



Szabó Fruzsina és Balogh Tamás

Tíz év múlva

címmel rendezte első nagy-játékfilmjét saját forgatókönyvéből Lányi András. Főszereplők: Balogh Tamás és Szabó Fruzsina. Operatőr: Kardos Sándor

Vitray Tamás a film egyik jelenetében (Kende Tamás felvételei)



A FIKCIÓ AGÓNIÁJA?

MOTTÓ I.: *Akik ébren vannak, közös világban élnek, de minden alvó csak a saját világa felé fordul.* (HERAKLEITOSZ)

MOTTÓ II.: *Attól még nem lesz egységes történet, mint egyesek vélik, hogy egy személyről szól.* (ARISZTOTELESZ)

MOTTÓ III.: *Világnézet nélkül nem lehet helyesen elbeszélni, nem lehet helyes, tagolt, változatos és teljes epikai kompozíciót felépíteni. A megfigyelés, a leírás pedig éppenséggel pótléka az élet hiányzó mozgó rendjének az író fejében.* (LUKÁCS GYÖRGY)

MOTTÓ IV.: *A probléma éppen az, hogy oly módon kezeljük és vegyük fel filmre a stilizálatlan valóságot, hogy az eredménynek stílusa legyen.* (ERWIN PANOFSKY)

A mozi: csodálatos művészet. Hogy miért, azt sem a moziáró közönségnek, sem a filmcsinálóknak nem kell különösképpen magyarázni. Csodálatos, hogy van, csodálatos, hogy századunk gyermeke, csodálatos, hogy évezredek jobbára akusztikus — hallomásbeli — világképét gyökeresen a képek világává alakította át. Ezek után azonban hadd vegyem magamnak azt a bátorságot, hogy a mozi „csodájának” egy kevésbé lelkesítő vonatkozását írjam körül, nevezetesen azt az elméleti és gyakorlati, kritikai és filmkészítési „gyerekbetegséget”, amely a művészeti napszakok változásával — önmaga körében forogva — állandóan heurisztikusan „felfedezi” a valóságot, s a fikcióval szemben a dokumentumok, a „valóságos valóság” mellett voksol.

Most úgy látom, elsősorban a X. Játékfilmszemle írásos és a helyszínen, Pécsen tapasztalt szóbeli, „atmosferaikus” visszhangja alapján, hogy a fikció és a dokumentumfilm vitájában az inga merészen az utóbbi irányba lendült ki. Az eredmények című rovatba elsősorban ez került. Karakterisztikus megnyilvánulás e tekintetben például Markku Tuuli finn kritikusa, aki így nyilatkozott: „Az idei filmszemle legnagyobb újdonságának azt a féldoku-

mentarista stílust érzem, amely a többi között olyan művekben, mint a Cséplő Gyuri, Filmregény, Küldetés, Csataér, Veri az ördög a feleségét jelentkezik.” S folytatva, az ugyancsak értékes Apám néhány boldog évét oly módon dicséri meg, amely a jószándék mögött is teljes esztétikai, kritikusai zúrvarrt jelez: „Vitathatatlan játékfilm, vitathatatlan dokumentum-jelleggel, s minden a helyes arányban található benne: dialógus, zene, fikció, dokumentum, könny, mosoly, dráma és zsánerkép.” (Film, Színház, Muzsika, 1978. febr. 25. 9. old.) Tételezzük fel, hogy a magyar filmek finn barátjának nyilatkozata a nyelvi és terjedelmi korlátok miatt sikerült ennyire sarkítottira. Csakhogy nem elszigetelt jelenségről van szó. Ládi István újdéki kritikusa, akit a Film, Színház, Muzsika is úgy mutat be, mint a „magyar filmművészet egyik szakértőjét”, már-már teoretikus megfontolással szakítja ketté a magyar filmprodukción: „Önöknél is világosan elkülönült a filmgyártás két lehetséges útjának tendenciája. A lumière-i úton, a dokumentumokra építő filmek jelentős csoportja született. Ezek közül figyelem felkeltő a Cséplő Gyuri, Filmregény, Csataér és mások, míg a méliés-i úton a fan-

tázia és fikció birodalmába láthatunk kirándulásokat." (Uo. 9. old.)

Most ne foglalkozunk a „lumière-i” és a „méliès-i” út — szakirodalomban elég gyakran előforduló (más formában: „vertovi” és „eizens-teini” út) — megkülönböztetésének problematikusságával, inkább fordítsuk figyelmünket a két nyilatkozatban a dokumentum közös nevezőjére hozott filmekre. Ha ezt tesszük, rögtön síkos halként csúszik ki kezünk-ből a jelszóként használt „dokumentum” szó.

A felsorolt hat film közül kettőt-kettőt minden különösebb elemzés nélkül ehatárolhatunk. A *Veri az ördög a feleségét* és az *Apám néhány boldog éve* felületes rápillantásra is — színészek, kötött forgatókönyv, drámai szerkesztésmód stb. — *játékfilm*, amely egy pillanattal sem kacérkodik azzal a lehetőséggel, hogy a benne kifejezett igazságokat a látvány és a szöveg közvetlen, „rendezetlen” valóságaként sugallja. A másik oldalon áll két „szabályos” dokumentumfilm, a *Küldetés* és a *Csatatér*, amely vegytisztán képviseli műfaját, mindkettő az interjú módszerét alkalmazza, s játékfilmet megközelítő terjedelmüket mindössze az indokolja — természetesen fontos tényező! —, hogy a mélyebb analízist, a néző aktivitására számító következtetések levonását nem kívánja a mű durván „megsegíteni”, a riportalanyok igazságát látványos szerkesztéssel — a készítőik szemszögének tüzzel-vassal való érvényrejtatása érdekében — lejártni. A lényeg azonban ettől függetlenül: a nyilatkozók, a helyszínek, a „kép és hang” azonosak önmagukkal, a szituációk úgy bomlanak ki — például a *Csatatér*ben az avatási ünnepség —, ahogyan azok ott megjelentek: megismételhetetlen egyediségükben.

Hosszabb meditációt igényel azonban a két köztes film, a *Filmregény* és a *Cséplő Gyuri*. Mindkettőt jellemzi a „riport-szituációk” túltengése, az amatőr szereplők „önmagukat adó” hitelessége, olyan szociális szituációk megragadása, amelyek „áttételek nélkül” is hatást váltanak ki stb. Felületesen nézve, mindkét mű kivívhatja magának a „fél-dokumentum” furcsa kategóriáját. De próbáljunk egy kicsit játszani! Mi lenne,

ha ez a két film mondjuk mexikói mozi lenne? Mi lenne, ha nem tudnánk, hogy a szereplők amatőrök, a helyszínek „eredetiek”? Mi lenne, ha csak a filmekre lennénk utalva, s nem arra a gazdag magyarázói övezetre, amely például ezt a két filmet itthon kíséri? Gondolom, ebben az esetben sokkal nagyobb hangsúlyt kapna a történet, a fikció, amely mindkét filmet alapjában meghatározza, az a dramaturgia, amely a *Filmregény*ben maga mögött érzi a csehovi Gyümölcsnővér ihletését, a *Cséplő Gyuriban* pedig a geothei „Bildungsroman” szerkezeti útmutatását. Mert vajon — akár halmozott formában is — műfajelhatároló elv lehet-e az, hogy a színészeket amatőrök, az épített díszleteket az „eredeti helyszínek”, a kötött forgatókönyvet improvizálás, a szigorú képkomponálást mozgékony, riporteri kamera helyettesítik? Ez mindössze az eszközök — a maguk szintén természetesen rendkívül fontos — kérdése, amely azonban a kész mű szempontjából a műfajt, az alapvetően fikciós struktúráját lényegileg nem befolyásolja.

Azt hiszem, itt van a probléma gyökere. Amikor is az eszköztár és a műfaj fogalma összekeveredik, noha — esztétikatörténeti közhely — már Szókratész elvégezte azt a fontos, az esztétikai kutatásokat egyáltalán lehetővé tevő megkülönböztetést, amely az alkotást létrehozó eszközök és a „cél” között áll fenn. Az pedig már egyenesen a szavakkal való üres játéknak tűnik, hogy a dokumentumfilm és a dokumentáció fogalma összetorlódik, noha a kettő különbsége nyilvánvaló, ráadásul a kettő között olyan reverzibilis folyamatról van szó, amely a fikciót is dokumentumértékűvé teszi, illetve a dokumentumot művészi értékkel ruhazza fel.

A helyzet tovább bonyolítható, ha például a szélében-hosszában használt dokumentarizmus vagy „dokumentarista ihletés” fogalmát, mint a műfajok felett lebegő stílusfogalmat vesszük szemügyre, ezáltal az eszköztárat a legátfogóbb esztétikai kategóriáig eszközálva... sic itur ad astra! Határ a csillagos ég. Az olvasó azonban joggal vetheti a szememre, érdemes-e vélt vagy valóság-

gos műfajelméleti, szakszó használati kérdésekre ennyi szót vesztegetni. Mert hiszen a néző minden elméleti megfontolás nélkül is látja (ha a forgalmazás is úgy akarja), hogy mi a dokumentumfilm: elegendő Vertov, Grierson, Flaherty, Ivens vagy Romm nevét említeni egyfelől, Eisenstein, Fellini és Jancsó nevét a fikció három változataként másfelől. Úgy gondolom azonban, hogy a dokumentum és a fikció kimondott vagy színpad mögötti vitája korántsem poétikai kérdés. Kiinduló pont a hetvenes éveknek az a jellegzetessége, hogy filmjeinkről szólva a korábbiaknál nagyobb mértékben nőtt a hitelességet firtató igény, valamint az élet köznapi szférája iránti érdeklődés. Most nem elemezve, hogy ez az igény, amely látszólag rendkívül pozitív, olykor menlevelet ad dezideologizáló törekvéseknek is, mégis aligha mindegy, hogy divatból, kényelmségből vagy más megfontolásokból a filmjeink iránt valóban megnövekedett hitelesség-igényt csupán egy módszerhez, a „dokumentarista ihletéshez”, a „közvetlenül ellenőrizhető” film-típushoz kötjük, és okkal, ok nélkül kétséget ébresztünk a fikció hosszabb távon igazolható hiteleiről. Aligha közömbös kérdés, hogy filmjeink világában a köznapiság megjelenését ünnepeljük, mint a bonyolult jelen egyetlen körüljárható terepét, és elhatároljuk magunkat akár a jelent, akár a történelmünket illető nagyobb léptékű világmagyarázat lehetőségétől. De vajon igazolható az a gyanúm, hogy — főként kényelem-szeretetből — a fikció agóniáját kezdjük hirdetni? Azt hiszem, igen. Mert mi mással magyarázható, hogy a kétségtelen fikciós filmeket, különösen ha sikerültek, más kategória alá kívánjuk begyömöszölni? Mivel magyarázható, hogy a X. Játékfilm-szemle visszhangjában oly kevés szó esett az — úgymond — „klasszikus fikciós filmek” számban és értékben az előbbi „kategóriánál” nem kevésbé jelentős csoportjával?

