezt magatartására és válaszadási lehetőségeinek korlátaira is keresik a választ. Laczkó Mihály elhárítja az aktualizálásban való állásfoglalás lehetőségét; a két álláspont (a forradalmi és politikai, illetve a reformszerű és gazdasági koncepció) történelmi alternatívájában egyik választ sem tartja mindenoldalúan reálisnak. Érdekes a történéssz és a közgazdász (Balázs Sándor) spontán vitája: mintha Széchenyi felfogása (pl. a *Hitel* című munkájában megfogalmazott elgondolás) ma is

érvényes rendszerét adná egyfajta közgazdasági szemléletnek. A történész ismét nemet mond: csak elemelt, mozzanatok, nem pedig összefüggő gondolati rendszer adhat okot az ilyen következtetésekre.

A szociológus (Cseh-Szombathy László) a családszociológus szemszögéből veti fel: a családi boldogsággal keveset kezdhet e tudomány, sokkal inkább a család struktúrája és funkcióváltozásai, dinamikájával szembeállíthatja a tudományos apparátust. Van-e jövője a családnak? Más-más korosztályoknak mit jelent a család? Hogyan szól bele a család életvitelébe a lakás? Hogyan változnak a család funkciói? — Itt már életünk szerves közegébe ágyazódik a beszélgetés. Még inkább a közgazdász témájában...

Balázs Sándornak a bérszabályozásról írott tanulmányát fejt fel a disputa. Milyen közgazdasági követelményeket támaszt hatásában a bérszabályozás? Megtudjuk, hogy *egyenletlen* módon teljesíti hivatását. Pozitívan: az árutömeg és a vásárlóerő tekintetében; kevésbé — a termelés hatékonyságában. Ennek okai közt rámutat: túl nagy terhet (pénzügyi terhet) ró a vállalatokra, ha bizonyos határokat átlépnek — bár más gazdaságossági érdekek erre ösztönöznek. Viszont a szokásos bérnövekedés jelentős része nem támaszt újabb termelési követelményeket a dolgozókkal szemben. Nehezíti a helyzetet, hogy a kiugró telje-

sítmények megfelelő bevezetésének közvéleménybeli reális (tehát nem vélt!) megítélését ki-ki szája íze szerint magyarázza vagy érti félre.

3.

Ötven perc sűrű eszmecserejébe e rövid bepillantás is érzékelteti talán: a műsor *erős koncentrációt és nagyfokú érdeklődést* igényel a nézőtől. Igaz — s ezt már a 2. műsorba iktatás és a késői időpont is érzékelteti — a szerkesztés nem is a többmillió nézőtábornak szánta a Szemlét. A pontos kifejezés itt az lehetne: „szűk réteg műsora.” A televízió vizualitása sem vétetik ilyenkor igénybe. Legfeljebb a beszélő ember gesztusai, tekintete, látható érzelmi kisugárzása az, ami többletként eshet latba — ha természetesen a rádióban sok éve művelt társadalomtudományi vitával vetjük össze a lehetőségeket. (Megjegyzem: egy *spontánul felgerjedő* vita a képernyőn mindig hitelesebben spontán, mint a rádióban.)

A most szemügyre vett műsor más tanulságokkal is szolgálhat. Meggyőző ereje természetesen az információ igazságértékétől függ. De attól is, hogy mennyire *pontosak* a kérdések, s mennyire *egzakta* a válaszok. A februári műsornál maradvá, például a történettudományi „blokkot” kimondottan érdekessé tette egy ismert koncepció-ellentét történetiségének érzékeltetése. S ezzel összefüggésben annak felvillantása: miben van,

vagy nincs kompetenciája a történésznek, s még tovább: milyen legyen a történész tudosi magatartása. Am eközben kevés hely, idő maradt a Széchenyi—Kosuth megfogalmazta fel fogás tisztázására, kifejtésére — s ez már hiba, s nehezen törleszthető gondolati adósság. Másfelől viszont effajta tudományos rétegműsoroknak is nagy értéke lehet (mint volt is a szociológiai és a közgazdasági tételben) a *gyakorlattal* való szembeállítás, a tudatos közelítés a közgondolkodásban villódzó problémákhoz.

Mert ez utóbbi van összhangban azzal az általános társadalmi (és tudománypolitikai) igénnyel, hogy a marxista társadalomtudományoknak megtisztelő és elodázhatatlan hivatása: *választ adni korunk újonnan megfogalmazódó kérdéseire*. Márpedig felgyorsult életünk ezeket szép számmal veti fel, legyen szó az ellentétes társadalmi világszisztemek egymás mellett élésének problémáiról, hazánk gazdasági lehetőségeiről, fejlődésünk prognózisáról — vagy a „hogyan élünk — hogyan élünk” máig kellőképpen fel nem tárt gondjairól, a szocialista demokratizmustól az életmód egynévi és családát is befolyásoló rezdüléséig.