Mert végül is az is határozott állásfoglalás, hogy mi az, amiről nem beszélünk. Például a „betegről”, a fikcióról. Aligha tételezhető fel, hogy ez valamiféle kritikus „összebeszélés” eredménye lenne, tehát hogy

iménti kérdéseinkre választ kapjunk, az okokat mélyebb rétegekből kell előhívni. Egyrészt abból a hatásból kell eredeztetni, amelyet a nyugati film jelenlegi helyzete tesz a magyar filmre. Miről is lehet szó? Amióta az új hollywoodi film éppen a realisztikus fikció segítségével terjeszti az amerikai way of life ideológiáját, a jó szándékú baloldali kritika is beleesett ebbe a hibába, hogy nem csupán az ideológiát, hanem közvetítő eszközét, a fikciót is a vádoltak padjára ültette. Nyilvánvalóan ezt kellett tennie, hiszen nemcsak a fikciós „parapszichológiai” filmek, az ördögűző, Az eretnek és társai járatják le a „realizmust”, hanem a finomabb manipulációs eszközökkel élő *Taxisofőr* típusú filmek is. Ez a baloldali kritika óhatatlanul ilyen szemmel fordul filmjeink felé is, és inkább elnézik a kivitelezésbeli esetlenségeket, mintsem fikciós filmjeink differenciálspecifikáival bíbelődjenek. A magyar film lelkes és önzetlen propagatorai egyébként is a nyugati film kettéhasadását a konzum és a művészet szektorára mint megváltoztathatatlant tényként kezelik, és a magyar film terjesztésének lehetőségeit csak a létszámban kicsiny, de — mint mondják — „jövőszerű lehetőségeiben” nagy szubkulturális csatornákon át látják lehetségesnek. Ezeknek a csatornáknak azonban — filmjeinket illetően is — elsősorban „híryanagra” van szükségük, és csak másodsorban művészi termékre. A fikció és a manipuláció azonosítása az ő esetükben érthető, de ez nem jelenti, hogy számunkra is elfogadható.

Az okok másodikként — jelentősebb — csoportja azonban sajátosan hazai termék. Legelőször egy „történelmi” érzécszalóadásról van szó. Azok számára, akik a hatvanas évek film-művészetét a „legenda aurea” szemüvegén át nézik, úgy tekintik például a *Nehéz embereket*, mint a korszakot megalapozó művet. Úgy gondolják tehát, hogy egy új aranykor eljövételét szintén a dokumentumfilm műfajához lehet kapcsolni, vagyis a művészeti fejlődés nagy rületjátésmájában a dokumentum biztos tét. S ekkor születnek az „avantgardista dokumentumfilmről” szóló sem a hatvanas, sem a hetvenes évek

valódi mozgásait figyelembe nem vevő megalapozatlan panegirikusok.

Ezzel függ össze, hogy a „dokumentarizmus” melletti lándzsatorés bajnokai nem veszik észre a Balázs Béla Stúdió alapító nemzedéke és a mai fiatalok funkciókülönbségét. A BBS alapító nemzedéke, nem függetlenül a francia „új hullám” alkotásaitól, kiszabadította a filmet, a „papa moziját” a dogmatikus dramaturgia béklyóiból, és ezzel frissítették föl az előttük járó nemzedékek munkáit is. A jelenlegi BBS-s nemzedék a közvetlenül ellenőrizhető hitelesség igényével lépett fel, dokumentumfilmeket készített, s ezzel képes hatni, versenyre készíteni másokat is. Csakhogy ebből ellentétet konstruálni, és nem látni, hogy a korábbi nemzedékeken a szigorúbb dramaturgia számon kérése, ugyanakkor a jelenlegi fiatalok dramaturgiai szabadosságaival szembeni elnéző viszony mindenképpen káros: a nemzedékek tevékeny, egymást kölcsönösen kiegészítő „békés egymás mellett élése” ellen hat. Ez ügyben Sas György fogalmaz élesen, világosan: „Sajnos, az alapító nemzedék egyes munkáin itt-tott már az előregedés tünetei fedezhetők fel.” (Film, Színház, Muzsika. A magyar film ellentmondásai. 1978. márc. 4. 12. old.) Sajnos, ő sem elemzi, hogy miben áll — konkrétan — ez az előregedés, és így csak azt gondolhatjuk: a fikciós dramaturgiában. S voltaképpen csak az igazság egyik oldala, ha ösztönözzük az alkotókat, hogy a köznapiság övezetét térképezzék fel, „minthogy az is alkalmas lehet — írja Sas György — a nagy kérdések felvetésére, esetleg megválaszolására”, és nem óvjuk őket a „valódi valóság” hajszolása közben egyre inkább megtestesedő neonaturalizmustól, amely — elméleti közhely — táptalaja a romantikus allegóriáknak, amit filmművészetünk — szerencsére — már maga mögött hagyott.

Harmadjára a fikció-ellenes hangulatokat az is szítja, hogy állandóan áldatlanul újratermelődik az a vita, amely közönségfilm—művészfilm címszó alatt futott korábban sem túlságosan dicsteli pályát. Reális közönségigények szolgálata (és nem kiszolgálása) a filmgyártás köz-

ponti kérdése, s e tekintetben a pécsi szemle talán szolgált néhány jóízű példával. Ha külföldi barátaink kommersz ellenes elfogultságukban ezt konformizmusnak nevezzük, ezt értjük, de azért a vitát nem szüntetjük be velük. Csak egy példát. Semmiképpen sem nyugodhatunk bele abba a kritikái rövidzárlatba, hogy a 80 huszár egyes mozzanatait, a kellő tárgyismeret hiányában, kényelemből „mozikompromisszumnak” tekintették, és nem a történelmileg hiteles fordulatok filmi ekvivalensének, csupán csak azért, mert ezeket az elemeket a kommersz történelmi revű is felhasználja. Természetesen nem egy igény szolgáltatának védelméről van szó csupán, hanem a film és közönség kapcsolatának sajátos „elfuttatását” végezhetjük el, ha e kapcsolatban speciális és konstruktív szerepet betöltő dokumentumfilmeket szembeállítjuk a „kommersz fikcióval”, noha jól tudjuk, furcsa és kellőképpen nem elemzett tény, hogy a fikció befogadása könnyebb, mint a dokumentumé. Lehet, hogy a befogadásnak ez a viszonya a jövőben megváltozik, ám addig is — ha a művészet létezését a befogadás aktusával együtt tételezzük teljesnek — sokáig nem mondhatunk le a fikciós tömörítés, az ideologikus kiindulás emberi öntudatot fölébrestző nagy hivatásáról.

És a rossz fikciós filmek nem járattják le a fikció hitelét? Igaz, ilyen filmek is voltak szép számmal Pécsen. De ez, gondolom, nem lehet ok az agóniáról szóló sottogásokra és sikolyokra, minthogy egy rossz dokumentumfilm sem vonhatja kétségbe a műfaj hasznát, szerepét filmművészetünk fejlődésében. Csakhogy az is világos, egy műfaji kategória: nem értékfogalom. Egy mesterségesen konstruált „irányzat”: elfedi azokat a lényegesebb mozgásokat, amelyek a történelemről, a jelenről, a praxisról filmjeinkben kifejeződő gondolkodásformákat valódi tartalmuk szerint különböztetik meg. Amit — csak jelleve a lehetséges konfrontáció — az „ébredő” és az „alvók” két héraldeitoszi csoportjára lehetne bontani. Semmiképpen sem úgy, hogy a dokumentum az „ébredő”, s a fikció az „alvó”.

MARX JÓZSEF

Filmregény

Azt a kifejezést: „művészi alázat”, mostanában mifelénk többnyire csak nagyon öreg urak és hölgyek szájából vagy tollából lehet elképzelni. Korszakunk talán nem titáni, de bőviben vagyunk titánoknak. A filmes szakmában már-már megszokott hegyes nyelv és könyök mellé meg egyáltalán nem is illik az „alázat” szó.

Ha nem így volna, java filmszínészeink bevallott tanulmányi céllal néznék, nézegetnék a *Filmregényt*: a maguk életét és lelkivilágát játszó civilektől frissülhetnének ötletekkel, gesztusokkal, „főlöleges”, ámde életteli szövegekkel, mozdulatokkal, akcentusokkal. Alkotó közreműködést (a köz érdekében való és mindig ötletes működést), teljes odaadást tanulhatnának. Ami a színészi mesterséget illeti: persze, hogy a hivatásos színész a mester, s az amatőr a kontár. De oda az egész, oda a mű-

vészet, ha az emberábrázolásra hivatott színész csak a színész-mestertől s csak mesterséget tanul. Akkor egymás közötti, beltenyészett színészeti tolvajnyelv alakul ki, amely vérszenen elűt a valóságos élet gesztus-, viselkedés-, érzés- és beszédnyelvétől. Aminek is évek óta olyan megsomorított fogyasztója vagyok sok-sok magyarfilmmező honfitársammal egyetemben, hogy olykor szinte már magam sem veszem észre: fűrészpór a szöveg, pumpalég az érzés, matricaragacos a viselkedés, indigós a gesztus...

Dárday István és Szalai Györgyi a hagyományos — az ilyen hagyományú — filmszínészet ellen is fordult akkor, amikor a *Jutalomutazást* civil szereplőkkel realizálta. Vállalkozásuk sikere igazolta őket. S most itt a nagyigényű továbbblépés, a *Filmregény*. Nagyepika, négy és fél órában. Szembeszegülés a hagyomá-

Bodnár Eszter, Szakács Zsuzsa és Himmer Márta





Tapolczai László és Bodnár Eszter

nyos filmműfajokkal; fittyet hányva egyúttal a moziforgalmazás elfogadott időkorlátainak. Igazodjék ez egyszer a filmhez a mozi, ne fordítva! Vagy: marad a társadalmi forgalmazás, amely egyébként (amint Dárday a pécsi játékfilmszemle egyik tanácskozásán is kifejtette) más közönséget toboroz, mint a rendes mozihálózat; új nézőket igyekeznek megnyerni a társadalmi elkötelezettségű filmműveknek.

Mivégre ennyi kihívás? Vállalva a kudarcot is, szembefordulás a hagyományos filmrendezéssel is? Vagy ez is „titánkodás”, divat csupán? Az alkotás tartalma, a szemléletét megtestesítő művészi módszer életképesége vagy életképtelensége dönti el.

Mert kétségtelen: világlóval érintkezik a Dárday—Szalai képviselte irányzat. A dokumentum-divattal. Világszerte megújul a riportázs, a szociográfia iránti érdeklődés, a hagyományos dokumentumfilmek mellett szociológiai, lélektani, pedagógiai vizsgálódások, sőt kísérletezések tűnnek föl a filmvászonon, és mindenekelőtt a politikába való beleszólás igénye termel ki szinte naponta új meg új próbálkozásokat mindenütt a földtekén. A fikcióba benyomul a dokumentálás: az irodalmat illetően már közhelyszámba megy ezt megállapítani, a filmvászon még mindig egy kissé újdonságnak számít. A hagyományos elbeszélés szövetébe kerülve azonban, mi-

közben változtat a műfajon, maga a dokumentum is tüstént átalakul: a művészi fikció egyik — bár nagyon hangsúlyos — elemévé válik. Így nézve aztán meglehetősen tarka a kép, amelyet a dokumentum-divat produkál a filmművészetben. Külön helyet foglal el ebben, méghozzá igencsak említésre méltót az az irányzat, amelyek az emberi rögtönzések dokumentálásával gyarapítja a filmművészet eszköztárát. Elsősorban amerikai művészek, korábban Lionel Rogosin (a számos részletében csodálatos *Jöjj vissza, Afrika!* alkotója), újabban John Cassavetes (a *Férjek* rendezője) kerültek ennek az irányznak az élére. Ez az áramlat, Dárdayék munkáinak egyik előzménye.

A másik, meghatározó előzmény hazai. A Balázs Béla Stúdióban készült munkáknak az a vonulata, amelyben néhány éve máig fölül nem múltat hozott létre elsősorban Gazdag Gyula, a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, a *Válogatás*, a *Határozat* rendezője. S ha most a *Filmregény* mineműségét — hibáit és erőnyeit — egy kissé tisztában akarjuk látni, óhatatlanul néhány szót kell ejtenünk a Dárdayék és a — rövidség kedvéért — Gazdag Gyula nevével fémjelzett balázsbeli rövidfilmek alkotómódszerének viszonyáról, kapcsolatáról.

Hétköznapni nyelven szólva: Gazdagék először is „kiszúrtak” maguk-



Jelenet a filmből (Rajnögel Imre felvételei)

nak valamilyen ügyet — jellemzőt, nem kivételeset, de azért érdekeset. S aztán azt mondták a szereplőknek: „Tessék parancsolni, mindenki mondja el, adja elő a *legjobb* szövegét; mi senkit semmire nem kényszeríthetünk, s nem is hozunk senkit kényszerítő helyzetbe; tessék úgy csinálni a dolgot, ahogyan csak tudják, s ahogyan szokták!” És a szereplők, bár nem tehetnek róla, leleplezik azt a mechanizmust, azt az ügyintézt, amelynek fonákságaival — úgy tetszik — amúgy egyáltalában nincsenek tisztában. Ez az egész módszer a bürokrácia ellen „vág”; s mivel a manipulálás vádjá nem érheti alkalmazóit, ezért aztán azt sem érzik fontosnak, hogy szereplőik személyiségeivel különöbben törődjenek: ha neveltségessé válnak, leleplezik magukat — hát ők maguk teszik azt, nem más!

Gazdagék módszere: a tárgyilagos leleplezés módszere.

A *Jutalomutazás* magas színvonalon fölvonultatta azt a rendezői technikát, amelyet Gazdag és társai kidolgoztak a Balázs Béla Stúdióban. De túl is lépett rajta: mivel alkotóik nem érték be a pusztá leleplezéssel, s ami velejár, a leleplezettek neveltségessé tételével, hanem úgy vélték, hogy ha a „struktúrában” tevékenkedők egyéni látószögéből (sajátságos, megérthető emberi nézőpontjukból) is megmutatják a tárgyalt problémákat, akkor még súlyosabb lesz

a néző ítélete — így hát módszerüket is hozzáigazították az egyéni döntések-választások megmutatásának szükségletéhez. S itt lépett be, egyenlő „társként”, a dokumentálás mellé a *rögtönzészertűen eljátszatott jelenetek* módszere. Nem kétséges: a balázsbélas tapasztalatok nélkül aligha lett volna ez több pusztá experimentumnál, öncélú, divatkövető kísérletezésnél. Így azonban — mint-hogy társadalmi problémák dokumentálásának dialektikus kiegészítéseként született — kezdettől fogva világos társadalmi mondanivalók szolgálatába állt a Dárday István és Szalai Györgyi teremtette filmi világban.

A játékfilmkészítésnek ez a dokumentumfilmezésből kinőtt, új módszere (új, jóllehet a filmtörténetben nem is egyszer megesett már, hogy a játékfilm a dokumentumfilmtől újult meg — egyebek közt a húszas évek szovjet filmjére is áll ez!) átalakította a forgatókönyvírás technikáját is. Civil szereplőkkel ugyanis nem lehet jeleneteket ismételtetni (legalább is a siker reményében nem). Ha tehát valamelyik jelenet nem sikerül — újat kell kitalálni helyette. S ez így megy, amíg csak le nem forgatták az egész filmet. Hasonlóképp módosítja ez a módszer az operatőr munkáját is. Mihamar követelménnyé lép elő a legalább két kamera egyidejű használata — a *Filmregény* már így készült (Koltai

Lajos és Pap Ferenc a két operatőr) —, s a rögtönző személyek meg-
lepetésszerű mozgásait kell nagy ér-
zékenységgel nyomon követni, rögzí-
teni.

Ilyenek tehát az elméleti és gya-
korlati előzmények — milyen, végül
is az eredmény?

A módszer életképesnek bizonyult
még egy ilyen nagyszabású epikai
vállalkozásnál is, mint amilyen A
három nővér alcímet viselő (s való-
ban egy munkáscsalád három, értel-
miségi életformára pályázó lányának
sorsát nyomon követő) *Filmregény!*
De nem bizonyult tökéletesnek: alig-
hanem ismét kiegészítésre szorul
majd valami újjal a legközelebbi
filmnél. Sok ugyanis a „hordaléka”,
amitől nem szabadítható meg utólag
a vágóasztalon.

Furcsa dolog ez: elvileg bármi le-
het ebben a játékfolyamban fölösle-
ges „hordalék”, és bármi lehet kí-
vánatos anyag. Hisz a forgatókönyv
forgatás közben mindvégig lényeges
vonatkozásokban is alakítható: ame-
lyik mozzanatot lényegesebbnek ítél-
lik a többinél az alkotók, annak „ké-
pére és hasonlatosságára” válogatják
— válogathatják — a többit. Csak-
hogy, természetesen, egy bizonyos
ponton túl határozottan és meghatá-
rozóan kialakul a készülő film vég-
leges koncepciója. S akkor már ne-
hezebb a dolog. A „jó” hozza magá-
val a „rosszat”... S ami még lénye-
gesebb: a kialakuló kompozícióban
mellőzhetetlen szerepe lehet egy-egy
olyan jelenetnek, amely — jóllehet
az egyik szemszögből szükséges, a
másikból — fölösleges. Nehéz, csak-
nem lehetetlen kiegyensúlyozni a
kompozíciót, a szerkezetet, a jelene-
tek ívét. Kirívó példája is akad en-
nek a *Filmregényben*: Ági, az egye-
temista egyik csoporttársával téved
haza olyan időpontban, amikor apja
is hazaeérkezik a munkából. Az apá-
nak nem tetszik a hosszúhajú fiú, s
kurtán-furcsán kitesszéli a lakás-
ból. Ebben a jelenetben az egyete-
mista fiú — kiváló „színész”, a lány
apja vizont, aki másutt igen jó —
itt csapnivaló. De nem valamilyen
„abszolút” mércével mérve, hanem
csakis a film menetéből addigra
már levonható törekvést, irányt te-
kintetbe véve. (Hiszen más vonatko-
zásban éppen hogy érdekes is lehet-

ne egy ilyen viselkedésű „natur”-
szereplő!) Ámde így a jelenet fele jó,
fele rossz, mindenesetre kiegyensú-
lyozhatatlan. S bármilyen tartalma-
san beszél is egyfajta nemzedéki és
társadalmi előítéletről, ellentéttről,
mégis jobb lett volna talán kihagy-
ni a filmből...

Már megkockáztattam Dárday és
Szalai új filmjével kapcsolatban azt
az ítéletet (a pécsi filmszemléhez
írott széljegyzetemben, az Új Tükör
hasábjain): tolsztoji mélységű jele-
netek is akadnak benne, de olykor
— amikor az alkotókat rabul ejti a
dokumentálás „valóságossága”, —
és sajnálják megkurtítani anyagukat —
fölsejlik silányabb anyag is, afféle
„filmi Szabó család” anyaga. A főn-
ti fejtegetést ennek indoklásául is
szántam. S lehet, hogy elfogult va-
gyok a film javára? Példának okáért
a filmbeli Mari beszámolóját szüle-
sének körülményeiről olyan megrá-
zó erejű jelenetnek láttam és hallot-
tam és idézem vissza emlékezetem-
ben most is, amilyenhez foghatókat
csupán nagy (s főként irodalmi) al-
kotások tártak elém. Ennek kapcsán
kockáztattam meg a „tolsztoji mély-
ségű” jelzót.

Nem hiszem, hogy különösebb ér-
telme volna most a film cselekmé-
nyét taglalni, ismertetni. Egyébként
is, máskor is, csak annyi értelmét
szoktam látni egy-egy kritikában:
amennyiben a sztori elsődleges hor-
dozója a legfontosabbnak ítélt mon-
dandónak, annyiban érdemes külön
beszélni róla; vagyis bizonyos műfa-
jak, bizonyos művek esetében. A
Filmregény nem ilyen. Finom embe-
ri változást rögzít epikus hőmpöly-
gése: a fölszínes képzetektől és vá-
gyaktól a csalódásokig s a nem csu-
pán rajtunk, hanem elsősorban tár-
sadalmi környezetünkön múló gon-
dokkal való szembenézésig. De ezt
az alap gondolatot nem egyik-másik
jelenet, cselekményfordulat mondja
el: hangsúlyosan, hanem az egész
mű; a három nővér sorsa együttvé-
ve.

És hogy végül a „kötelező” újság-
kritikai ítéletmondás jogával is él-
jek: minden gyöngéje mellett is nagy
jelentőségű alkotásnak tartom Dár-
day István és Szalai Györgyi *Filmre-
gényét*.

CSALA KÁROLY

Majakovszkij vonakodik

1928: Majakovszkij megírja a Poloskát, ezt a bolsevik tündérajátékot.

1929. február 13.: A moszkvai Mejerhold Színházban a névadó rendezésében színre kerül a cirkuszi mű, a Kukrinyikszij-trió és Rodcsenko díszleteivel és jelmezeivel, Sosztakovics zenéjével. (Priszipkint Igor Iljinszkij játssza, ez az excentrikus komikus. Oleg Baján: Temerin.)

1953: A hajdani Mejerhold Színház tőszomszédságában, a Szatira Színházban, várhatóan, mégis váratlanul sor kerül a régóta mellőzött Majakovszkij színházi rehabilitációjára. Az egykori Mejerhold-tanítvány Valerij Plucsek, aki színészként apró szerepet játszott a Poloska eredeti bemutatóján, összeszövetkezik két nagytekintélyű filmrendezővel, Szergej Jutkevicssel és Petrovval, a Gőzfürdő színrevitelére.

1955: Negyedszázad után műsorra tűzik a Szatirában a Poloskát. Plucsek és Jutkevics közös rendezésében. Három tervező dolgozik a szin-

pad látványán: Kanyiscsev, Rajhelj és Jutkevics. Az utóbbi nemcsak Mejerhold egykori rendezőtanfolyamának növendéke, de eredetileg festőnek készült, tizenhatévesen (1920-ban) vándor színtársulatot alapít, Arlekin Színház néven Kozincevvel, Trauberggel, Alekszej Kaplerrel; egy időben a Proletkult Színház díszlet- és jelmeztervezője is; filmes pályafutását filmgyári díszlettervezőként kezdte volt meg. (Priszipkin: Lepko. Ezt, a Párizsban is sikert aratott előadást 1974-ben Plucsek, most már egyedül: újradendezi, Valerij Levental díszletei között, Mironovval Priszipkinként.)