Egy éppen csak szárnyait bontogató kezdeményezésnél azonban mégiscsak dicsérni kell a *Szemle* alkotóinak szándékát, annál inkább is, mert már az eredmények is jelen vannak!

FÜLEKI JÓZSEF

Rendezte: Fábri Zoltán

Forgatási napló: ilyenekkel ritkán próbálkoztak nálunk, s különösen a film eszközeivel; tehát már maga a műfaji megjelölés — és különösen a Rádió és televízió újság előzetesének az a mondata, hogy „A tv munkatársai egy évig követétek nyomon alkotómunkája közben Fábri Zoltánt” — érdeklődést csíholt. Ezt legföljebb az csappantotta — s vegyítette a gyanakvás előérzetével —, hogy az egy órás napló-filmet kora délután — még ha szombati napon is — tűzték műsorra; ez az időpont — a Magyar Televízió műsorpolitikájának kialakult jelrendszerét leködölve — annyit jelent: nem túl érdekes film. Aki tévégi szombat délutánját unalmában a képernyő előtt tölti, éppenséggel megnézheti. Persze érhetik az embert kellemes meglepetések is, gondolhatta a gyanútlan érdeklődő; talán a műfaj újszerűsége — bizakodott — tette ezt a műsort a nem túlságosan kedvező időpontra. Sajnos, a műsorpolitika jelrendszere ezúttal is beigazolódott; nem abban, hanem a forgatási naplót ígérő riportfilmben kellett csalódnunk.

A film ugyanis, amit láttunk, naplónak nem eléggé szubjektív — pontosabban: szubjektíve nem eléggé hiteles — riportfilmnek viszont túlságosan terjedős. A napló spontaneitása, megkapó őszintesége épp úgy hiányzik belőle, mint a jó riport sűrített

információja; s terjedelménél fogva reklámfilmnek — aminek még leginkább elfogadható — sem jó. Készítői — B. Révész László szerkesztő, Kovács László rendező-riporter és munkatársai — nem annyira tárgyak érdekességéről, mint inkább a tárgy iránti sajátos érdeklenségükről tesznek benne tanúságot.

Pedig korrektt munkát végeztek: filmjük valóban végigkíséri a gyártás hosszadalmas, bonyolult folyamatát — nem hagyva ki egyetlen fázist sem, az első forgatási naptól kezdve, a külföldön, a warnemündeitengerparton készült felvételeket is érintve, a vágáson, zene- és utóhangfelvételen át egészen a keverésig —, megszólaltatja Fábri és főbb munkatársait — az író, az operatőr, a vágót, a diszlettervezőt, a zeneszerzőt, a hangmérnököt, a gyártásvezetőt —, s mindezt még az elkészült filmből vett idézetekkel is kiegészíti. Mi hiányzik akkor? Úgy lehetne erre a kérdésre tömören felelni: a lélek. Hiányzik az igazi, szenvedélyes riporteri érdeklődés — mely által a tárgy a néző számára is érdekessé válhat —, hiányzik a naplóíró valószínűsége, a valóság rejtett tartalmaifölfedező szubjektivitása, és — legfőképpen — hiányzik annak a fölismerése — érzékeltetése —, hogy a film nemcsak gyártás, hanem műalkotás is — legalábbis az adott esetben —, tehát egy embercso-

port viaskodása önmagával és az anyaggal, melynek sikeres végkiemenetelére nincs más garancia, mint a rendező személyisége, meggyőződése, szuggesztivitása. A filmnek ezt a személyes és közös kockázatvállalást kellett volna ábrázolnia.

Ha ezt teszi — mint-hogy a kockázatvállalás mindig drámái — bizonyára „főműsoridőben” is sugározhatták volna. Ám hogy ezt tehesse: kevesebbet kellett volna markolnia, hogy többet foghasson; kevésbé egy felületi látszatteljességhez ragaszkodnia, közhelyszerű rutinmegoldásokkal megelégednie, inkább egy gondolat megszületésének és filmmé tárgyiasulásának — tehát valóban az alkotás, és nem csupán a gyártás folyamatának — fontos pillanataira, fordulópontjaira koncentrálnia. Mindenekelőtt azt kellett volna a film készítőinek eldönteniük, hogy Fábri gondolkodásmódját, alkotói módszereit akarják-e megfigyelésük középpontjába állítani, vagy a filmalkotás mechanizmusának gyakorlati problémáit? Nem döntötték el. Így lett filmjük „se hús, se hal”, meglehetősen érdektelen és hosszadalmas beszámoló egy érdekes film születéséről. Kár, hogy így történt. Magát a szándékot azonban — a TV „odafigyelését” egy magyar film készülésére — mindenképpen üdvözölni kell.