A két Majakovszkij-repríz — és az 1957-ben melléjük társuló *Buffo misztérium* — jégrobbantó jelentőségű a szovjet színház legújabbkori történetében. Megelőzi ez a műsorpolitikai olvadás, más hangvételű színházi nyelvjárás a Szovremennyik Színház és Ljubimov Tagankájának nevezetes eredményeit. Utat nyit a





kísérletezés, a különböző hangvétel jogosságáért vívott művészeti szabadságharc lefolytatásához.

1962: Jutkevicz Karaganov társágában báb- és rajzfilmkombinációkkal megrendezi a *Gőzfürdőt*.

1975: Anatolij Karanovics-csal kevert eszközökkel viszi filmre Jutkevicz a *Poloskát*. Kettősükhöz társul a nevezetes forgatókönyvíró, Alekszej Kapler, aki laza csevegésével végigkonferálja a filmet, elejét véve a várakozásnak, hogy Jutkevicz valóban egy Majakovszkij-szindarabot fimesített meg. Nem így történt. Jutkevicz csak képzetársításait közli ebben a munkájában Majakovszkijről és koráról. (Pontatlan volna, hogy kinek a *koráról*? Nos: Majakovszkijéről és Jutkevicz koráról van egyszerre szó a filmben.)

Mintha Jutkevicz-összefoglaló volna a *Majakovszkij nevet* című kolázsfilm.

Megmutatja Jutkevicz ernyedetlen vonzódását a színház iránt, amit érett filmes korszakában sem tagadott meg soha. Gondoljunk csak a Bondarcuk főszereplésével elkészített 1955-ös *Othellóra*. De akár a

Szverdlov (1940) életrajzfilm színházi vonatkozásaira: itt a formalizmusmal annyiszor megvádolt Ohlopkov rendező alakította Saljapint és Kadocsnyikov Gorkijt.

Megmutatja a Majakovszkij-montázs Jutkevicz hűségét FEKSZ-es korszakához, az *Excentrikus Színészek Gyárához*. A műfajok merész keverése, pátoz és mutatványosság tudatos elegyítése nemcsak jelen esetben, de a *Halló, Moszkva* (1945) című, békének örvendő revüfilmjére is rávetítette hatását.

Mindazonáltal nem felejthetjük el a *Majakovszkij nevet* nézése közben, hogy Jutkevicz vezetője volt (1925–28) a Kézzubbonyosok mozgalmának — amit a magyar föliratozás óvatlanul Kékeverallosoknak fordít, bevallva, hogy nem tudja: — a Kézzubbonyosok művészi agitációs kísérletei a munkásszínházszás szervezett és célirányos működését próbálták ki. Jutkevicz útja a Kézzubbonyosoktól, vagyis a Proletkult keretei közötti működéstől zökkenéstelelül vezethetett át a Honvédő Háború idején készített dokumentumfilmekhez (*A felszabadított Francia-*

ország, 1944), vagy a *Háborús film-albumokhoz*, amelyek egyik-másik fejezetét ő forgatta (*Svejk a koncentrációs táborban*, *A bátorság varázslata*, *A fehér holló*, 1941; *Svejk új kalandjai*, 1943), vagy azokhoz az analitikus riportfilmekhez, mint amilyen a *Hruscov Franciaországban*, (1960). Nem felejtjük el azonban Jutkevicsnek a pátosz iránti vonalmát sem. Azt, hogy ő rendezte a meddő mozisévek, szovjet—albán történeti pannóját, a *Szkander béget* (1953), valamint, hogy Lenin-sorozata megkerülhetetlené teszi alkotói működését, ha a szovjet film-történetet tanulmányozzuk. (*A puskás ember*, 1938, *Fény Oroszország fölött*, 1947), ami nem egyéb, mint Pagogyin: *A Kreml toronyórája* című drámájának megfilmesítése; *Történetek Leninnről*, 1957 és *Lenin Lengyelországban*, 1965.) Látható: sokfelől folynak a hatások a *Majakovszkij* nevéhez. S örömmel fogadhatnánk, ha valóban végső összefoglalása volna egy színes és eredményes alkotói pályának.

Majakovszkij azonban — akár a korábbi, *Gőzfürdő* esetben — most is ellenáll. Vonakodik megadni magát a rendezőknek. Vonakodik kiadni színdarabja titkait.

Van ebben valami törvényszerű. Ismétlődő jelenség, hogy miközben mindannyian tudjuk, mennyire fontos kínálat volt az a dramaturgia, amit Majakovszkij a jelenkori drámaírásnak és színháznak följánlott: följújtásai rendszerint nem járnak művészi sikerrel.

A tisztelet Majakovszkij esetében megcsal. Majakovszkij három, Mejerholdnak írott drámája fontos művek századunk színháza számára. De csakis akkor, ha szem előtt tartjuk, hogy nem olyan értelemben drámák, mint amikor Hugo von Hoffmannstahl, vagy T. S. Eliot a színházhoz fordult ajánlataival. Még csak abban az értelemben sem szent szövegek egy esetleges előadás számára, mint Jeszenyin: *Pugacsovja*.

Majakovszkij három színdarabja — kanavász.

Közelebb kerülünk megértésükhöz, ha Molière komédia-balettjeire gondolunk inkább — *Az elvárásolt sziget gyönyöreire* vagy *A pompázatos udvarlókra* —, semmint Puskin drá-

máira. Esetleg eszünkbe juthat a festő David népünnepélye a francia forradalom idején. Majakovszkij darabjai nem drámák a szó kanonizált értelmében, de forgatókönyvek, játékajánlatok egy politikai népünnepség lehetőségének. S ha a NEP-korszak társadalmi viszonyain gúnyolódó színpadi buffákat ma színre vagy vászonra akarja valaki vinni: ki kell egészítenie a történeteket. Meg kell keresni, miként mutatnak ma ezek a darabok? Hova cseppen vitrioljuk? Meg kell hosszabbítani e művek továbbélését az időben: mi ellen írta volna meg napjainkban Majakovszkij játékeit?

Jutkevics és Karanovics kikerülték a gépies megfilmesítést.

A tűzoltók oltvízébe belefagyott Priszipkin napjainkban támad föl. Kevesebb utópiát kapunk, mint az eredeti darabban. S a rendezők a kispolgári lumpenelemet disszidáltatják, hogy comics-rajzokon meg-elevenedő utótörténete a mai nyugati emigráció paródiáját kínálja, nem egészen mentesen attól a didaktikus intéstől, hogy aki mértéktelenül fogyaszt alkoholt és vágyakozik fogyasztási cikkek után — annak szükségszerűen ide vezet az útja.

A műfajok elegyítését bő kézzel végzik a rendezők. Daskevics és Kremer zenés betétei kellemesek és Leonyid Bronyevoj, a Malaja Bronnaja dráma színésze könnyedséggel és maliciózus iróniával adja elő a számokat Oleg Bajanként. Imponálóak a grafikai megoldások. Élnek az archívhiradók filmbevéágásai, valamint a giccses szerelmi levelezőlap-ábrázolások és az egykorú fotográfiaiak.

A színészek közül a Szovremennyik főrendezőjének, a terebélyes Galina Volcseknek szarkasztikus ripacsnoi alakítását méltányolhatjuk leginkább. Volcsek vadul és szenvedélyesen szatirizálja a báb- és rajzmásokat szinkronizáló színészno figuráját.

A *Majakovszkij* nevet mégsem áll össze egységes, élvezhető művé.

Majakovszkij továbbra is vonakodik átadni látványosságainak erejét az utókornak. Igazi tanulságokat levonó művész még nem nyúlt hozzá darabjaihoz.

MOLNÁR GÁL PÉTER

K. O.

Rényi Tamás majdnem megnyerte ezt a mérkőzést abban a küzdelemben, amelyet a filmszakma vív, egyre keményebben, a hatásosságért, a nézők figyelméért, érdeklődéséért. Fair playt játszik, számára a közönségfilm olyan vonzó forma, melyben közölni is akar valamit. A közönség kegyeinek megnyerése érdekében nem hízeleg a nézőnek, nem olcsó hazugságokkal csalogatja be a mozi-
ba. Szórakozást, nevetést, sőt egy teljes bokszmeccs izgalmát kínálja a vásznon, de a szórakozásba csomagolva gondolatokat juttat el a társadalmi igazságok iránt talán kevésbé fogékony nézőknek.

Rényi szakmailag is jól rendezte meg a K. O.-t Müller Péter forgatókönyvéből. Magyar filmben oly ritkán hallott emberi nyelven beszélnek a szereplők, kellemes ritmusban követik egymást a fordulatok. Hiteles atmoszférát sugallnak a kültelki képek; a melóscsalád lampionos vascorája, a pécsi VSK bokszolóinak sajtós viselkedési és beszédstílusa. Illúziót keltők a színészek, Inke László a vagány, „nagy dumás” vidéki edző szerepében; a Fater, Bencze Ferenc, a kiöregedett bokszoló, szénfuaros, akinek a keze — ki-

Bencze Ferenc



Cserhalmi György

csinységnek tűnhet, a film egész hi-tele szempontjából mégis fontos apróság — az esti kimosakodás után is őrzi a szénpor nyomát. És nem utolsósorban rendezői és színészi bravúr Juhász Jácint és Cserhalmi György hárommenetes bokszmeccse, amelyet „élesben”, igaziból vív a két színész, elhítelve velünk, hogy két valóságos sportoló bokszol a szemünk láttára. Márpedig ilyenfajta színészi teljesítményekkel nemigen kényeztetnek el bennünket a magyar filmek. Már-már az is ritkaságszámba megy, ha egy színész fel tud ülni a lóra, harmincéves korára nincs pocakja, s váll- és karizmai a fáradt intellektuel szerepeken túl, másfajta figurák megformálására is alkalmassá teszik.

Zsombolyai János jó néhány elkapkodott film után végre megint nagyszerűen fényképez: gondosan, pontosan, slendriánság nélküli könnyedséggel. Az egyébként is hálás operatóri feladatot, a bokszmeccset bravúrosan oldja meg. Minden fel-tétel adott tehát a győzelemhez, és a K. O. mégis alatta marad lehetőségeinek. Rényi ugyanis akkor fejezi

be a filmjét, amikor az igazi emberi dráma éppenhogy elkezdődik.

Lehet-e nálunk tisztességesen, „pontozással” győzni, vagy feltétlenül knockoutolni kell az ellenfelet ahhoz, hogy előbbre léphessen az ember? — ezt a sportból kölcsönzött erkölcsi kérdést teszi fel a film utolsó néhány percében, s persze így nincs módja, ideje ábrázolni azt. Addig kellemes, jól nézhető, élvezhető „lötyögéssel” telik el az idő. Megismerjük Csungit (Cserhalmi György), a vidéki bokszolót, az örök másodikat, aki most élete nagy lehetőségét kapja: olyan formában van, hogy legyőzheti ellenfelét, gyerekkori barátját, az olimpiai bajnokot. Ezen a pesti versenyen első lehet. Rényi a film elején felvillantja előtte is, előttünk is a győzelem lehetőségét, de aztán mintha elfelejtkezne

róla. Ráérős nyugalommal mutatja be Csungi családját, a konszolidált kültelki, vidéki harmóniát, két bájos gyerekkel, kedves liba-feleséggel (Kiss Mari játssza kitűnően), az önálló lakás türelmes vágyálmával. Megismerjük a bajnokot is (Juhász Jácint) az elkényeztetettek boldogtalanságában, magánéleti válságban, szakmai elégedetlenségben. A vele készülő filmbeli rádióriport veti fel először, a film utolsó harmadában, a sportélet tisztaságának, a sporterkölcs, a győztesek kiváltságának kérdését. Egy rádióinterjú lehetőségein belül, felszínesen. Ez egyébként az egyetlen „kibeszélős” jelenete a filmnek, amikor az alkotók nem ábrázolják, hanem megfogalmaztatják mondandójukat valamelyik szereplővel.

A K. O. igazi konfliktusa csak a

Juhász Jácint és Cserhalmi György





Jelenet a filmből (Inkey Alice felvétele)

ringben bontakozik ki. A szabályosan lejátszott meccs, a menetek közti taktikai utasítások és a bírák arcán leolvasható előre eldöntött győzelem szorításában valóságos emberi drámává izzik fel. Csungi ki akarja ütni a bajnokot, mert látja, másképpen nem győzhet. Itt nem a valódi teljesítményt mérik, a szerepeket előre kiosztották, a bajnoknak győzni kell, övé pedig az örök második hely. Mégis szót fogad edzőjének, aki bízik a tények, a pofonok, az övön felüli ütések erejében. És hiába tudja mindenki, hogy Csungi a jobb, a bajnok kezét emelik magasba. Az edző keserű kifakadását a kilenc perc tanulsága igazolja: „Nem tudtam, hogy itt csak úgy lehet győzni, ha agyonvered a másikat.”

Rényi a szorítóban kilenc perc alatt sűrítve lejátszatja mindazt, amit filmjének másfél órájában kellett volna végigvinnie. A három menet eredménye és az edző által megfogalmazott levonható konzekvenciája így, visszafelé, nem érvényes Csungi és a bajnok ringen kívüli

küzdelmére. Pedig bennünket elsősorban az érdekelne.

Híszen világos, hogy a *K. O.* nem sportfilm. Az alkotókat láthatóan a társadalmi mozgáslehetőségek, az előbbrejutás, az érvényesülés, a kiválasztódás játékszabályai foglalkoztatják. Az emberi kapcsolatok, a siker és a bukás, a barátság és a versengés ábrázolása különösen alkalmas közeg a sport, különösen a bokszt, lévén éppen az érvényesülés, a társadalmi felemelkedés gyors és hatásos eszköze.

A rendező a sportszerű győzelem és vereség kérdését természetesen túlemeli a sportvilág érvényességi körén. Valóban, akármelyik sportág, a futball, az öttusa, a bokszt, alkalmas társadalmi közérzet, társadalmi erkölcs felmérésére. Csak éppen arról — a főtémáról — kell szólnia a filmnek. Elejétől a végéig. Nemcsak az utolsó kilenc percben. S akkor Rényi Tamás megérdemelt győzelemmel, igazából megnyeri a közönségcsatát.

SZÉKELY GABRIELLA

Élő vagy halott film?

NYUGAT-BERLIN – 1978

Kiküldött munkatársunk beszámolója

A drámai kérdést a hivatalos fesztiválműsor mellett immár állandósult Fiatal Filmek Nemzetközi Fórumán bemutatott riport- és esszéfilm címéből kölcsönöztük; egy zürichi filmkollektíva munkájából, amely a neves svájci rendező, Alain Tanner legutóbbi filmjének, a *Jonas, aki 2000-ben lesz 25 éves* forgatási módszerét, a hollywoodi konvenciókkal gyökeresen szakító filmkészítési stílust, s a nézővel kialakított újfajta kapcsolatot vallatja. Maga a film nem különösebben érdekes, főképp azok számára nem, akik Tanner filmjét nem látták, a kiélelt kérdés azonban ott lebegett a nyugatberlini fesztivál fölött.

A válogatás szempontjai mind a hivatalos műsor, mind a Fórumon szereplő műveket tekintve, az ipari filmkészítési

sémákkal szakító szemléletet kívánták támogatni, s ez a törekvés kifejeződött a nemzetközi zsüri ítéleteiben is. Az Arany Medve- és Ezüst Medvedíjkat nem korszakalkotó művészi jelentőségű művek kapták — már csak azért sem, mert ilyenek nem igen szerepeltek a programban —, becsületos, haladó szociális elkötelezettségű, de nem átütő erejű filmeknek jutott a kitüntetés. Az Arany Medvedíjat a spanyol filmműsor egészének ítélték, feltehetően annak tudatában, hogy a két versenyyfilm, a *Max szavai* és a *Pisztrángok* egyike sem nyit új lapot a film-történebben.

Az elsőfilmes Emilio Martínez-Lazaro munkája, a *Max szavai* egy ötvenéves, magányos intellektuel emberi kapcsolatteremtő kísérleteit dokumentálja, amelyek vé-



gül is kudarcra ítéltnek. A filmet egy teljes esztendeig, forgatókönyv nélkül készítették, megörökítve az amatőr szereplők viselkedését — az elkészült mű a vágóasztalon nyerte el végső, meglehetősen monoton formáját. A *Pisztrángok* (rendező: José Luis García Sánchez) a szatíra atraktívabb eszközeihez folyamodik. A nyilvánvaló Buñuel-hatást magán viselő történet egy előkelő horgászegyesület szokásos évi dísz-

Emilio Martínez-Lazaro: *Max szavai*





Helke Sander: A teljesen redukált személyiség

ebédjét eleveníti meg egy előkelő vendéglőben, ahol az egyik előkelő horgásztárs által fogott bűdös pisztrángokat szolgálják fel előkelő formáságok közepette. A vendégek osztályszolidaritásból megeszik a bűdös pisztrángokat, s a különös ebéd a képtelenségek bolondos víziójába torkollik. Sajnos azonban Buñuel ezt a témát

A burzsoázia diszkrét bájában és egyéb alkotásaiban mélyebben, döbbenetes eredetiséggel feldolgozta már.

Ezüst Medve-díjjal tüntették ki a brazil Ruy Guerra és Nelson Xavier *Zuhanás* című filmjét — amely egy Rio de Janeiro-i föld alatti építkezésen, a biztonsági berendezések hiánya miatt bekövetkezett halálos balesetet követő pereskedést mutatja be a profiton kívülről más istent nem ismerő nagyvállalattal —, továbbá Georgi Dzulgerov bolgár rendező filmjét egy zsebtoivajkirályról: *A szájrét*, a kubai Octavio Cortazar művét, az analfabétizmus ellen küzdő *A tanító*-t, valamint a lengyel Jerzy Kawalerowicz-ot *Az elnök halála* című filmjéért és egész életművéért. A politikai demokratizmus mellett szót emelő, egy sajtóságos lengyel

történelmi pillanatot elemző alkotásról a Filmvilág a tavalyi gdanski fesztivál alkalmából beszámolt már.

A magyar filmművészet idén is rangosan képviselte magát a nyugat-berlini találkozón. Simó Sándor *Apám néhány boldog éve* című munkáját a Filmkritikusok Nemzetközi Szövetségének (FIPRESCI) díjával tüntették ki, s ezen kívül a Nemzetközi Katolikus Filmszervezet zsürijének elismerő oklevelét is megkapta. Dárday István és Szalai Györgyi *Filmregénye* a Fórumon keltett nagy visszhangot.

A legjobb női alakítás díját Gena Rowlands amerikai színésznőnek ítéltek John Cassavetes *Premier*-jében nyújtott, bátran mondhatjuk, zseniális játékaért. Ha léteznek „off-Hollywood”-i irányzat, úgy Cassavetes



John Cassavetes, Ben Gazzaria és Gena Rowlands a Premier című filmben. Rendező: John Cassavetes

ennek egyik legjelentősebb és legkövetkezetesebb képviselője. A *Premier* témája korántsem újszerű: az öregedés küszöbén álló, fiataltségának kísértő démonaival viaskodó, az alkoholban menedéket kereső, nagy tehetségű, híres színésznő drámája, egy hasonló kérdést feszegető színdarab próbái közepette. A történet végén, a bemutató előadáson, az alkotóerő, a művészi tehetség és elhivatottság katartikus szenvedéllyel diadalmaskodik, humorban és bölcsességben oldva fel a fenyegető tragédiát. Cassavetes ebben a filmjében is az együttes színészi játéknak, a lenyűgöző spontaneitásnak iskoláját teremtette meg. Maga egy kis jelentéktelen színész alakít a nagy művésznő színpadi partnereként.

A legjobb férfiszereplő díját a cseppet sem férfias, eredetileg fodrászegédből lett sikeres nőimitátor, a filmen is fodrászegédből lett homoszexuális nőimitátort játszó Craig Russel kapta a kanadai elsőfilmes Richard Benner *A botrányhős* című alkotásában játszott szerepéért. A homoszexualitás egyébként jelentős helyet kapott a filmtémákban. A Fórum egyik legérdekesebb angol televíziós filmje, *A meztelen államhivatalnok* (rendező: Jack Gold) az irónia és a tragédia borotvaélén táncolva mutatja be egy ugyancsak nagyszerű színésszel a főszerepben (John Hurt) az ártatlan magától értetődőséggel



vállalt homoszexualitás könyörtelen társadalmi reakcióját.

Természetesen nem hiányoztak a Fórum műsoráról a manapság annyira divatos „női-filmek” sem, amelyek nyíltan feminista, hol lesbianus programmal hirdettek harcot a női „önmegvalósításért”. Kritikai sikert aratott Margarethe von Trotta *Második ébredése*, amelyben egy fiatal pedagógusnő bankrablással menti meg napközijét az anyagi csódtól, s Helke Sander *A teljesen redukált személyiség* című filmje a nyugat-berlini leányanya-szabadúszó-fotóriporter-nőről. A legszélsőségesebb férfielenességet képviselte az egzotikus *Madame X — Egy abszolút uralkodónő*, Ulrike Ottinger lázálma a Kínai-tengereken cirkáló félelmetes kalózkirálynőről, aki szerelmet és kalandot ígérő távirattal magához rendeli a világ minden részéről a kényelem és biztonság rabságában tengődő lányokat, asszonyokat, s elhajózik távoli vizekre, ahol köreiket nem zavar-

hatja a férfiak mérgező jelenléte.

Lina Wertmüller, az ismert olasz rendezőnő olasz—amerikai koprodukcióban, hollywoodi profistílusban készített filmet egy bájos, feminista amerikai lány és egy olasz kommunista újságíró szerelméről, házasságának válságáról. A remek színészek, Candice Bergen és Giancarlo Giannini szellemes, mulatságos játéka, Giuseppe Rotunno talán túlságosan is hatásos fényképezése teszi szórakoztatóvá *A világ vége megszokott ágyunkban egy esős éjszakán* című melodramát.