NÁDASY LÁSZLÓ

NYÚLKENYÉR

Zavarban vagyok. Ha nem a televízióban, hanem — mondjuk — egy filmgyári vagy műtermi vetítőben pergetik le Döme Piroska író és Rémiás Gyula rendező *Nyúlkenyér* című munkáját, meg lennék róla győződve, hogy ez nem a végleges változat, hanem az elkészült „muszterek” egymásutánja. A muszter nyers film. A musztereket le szokták vetíteni, hogy az alkotók „visszanézzék” a felvétel eredményét. Ezután következik még a filmkészítés talán legfontosabb szakasza, a vágás. Az „összmuszternek” nincs még belső ritmusa, a részletekből hiányzik az összefüggés, nem tudni, milyen utalásrendszer határozza meg a viszonyukat. Mindez csak a vágás után válik — egésszé.

A *Nyúlkenyér*ből éppen ez az egésszé szervezethez hiányzott. Ezért volt olyan, mintha csak az „összmusztert” látnánk.

A film 1944-ben, az ország német megszállása után játszódik egy bányászfaluban. Budapestről illegális pártösszeeskötő érkezik utasításokkal (Klára alakjában az író ön magát rajzolta meg). Csak sejteni lehet, hogy az utasítások sztrájkra, szabotázscsúcsokra vonatkoznak (a németek katonai parancsnokot neveznek ki a bánya élére, aki beépített emberekkel próbálja letörni a szervekedést), s valóban, látjuk a gyutacsok elárasztását, a csillék kisiklását, a bányászok öncsonkítá-

sát. A kétségtelenül hatásos képeknél (operatőr: Németh Attila) fontosabb lenne az emberek, a bányászok gondolkodásának, illegális munkájának vagy épenséggel közömbösségének a bemutatása. Egyes jelenetek mintha elindulnának ebbe az irányba, de félbemaradtan inkább csak zavart keltenek; kérdéseket indukálnak, amelyekre a nézők zöme bizonyára választ vár, de nem kap.

Például. Röplapot olvasnak a bányászok a tárnában. Egyikük harcsány kacagással kíséri a politikai-gazdasági helyzetre vonatkozó ismeretést, a sztrájkfelhívást, a bebörtönzöttekről szóló üzenetet. Szinte egyenként kineveti a föl-olvasott szavakat. A bányászok egy része vele együtt nevet, más részük komoran néz. Snitt. Kérdésünk: nem kapnánk pontosabb képet az illegális munka módszereiről és hatásáról? Kik terjesztették a röplapokat és hogyan? Hol voltak a szervezett bányászok? Milyen érvekkel egészítették ki a röplapok szavait? Hogy válaszoltak a Horthy-propagandától elkábítottak? És a „semlegesek”? És a provokátorok?

Egy másik példa. Ketten vitakoznak. Ha nagyon odafigyelünk, megtudjuk, hogy szociáldemokraták. Az egyik kommunistaszimpátiával gyanúsítja a másikat. Ez utóbbi Peyer Károlyhoz hasonlítja vitapartnerét. Amaz elmegy, majd arról értesülünk, hogy a németek letartóztatták,

noha mentelmi joggal rendelkező képviselő. Kérdésünk: vajon ennyi elegendő-e ahhoz, hogy a néző tisztában legyen baloldali és jobboldali szociáldemokraták, illetve a kommunisták egymásközi kapcsolatával?

Az elmondottak ellen szól természetesen, hogy egy tévéfilm megtekintésének elsősorban nem az információszerzés a célja, és Döme Piroska tiszteletreméltó líraisággal a saját emlékeire emlékezik. Ő tehát tudja, hogy miről van szó. Csakhogy egy olyan jelenet, amelyben a totyogó kisgyerek a futballozó németek géppisztolyával a csirkék közé lő, vagy egy másik, amelyben az illegális feladat teljesítésére induló bányász nyájas tréfalkozás közben ugyan-csak a német katonákkal tolatja meg a motorkerékpárját, a valóságos politikai háttér fölrajzolásának hiányában tökéletesen hamis képet fest a kor valóságáról. Az összefüggések nélkül közölt információ rossz információ. S mivel a *Nyúlkenyér*ből tökéletesen hiányoztak a történeti összefüggések, nemcsak a film töredezettsége, cselekménytelensége, szereplőinek statikussága, funkciótlansága zavart, hanem az a gondolat is, hogy mindez elválítható a nézőt a filmben ábrázolt bányászok történelmi harcától. Ami sajnós — viszájára fordítja az alkotók nemes szándékát.