A nyugatnémet filmprogram egyik legérdekesebb, színvonalában és politikai nézeteiben egyben legellentmondásosabb versenyműve volt a *Németország ősszel*, amelyben egy alkotócsoport — közöttük olyan neves rendezők, mint Kluge, Schlöndorff, Fassbinder és Sinkel — mondja el véleményét a különböző filmpézidokban az elmúlt őszi politikai eseményeiről, a Schleyer-ügyről, Moga-

dishu-ról, a náci Kappeler elrablásáról.

Versenyen kívül vetítették mindig zsúfolt házak előtt a náciizmus elől emigrációba kényszerült nagy rendező, Max Ophüls fiának Marcel Ophüls-nak négy és háromnegyed órás nagyszerű dokumentum-esszé filmjét, *Az igazság emlékezetét*, amely a Nürnbergi pert kiindulópontnak tekintve, gondolatilag körbejárja az erőszak, más népek elnyomásának mai politikai és erkölcsi kérdéseit, nem fedekozve meg Vietnamból, Algériáról, a latin-amerikai beavatkozásról. Olyan személyiségeket interjúvol meg, mint a 82 éves Karl Dönitz, Hitler egykori admirálisa, Albert Speer, Hitler minisztere, Gilbert, a nürnbergi börtönpszichológus (könyve nálunk is megjelent), a Nürnbergi per főügyészét, meghallgatja a mai amerikai és német fiatalokat, Yehudi Menuhint, aki gyönyörűen beszél arról, hogy tudatunkban éles és világos különbséget kell tennünk a faszimus és a német nép kö-

José Luis Garcia Sánchez: Pisztrángok





Candice Bergen és Giancarlo Giannini az Egy esős éjszakán című filmben. Rendező: Lina Wertmüller

zött, s erről a meggyőződéseről tett hitet, amikor közvetlenül a háború befejezése után koncertet adott a legyőzött Németországban.

Beszámolónk címében feltett kérdésre, vajon élő vagy halott-e a film, ne próbáljunk meg válaszolni; egy fesztivál tanulsága nem batoríthat fel ilyen vakmerőségre. Természetesen vannak élő és halott filmek, mint ahogy vannak élő és halott művek a művészet minden területén.

A japán film és színházi élet fenegyereke, Shuji Terayama sajátos módon kibékítő feleletet, mondhatnók kompromisszumot talált ki az élő és halott film ellen-

tétére. Egyik éjszakai Fórum-programban kísérleti filmjében három hiányosan öltözött grácia a vásznonról mindenféle sértéseket vág a nézőtérre ülő filmesek, filmrajongók, kritikusok fejébe. Egy bordózakós fiatalember felemelkedik az egyik székről, fel lép a filmvászonhoz, amely hirtelen kettényilik, s elnyeli őt. A következő pillanatban a bordózakós férfiút már a filmvászonra vetített képen vetkőztetik a hölgyek, hogy a mű végén meztelenül ismét kilépjen a vásznonból, s ruháit maga elé tartva kiszaladjon a nézőtérrel. Shuji Terayama szerint ez az élő és holt film legtökéletesebb szintézise. Ámbár legújabb nyi-

latkozatában kijelentette: „Filmvászon nélküli film készítéséről álmodom...” „Legközelebb hadd vetítem az arcodra a filmem.”

Addig is, amíg nem késő, használjuk ki a régi, jó filmvászon nyújtotta lehetőségeket.

LÉTAY VERA



LUIS BUÑUEL

Alba hercegnő és Goya

FILMNOVELLA (IV.)

Goya, ennyi csalódás után, elzárkózik a világtól. Minden hívságtól távol, remeteként él; csak éjszakánként kóborol el egy-egy magányos sétára. Még legmeghittebb barátai sem látják.

Az a két barátja is, aki éppen fölkeresi, hiába kopog műterme ajtaján.

— Pedig tudom, hogy itthon vagy! — kiált az egyik. — Láttam az utcáról, hogy a szobádban ég a lámpa!

— Borzalmas törést okozott benne valami — mondja a másik szomorúan. — Szegény Goya! Csak ül itthon egyedül, és festi istenkáromló „ötleteit”, melyekkel nevetségessé teszi a királyt és az Egyházat. Meglátod, börtönben fogja végezni!

— Még ennél rosszabb is érheti! Ha egyszer az Inkvizíció beleavatkozik... Ha sikerül a karmai közé kaparintania, az a kínzást jelentené... a halált.

— Nem, nem! A király továbbra is védelmezni fogja.

— Igen, de vajon meddig? Ó, ez a szörnyűséges Inkvizíció!

Bent a műteremben Goya éppen egyik „ötlet”-én dolgozik. Féligmeggig süket, és így eleinte nem hallja a kopogtatást, de a kapu felől egyre erősebb, egyre kitartóbb döngetés hallatszik. Végül is felfigyel rá, odamegy az ajtóhoz és kikiabál, hogy senkit sem akar látni. Amikor visszafordul, a dörömbölés folytatódik. Goya, belefáradva, ajtót nyit és Alba hercegnőt pillantja meg!

Felindultságában megtiltja a hercegnőnek, hogy belépjen a házába.

— Az ön helye arisztokrata barátai között van — veti oda neki gögösen, mielőtt becsukja a hercegnő orra előtt az ajtót. — Nem csabít, nem vonz többé az ön előkelő társasága!

Festőállványához visszatérve elfogja őt a szomorúság; fájdalomtól sújtottan, hajlott háttal üldögél.

Ezen az éjszakán is elindul szokásos sétájára. A fák között a sötétben három álarcos férfi veti rá magát. A

rendkívül erős férfi hevesen és szívesen küzd, de egyik támadója egy nagy darab, kurta és hegyesszakállú alak, nagy ütést mér a festő halántékára. A földre zuhant, ájult Goyát megbilincselik, felpeckelik a száját és elsietnek vele.

Alba hercegnő palotájába viszik. Volt szerelmesének keze oldja le róla a kötést, amivel a szemét bekötötték, de a festő még mindig nem szabad, egy oszlophoz láncolva áll.

— Hát maga az? — kiált fel Goya, és csak úgy dül a szájából a szitok.

— Minősíthetetlen a viselkedése és minősíthetetlenek a módszerei! — ordítja.

Alba hercegnő is szinte tajtézkik a dühtől.

— Makacs természete miatt kényyszerültem rájuk.

Közben a festő kézzel-lábbal kapálódzik, hogy kiszabadíthassa magát.

A helyzetfel mit sem törődve, Alba hercegnő azt magyarázgatja Goyának, hogy nem lett volna szabad féltékenykednie. Egy arisztokrata hölgy mások előtt nem ugorhatott a karjaiba, és nem mutathatta ki érzelmeit... persze hálás volt neki azért, amit érte tett, és akkor is szerette őt. De ugyan miért volt féltékeny azokra, akik csupán a barátai? Goyában, aki továbbra is az oszlophoz van láncolva, mindez semmiféle hatást nem vált ki.

— Azt hiszi talán, hogy nem szeretem? — kiált fel a hercegnő.

Goya nem válaszol, szótlánul nézi a hercegnőt, akinek arcán most már kétségbeesés tükröződik. Főlemeli a kezét, és többször is pofon üti a férfit. És amikor Goya továbbra is némán áll, a hercegnő, látva a férfi védtelenségét, egyszerre lecsillapodik. Csupa gyengédség lesz minden mozdulata; szenvedélyesen átöleli, és zokogva ismételteti:

— Szeretem... Szeretlek!

Ajkuk találkozik, vadul csókolják meg egymást.

Nem sokkal később: kéz a kézben ülnek egymás mellett.

— Hadd bizonyítsam be, hogy mennyire szeretlek! — jelenti ki szenvedélyesen Alba. — Itt Madridban, a kettőnk közötti társadalmi különbség miatt ez nagyon nehéz. Szökjünk el ebből a városból, akárhová, ahol szerelmünket nem választhatják el a merev udvari korlátok.

Goya közli vele, hogy túl nagy lenne ez az áldozat, és hogy nem is tud lemondani művészi pályafutásáról. Most már meggyőződött arról, hogy szereti őt. Maradjanak csak Madridban.

Amikor Goya kifelé megy a kastélyból, az egyik inasban fölismeri a hegyesszakállú fickót, aki leütötte őt. Egy ökölcsapással leteríti, aztán fölemeli és nadrágjánál fogva egy faágra lógatja fel.

Godoy-át látjuk a műtermében, amint éppen Alba hercegnőről készített arcképét fejezi be. A hercegnő az egyik esetet festéke mártja és a saját portréján egyik ujjára két gyűrűt fest, a jegyesség jelképét. Az egyik gyűrűre ezt írja: Alba, a másikkra: Goya.

•

Most Godoy lakosztályát látjuk. Alba hercegnő lép be hozzá, „kabalája”, egy négyéves pajkos néger kislány kíséretében. A hercegnő kéri Godoy-t, adjon kegyelmet egyik szolgájának, aki valamiféle kisebb vétséget követett el. Miközben beszél, a néger kislány ide-oda futkos a házban, és Godoy íróasztaláról egy papírlapot kap fel, s azt babájának kalapja alá rejti el.

Visszafelé a hintóban a kislány megmutatja úrnőjének a papírlapot. A hercegnő először mosolyogva böngészgeti, mi áll a papírlapon? Aztán, hogy jobban belemerül az olvasásba, szemei egyszerre tágra nyílnak: valóságos vádiratot tart a kezében: Mária Lujza írta Godoy-nak s benne szenvedélyes szerelméről tesz tanúságot. Alba hercegnő ravaszul néz maga elé, összehajtja a levelet és blúzába csúsztatja.

Godoy, mikor észreveszi, hogy a levél elveszett, azonnal a királynéhez siet, hogy értesítse a történetekről. Hevesen vitatkoznak, Mária

Lujza hanyagsággal vádolja a miniszterelnököt.

— Rendben van. Most már semmit sem tehetünk, de ezúttal a hercegnő túl messzire ment el a szemtelenségben. Soha többé nem lesz módjában megsérteni engem — jelenti ki dühtől tajtékozva a királyné.

Néhány nappal később, Goya éppen a műtermében dolgozik, amikor Alba hercegnő ront be hozzá, lélegzet után kapkodva, rendkívül nyugtalanul.

— Azonnal el kell hagynunk Madridot! Egy perc vesztegetni való időnk sincs!

— De én most nem tudom abba hagyni megkezdett munkámat — mondja Goya. — Azt hiszem, úgy beszéltük meg, hogy...

Alba hercegnő közli vele, hogy életveszélyben forog:

— Most tudtam meg, hogy Mária Lujza az életemre tör.

Goya magatartása gyökeresen megváltozik:

— Akkor természetesen elutazunk innen!

Úgy döntenek, hogy másnap reggel indulnak. Alba hercegnő visszatér palotájába, de előtte Goya megígéri, hogy másnap reggel korán érte megy.

Éjszaka szokatlanul vad vihar tör ki. Zuhog az eső és a süvítő szélről Goya csak forgolódik az ágyában, nem tud elaludni. Mintha valamiféle gonosz szellemet érezne maga mellett, arcát eltorzítja a félelem és a szorongás. Egy izben fel is kiált: „Ki az? Van itt valaki?” és kiugrik az ágyból, hogy meggyőződjék arról, valóban egyedül van-e. Éppen akkor, amikor vissza akar feküdni, egy erős szélroham ledönti a hercegnő portréját a festőállványról. Vissza teszi oda, ahol az előbb állt, majd nyugtalanul járkálni kezd a házban. Egyszer csak arra lesz figyelmes, hogy valaki kopog. A festő ajtót nyit.

Alba hercegnő egyik szolgája lép be, bőrig ázva, a félelemtől és a hidegtől vacognak a fogai.

— Azonnal jöjjen — mondja —, a hercegnő haldoklik!

Goya szerelmese ágyához siet. Még mindig a történetek hatása alatt áll: látja, de szinte csak öntudatlanul, a

szolgákat, a zokogó néger kislányt, a doktort, a jegyzőt, aki odaadóan figyel a végrendeletét diktáló hercegnőre.

Goya vadul elkapja az egyik szolga karját:

— Mi történt? Azonnal mondja meg!

— Az orvos szerint megmérgezték! — válaszolja az inas.

A hercegnő kinyitja a szemét és megpillantja Goyát. Nevén szólítja és tárt karokkal várja a feléje rohánó férfit.

— Francisco — sikoltja —, közben a festő az ágy mellé ér, térdre rokad és tenyerébe temeti arcát.

Az orvos fölszólítja Goyát, hogy hagyja el a szobát, de a hercegnő visszatartja, sőt kijelenti, hogy egyedül szeretne maradni a festővel. Pillanatok alatt mindenki eltűnik a helyiségből. Alba hercegnő jelentőségtelen kacsint, de mosolya egyre halványabb, egyre bágyadtabb:

— Te semmit sem változol, Francisco, amikor nagy bajban vagyok, mindig itt vagy mellettem.

Goya rekedten mormolja:

— Mostantól kezdve mindig melletted leszek, mindig — és egyik kezével jelentőségteljesen fogja meg kardjának markolatát.

A haldokló kezét a férfi karjára teszi:

— Nem, nem — suttogja —, neked nem szabad meghalnod.

Megesketi Goyát, hogy tovább fog élni, halhatatlan művészetén munkálkodva.

— Ha meg is halok, a szerelem továbbra összeköt minket, mivel a képek, amiket rólam festettél, egy magasabb rendű, szellemi házasságban örökre egyesítenek bennünket az utókor szemében.

Goya könnyeivel küszködve, lehúzza saját ujjáról a gyűrűt és a hercegnőnek arra az ujjára húzza, amin már van egy másik gyűrű.

Ez a két gyűrű látszik most a hercegnő fehér kezén...

... És ez a kéz most, attünéssel, Alba hercegnő portréjának kezével válik eggyé...

Lassan eltávolodunk a képtől. Figyelmiünk messze előre sodródik térben és időben.

A már nyolcvanéves aggastyán Goyát látjuk, amint tisztelettel nézi

Alba hercegnőről festett képét és a feltűnően fehér kezét. Az idős meszter tekintete lesiklik a festményről. Már majdnem teljesen megsüketült. Hallócsövet kell használnia, ha szolgái szólnak hozzá. Vastag lencséjű szemüveget is hord, teste erőtlen, de hajdani heves indulatosságából mit sem vesztett. Alkalmazottaival még mindig goromba és türelmetlen, de fáradt zomeiből finomság és derű sugárzik. Egyik inasa éppen egy kabátot terít a térdére és közli vele, hogy itt van az orvosa. Goya csipősen jegyzi meg:

— Micsoda? Már megint beengedték ezt a bolondot?

A doktor jól ismeri Goya természetét. Szemrehányásai nem bántóak, inkább kedvesek, gyöngéden korholja, miközben elvégzi a szokásos vizsgálatokat: megnézi a festő nyelvét, megapintja a pulzusát. Utána így szól az aggastyánhoz:

— Továbbra sem akar szót fogadni nekem, vén betyár! Inasa elárulta, hogy tegnap bárányhúst kért!

— Nekem az égvilágon semmi kifogásom nincs a bárány ellen! — jelenti ki nyugodtan Goya.

— De nekem igenis van! — válaszol az orvos — az étkezésekből főleg az erőlevest hiányolom!

— Erőleves! — zsörtölődik az aggastyán. — Még az ecseteim tisztogatására sem tartom alkalmasnak!

Az orvos még betege reflexeit is meg akarja vizsgálni. Megfogja kezét:

— Most pedig szorítsa meg a kezem, milyen erősen csak tudja!

Goya eleget tesz a doktor felszólításának; az orvos arcára kiül a fájdalom; vonásai csak akkor enyhülnek meg, mikor Goya elereszti a kezét.

— Ajj! — kiált fel. — Még mindig olyan erős, akár egy öszvér! Azt hiszem: örökké élni fog!

Goya arcán valami furcsa, magasztos változás megy végbe.

— Én pedig azt hiszem, hogy nem élek örökké... nem tudom... — szemét ismét Alba hercegnő portréjára emeli. Arca kigyúl és elragadtatva mondja: — A hercegnő azonban élni fog! Ha másban nem is, ebben az egyben biztos vagyok!

Vége

Fordította VÉGH GYÖRGY

VÁLTOZÁSOK ELŐTT

A MAGYAR NÉPSZERŰ-TUDOMÁNYOS FILM

Március 6-án és 7-én konferenciát tartott a Népszerű-Tudományos Filmstúdió. A tanácskozás témája a műfaj hazai és nemzetközi helyzete, a stúdió eddigi tevékenységének értékelése, a közeli és a távolabbi jövő alapvető feladatainak meghatározása volt. A műfaj hazai képviselőinek utoljára 1954-ben adódott alkalmuk ilyen jelentőségű találkozót rendezni, és azóta gyökeresen megváltoztak a társadalom elvárásai velük szemben.

Talán az ehhez hasonló fórum hiánya, talán a megváltozott anyagi feltételek, a közönség igényeinek helytelen felmérése (vagy ez okok összességének) következtében a stúdió filmjei az utóbbi években nem tudtak annyira intenzív kapcsolatot teremteni a közönséggel mint korábban. Örvendetes volt tapasztalni, hogy a felszólalók nem kerültek meg a gyakorlati élet által felvetett problémákat — hozzászólásaikban valamennyien a változtatás módjait keresték.

Levetítették a konferencia résztvevőinek a tavaly elkészült filmek közül azt a tízet, amelyet a stúdió munkatársai a legméltóbbnak találtak arra, hogy egész évi munkájukat reprezentálja. Így lehetőség nyílt, hogy viszonylag átfogó képet alkothassunk a közösség egészét foglalkoztató tudományos és művészeti problémák jellegéről, legfrissebb törekvéseik irányáról. De őszintén szólva a bemutatott program is alátámasztotta azoknak az aggodalmát, akik a reális igényektől való elszakadástól féltették a stúdió rendezőit.

Ma, amikor a tudomány oly sok hazai és nemzetközi vívmánya vár arra, hogy közérthető és érzékletes módon fejtsék ki lényegét, azt hihetnénk, éppen az okoz nehézséget, hogy miként rangsorolja a dramaturgia a tömegesen felvetett aktuális témákat. Sajnos a reprezentatív válogatás csak három olyan filmet tartalmazott (Dévényi László: *Élőviz-holtvíz*, Szedlay Péter: *A plazma*, Lakatos Iván: *A látható láthatatlan*),

Bodrossy Félix: Az utolsó pákász



amelyik ízig-vérig mai témát dolgoz fel, bár távolról sem tökéletes színvonalon. Az összeállítás kiemelkedően legjobb darabját a nemrég elhunyt Lakatos Vince készítette. Közel sem a legjobb műve *A hírmondó*, de a film minden kockája magán viseli alkotója egyéniségének szuggesztivitását. Az ő filmjei mögött mindig ott érezzük hosszú évek kutatómunkájának aranyfedezetét, ami elengedhetetlen feltétele annak, hogy valaki ebben a műfajban lényegeset alkothasson. Szocioráfiai filmjében egy örök otthontalanságra ítéltetett pusztai embert szólaltatott meg, túl-emelkedve a kuriozitás szintjén, átélhetően fölmutatva sorsát.

Hasonló erények jellemzik Tiefbrunner László filmjét, a *Hogyan beszélnek a méheket* is, csak a téma jellege miatt feltehetően sokkal kevesebb néző érdeklődését kelti majd fel. A film rendkívül érdekes információkat tartalmaz a méhek közötti kommunikációról, közérthető színvonalon. Tiefbrunner valóban lefilmezte a méhek életét, megmutatja viselkedésüket, a narráció inkább csak kiegészítéseket ad a látottakhoz. Rendkívüli türelem és bravúros

operatőri felkészültség kellett a kis állatok ennyire alapos megfigyeléséhez. A többi filmből éppen ez az elmélyültség hiányzik. Mindegyiknek voltak (a *Virágból szőtt élet* kivételével) érdekes momentumai, de készítők ahelyett, hogy a jelenségek lényegét fejtették volna ki, többnyire megmaradtak a látványosabban bemutatható, felszíni megnyilvánulások szintjén. (*A plazma*, *A látható láthatatlan*, *Élővíz-holtvíz*, *Az utolsó pákász*).

Az utolsó pákász (Bodrossy Félix munkája) kifejezetten ellenpéldául szolgálhat Lakatos Vince filmjéhez. Érezzük, hogy jól ismeri filmjének világát (feltehetően gyerekkori pajtása a címszereplő), de beszélgetésük megmarad az intimitás olyan fokán, ami a néző számára érdektelenné teszi. A film képi fogalmazásmódja igénytelen; az pedig még Bodrossy eredeti koncepciójának is ellentmond, hogy a személyeskedő hangulatú beszélgetést Horváth Sándor és Mensáros László hangján halljuk. Neményi Ferenc egy „megkésített magyar expresszionistáról”, Sváby Lajosról készített portréfilmet. Sváby, kicsit Kokoschka világát idéző ké-

Kis József: A népművész





Neményi Ferenc: Sváby Lajos

pei a galériákban nézve vitathatatlannul szuggesztívek, a filmen azonban kevésbé érzékeljük az árnyalati különbségeket.

Dévényi László közérdekű témát dolgozott fel: mi lesz az egyre szennyezettebb vizű Balaton sorsa? Ő azonban túl sokat markol és keveset fog: annyiféle szempontból közelíti meg a víz szennyeződésének problémáját, hogy nemcsak a válaszadásra nem marad ideje, de tulajdonképpen még kérdését sem teszi fel. Kis József egy nagyon szépen dolgozó fiatal fazekast fedezett fel, filmjét azonban semmi sem emeli az utóbbi évek sok hasonló témájú műve fölé.