KOLTAI TAMÁS

A katonák

J. M. R. LENZ TRAGIKOMÉDIAJA

„... kellemetlenül érintette néha, hogy nem tud a fején járni.” Jakob Michael Reinhold Lenz elmezavarairól, talán legsúlyosabb, talán végleges örültségi rohamáról írt novella-töredékében jellemzi íróelődjét, eszmei felmenőjét így Georg Büchner. De írt ennél megdöbbenőbbet is róla: „Hát nem hallja? Nem hallja azt a szörnyű hangot, amely az egész égajlat teleüvölti, s amelynek közönségesen csend a neve? Amióta itt vagyok ebben a csendes völgyben, folyton hallok s nem hágy aludni, igen, tiszteletes úr, ha én mégegyszer aludni tudnék!” Viszont elmondta Lenz-cel olyan józan felismerést is, amely művészi elvnek máig, s tán mindétig érvényes: „Is-ten jól megteremtette a

világot... s mi bizonyára nem tudunk valami jobbat összetakolni; egyetlen törekvésünk az legyen hát, hogy a tel-teremtését egy kicsit újra teremtsük... nem kérve, hogy az szép-e vagy csúf. Az az érzés, hogy ami megteremtődött, az életteli, egyetlen ismérve a művészetnek.”

Lenz víziói, hallucinációi és Lenz felismerései között vergődve, zavart látomások és társadalmi valóságok közt választani végül is nem tudva, készült Lenz darabjából, *A katonák*-ból tévéjáték Bódy Gábor rendezésében, s nem utolsósorban Temesvári Károly meg Guelfino Katalin maszkjaiban. Miért kell ezúttal rendezőt és maszkmestert egy lélegzetre említeni? Mert együttműködésük, jobban mondva: a ren-

dezői szándék szerinti szétműködésük létrehozott egy merőben új és merőben zavaró műformát, a stilizált naturalizmust. Mely műformában például a porcelánra zománcozott álarcú arisztokrata tisztakányméregtől megmérgezetten éppoly penészlepedékes, tátott száju üreggel és körültekintő aprólékossággal haldoklanak, mint maszk nélküli, töről metszett és szerencsétlen tisztiszolgájuk. Az ilyen, önmagának ellentmondó stíluszavar nemcsak ezt az egy, görcsben vonagló jelenetet kíséri, hanem végigömlik az egész rendezésen, s olyan ki-módolt, affektált élet-szerűséget teremt a darabban, amely távoláll a művészet lenz-i kritériumától, az életteltiségtől.

Farádi László és Reviczky Gábor



Lenz művének koránt sincs oly szilárd drámai szerkezete, mint a kortárs Schiller színműveinek, oly világos társadalmi rajza, mint az Ármány és szerelemnek, s olyan expresszív ereje sincs, mint az utód Büchner Woyzeck-jének. Kis terjedelmű életművének egésze azonban mégis forrásvidéke egy ma is érvényes művészet- és főként drámaelméletnek. Ha a

mosódó, tisztázatlan és bizonytalan körvonalúnak, mint amilyen képmegoldások a dráma egyes jeleneteit elválasztották egymástól a kép-ernyőn. *A katonák* nem érinthetetlen remekműve a világ drámairodalmanak: határozottabb dramaturgi. megszerkesztése, mesterkéletlenebb rendezői megvalósítása, nem utolsósorban pedig értőbb és megmunkáltabb színészi elő-



Bánfalvi Ágnes (Csabafi Attila felvételei)

Televízió, helyesen, úgy döntött, hogy a XVIII. századnak ezt a művészt és teoretikusát előhívja a feledésből, az előhívott képet róla nem lett volna szabad többékevésbé negatív állapotban hagynia, olyan el-

adásmódja Lenzről, Lenz jelentőségéről pontosabb és áttekinthetőbb felvilágosítást adott volna a nézőnek, mint ez a túlművészítő modorú rendezői látomás.

MÁTRAI-BETEGH BÉLA



A CÍMLAPON:

Szirtes Ági a Nem életek muzikaszó nélkül című készülő film női főszerepében. Rendező: Sfk Ferenc

(Inkey Alice felvétele)

filmvilág

XXI. évf. 6. 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 jelzőszámlára. Előfizetési díj % évre 24,- Ft. Külföldön terjeszti a „Kultúra” Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149.



78.2405

Egyetemi Nyomda Budapest

Felolós vezető:

Süsmeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286


**Ibsen drámájából Ruszt
József rendezett tévéjá-
tétkot. Főszereplők: Tör-
őcsik Mari, Gábor Mik-
lós, Almási Éva, Lukács
Sándor, Paudits Béla.
Operatőr: Czabarka
György**

(Képeinken: Gábor Miklós
és Törőcsik Mari a tévéjá-
ték egyik jelenetében.)
(Zih Zsolt felvétele)



Ha mi, halottak feltámadunk





Madaras József a *Ménészgazda* című új magyar film egyik jelenetében.
Rendező: Kovács András
(Jávor István felvétele)

filmvilág

Ára: 4,— Ft