Mint az feltehetően a fentiekből is kiderült, az 1977-es év nem tartozott a Stúdió szempontjából legsikeresebbek közé. Szinte mindegyik filmben

volt azonban egy-két pillanat, amelyik alkotója felkészültségéről tanúszkodott. Többnyire olyan művészekről van szó, akik évtizedek óta gazdagítják megszállott módon a műfaj hazai hagyományait, sokkal szegényesebb anyagi, technikai feltételek mellett, mint külföldi kollégáik jó része. A magyar népszerű-tudományos filmművészet ennek ellenére olyan filmeket produkált az elmúlt harminc év alatt, mint a *Nyitány*, az *Aranymetszés* vagy Kollányi Ágoston alkotásai. Ezek az eredmények és a konferencián tapasztalt munkakedv, az őszinte bizonyítani és változtatni akarás jelentheti annak biztosítékát, hogy a műfaj ismét viszszanyeri tekintélyét a szakma és a közönség előtt.

ANTAL ISTVÁN

TELEVÍZIÓ

Az életet meg lehet tanulni

Beszélgetés Mérei Ferenccel

A *Családi kör* jeleneit, konfliktusait egy idő óta új pszichológus: Mérei Ferenc elemzi, magyarázza a nézőknek. Szuggesztív lendülettel, közvetlenséggel. Szavainak rendkívüli szakmai ismerete ad súlyt, hitelt. Mérei Ferenc évtizedek óta vizsgálja az emberi lelkek ismert-ismeretlen tájait; a Gyermeklélektani Intézet, az Országos Neveléstudományi Intézet, az Országos Elme-gyógyintézet voltak, többek között, munkahelyei. Kutatásaiban mindig nagy teret szentelt a gyermekek-fiatalok érzésvilágának, lelki konfliktusainak.

— *Tulajdonképpen hogyan került Mérei Ferenc a Családi körbe?*

— Évekkel ezelőtt, valahol vidéken tartottam egy előadást. Utána valaki azt kérdezte: „Tanár úr, hogyan kell élni?”. A válaszom lényege ez volt: „Az életet meg lehet tanulni.”

— *Csakugyan, tanár úr, hogyan lehet „megtanulni” az életet?*

— Nagyobb türelemmel kell elviselni a különböző hatásokat. Meg kell szokni a konfliktusokat, meg kell tanulni

együttélni velük, tudomásul venni, hogy csökkenthetők, de nem szüntethetők meg. Az élet, alapjában véve, vidám dolog... És, ne felejtünk: bizonyos fókig rajtunk áll, hogy milyen életet élünk. Ha az ember az adottságainak megfelelően valósítja meg magát, s a lehetőségeihez mértén szerez örömet, — jó az élete. Sokszor szoktam idézni Kovács András *Falak* című filmjét. Olyan emberekről szól, akik — árnyékbokszolást folytatnak. Még csak a falakig sem mennek, holott mehetnének sokkal tovább, saját magukért. Vagyis, Kovács is azt fejezi ki a film nyelvén, amit én: dolgozni, küzdeni kell érte —, hogy az ember az adottságainak megfelelően élhessen, munkálkodhasson. E témakörben folytatott beszélgetéseimről hallott az Iskolatelevízió vezetője, Kellemen Endre és Palásthy György, a *Családi kör* rendezője. Meghívtak, vegyek részt a munkájukban.

— *Az előző évek Családi kör műsoraihoz képest az idej adások milyen változásokat hoztak?*

— Az elmúlt években e műsorok alap gondolata az volt, hogy a különböző családtagok jól tudnának együttélni, ha generációs konfliktusok nem zavarnák meg a harmóniát. A konfliktusok magja volt a gyerekek fokozódó vágya a farmer, hosszú haj, s más ezzel járó külsőségek után. Csakhogy ezek nem örök problémák, ma nem ezekről van szó. Elmult már az a kor, amikor a szülő nevelésének tartópillére a „fogadjon szót az a gyerek” volt, ami magában hordozta a feltételezést: úgyis mindent a szülő tud jobban. Nemrégem panaszkodott nekem egy apa: túlterhelik az iskolában a gyerekeit, olyan számtanpéldákat adnak fel neki, amiket még ő sem tud megoldani. Persze, hogy nem! És örüljünk neki, hogy így van, vegyük tudomásul, fogadjuk el: ma jobb az iskola, mint volt, a gyerekek többet tanulnak, mint amennyit a szülők tudnak. Ezért is változtak meg például a családokon belüli viszonyok. Elenyészően kevés szülő képes segíteni felsőtagozatos, vagy középiskolás gyerekének matematika, fizika, vagy, mondjuk, biológiai feladatokban. De ettől még nem esik csorba a szülő tekintélyén. Vagy mondjuk így: ne a tudás fölényével akarjon magának tekintélyt szerezni. Tehát a *Családi körben* nem úgynevezett generációs problémákat akarunk vizsgálni, hanem azt: hogyan hat a szülő baja, kudarca, tévedése, hibája, sikere a — gyerekére.

— *Közismert megállapítás: a gyerek azono-*

sítja magát a szülővel. De meddig? És mikor kezdői ugyanez a gyerek — kritikus szemmel nézni a szüleit?

— Általában 7—8 éves korukig felhőtlen a szülővel való azonosulás. Olvanyira, hogy nemcsak a jót, a rosszat is megtanulja a gyerek a szülőktől. De, ahogyan nagyobbodik, már nemcsak a szülő-modellt látja, hanem a barátait is, már nemcsak utánozza, hanem felméri, kritizálja is apját, anyját. Esetleg éppenséggel szembefordul velük. A kamaszkodás éveiben, mint tudjuk, amúgyis érzékenyebbek a fiúk is, lányok is.

— *Mi a Családi kör „receptje” a bajbajutott szülő és gyerekeknek kapcsolatára?*

— A „recept”: megbeszélni az esetet a gyerekekkel. Mindent meg lehet vele beszélni. Ennek az eljárásnak, viselkedésnek nálunk egyelőre nincs kultúrája. A mai ötvenesékek gyerekkora a régi rendszerhez kötődik, akkoriban a családi élet alaptörvénye a mi „receptünk” ellenkezője volt: „ne feleseljen, ne kérdezzen az a gyerek, ne tudjon minderről”, hanem: engedelmeskedjen. A *Családi kör* jelenetei azt sugallják: igenis, a család ügyei a gyerekekre is tartoznak, neki is el kell mindent mondani. A családtagok ismerjék, mérjék fel egymás érzelmi teherbíró-képességét. A jó, derűs, őszinte családi légkörben élő gyerek sokkal többet bír el, felnőttként is.

— *Sok szülő panaszkodik: a napi munka, s egyéb teendők után örülnek, ha leülhetnek és*

kikapcsolódhatnak a tévé mellett.

— Ismerem ezt a kifogást, — nem fogadom el. A beszélgetés, az elmondás, mindennél fontosabb, — erre lehet és kell időt szakítani. Inkább legyen kevesebb, rosszabb vacsora, nézzenek kevesebb tévét, ne legyen olyan jól kitakarítva... A mai gyerekekben sok, — talán több is, mint a felnőttekben — az emberi bölcsesség, érték, érzik a maguk mikrovilágának a vágyait; el lehet őket fogadni társnak. S ha ez a nyitottság a családi élet alapja, — korlátja is lehet a szülő cselekedeteinek. Az, hogy „el kell mondani” a gyerekeknek, — megmondásra készítheti, visszatarthatja.

— *Milyen más témával foglalkozik az év folyamán a Családi kör?*

— A szülők elválnak... Valaki meghal... Valaki a családból azelőtt gyakran jön látogatóba, most nem, miért? (Mert, például meghalt, beteg, disszidált stb.) Ha nem mondják meg a gyerekek az igazat, ha nem ismeri meg a családi „szégyeneket” is, — képzelődni kezd, az űrt hiedelmekkel tölti ki, a homályos titkok mögött a valóságnál rosszabb, féltelmelesebb, vagy éppen séggyel sokkal jobb világot hisz. Későbbi témáink: a szülők egymás közti kapcsolata, — sokszor egymással sem őszinték és ez is hat a gyerekekre; a gyerekek társadalmi felvilágosítása. (Nem tudják például, hol a munkahelye a szülőnek, mennyit keres, elégedett-e a beosztásával... van-e másodállása, mire gyűjti a

pénzt?) A mai gyerekek, — ez az általános hiedelem, — ismerik a szexuális problémákat. Lehet. De sokan nem tudják, hogy a szexualitás nemcsak testiség, hanem érzelmi élmény, — szerelem is. Sok gyerek és talán fiatal is, azt hiszi, a szerelem valahol valami másik szférában történik. További témáink: értékorientációs különbségek a családban, vallási, ideológiai és életvezetési különbségek... Egyik lenézi a másikat, például magasabb képzettség, más életszemlélet alapján... Pénzhajszja, ebből eredő konfliktusok: a szülők belekockáznak a házépítésbe, idegcsillapítókkal élnek, s a gyerekek talán soha ki nem mennek a telekre... Aztán: a szülői áldozatvállalás határai: hol az egyensúly az önzés és az önfeláldozás között?

— *Visszatérve beszélgetésünk kezdetére: a Családi kör műsorában sugárzásra kerülő témák ezek szerint mind a „jobban, boldogabban élni” lehetőségeihez igyekeznek kulcsot adni?*

— Így van. És hadd hivatkozzam ismét egy filmrendezőre: Mészáros Márta gondolatmenete, világa, — a modellem. Akár a *Kilenc hónapra*, akár az *Ök kettenre* utalok, — ő is azt mondja a filmjeivel: lehet jobban élni, nem kell boldogulannak lenni, az életnek van örömszerző lehetősége. Ami engem illet, sok nehéz év után, az élet alkonyán már: optimista vagyok. Megvan a lehetőség arra, hogy az ember az életben boldog legyen.

PONGRÁCZ ZSUZSA

Réső őszi esti órán

A bűvész előhúz bordó szmokingja zsebéből egy tarka muszlinkendőt, megmutatja — nem család, nem ámitás! — megszólal a zene, előkészi a varázslatra, a bűvész magasba repíti a kendőt, és íme — sehol a kendő! galambok szállidosnak helyette! Molnár Ferenc megmutat egy ötletet, néhány pingpongszata frissességü dialógus kell csak hozzá, feldobja a magasba, int a varázspálcájával — kis hókuszpókusz, többre nincs szüksége — és Norrison iparmágna egy óra alatt — „Egy, kettő, három” — grófit, iparmágna csinál az ügyefogyott Fusz Tóni taxisoforból. Majd miután a varázslat, — szputnyik tempóban — sikerül, meghajol, széttárja a két karját; „íme, ennyi csak, semmi más!”. De ugyanakkor mégis részesít egy kis melankóliában — milyen könnyen manipulálhatni az embert!

És most — Dürrenmatt.

Bűvész ő is. De rendkívül agyafurt bűvész. Úgy fog neki mutatványainak és úgy bonyolítja le a látványos eredményig, hogy ránk sandít: „játék ez, produkció, de azért ez álca csak, nagyon mélyeket fogok önökkel közölni, ha kívánják életről-halálról, ha mást kívánnak, akkor például a kapitalista társadalom viszolyogtató bűneiről, a művész felelősségéről vagy kiszolgáltatottságáról, a mítoszok ürességéről, esetleg

arról, hogy Shakespeare vagy Strindberg nem tudta kifejezni, mit is akar, most íme! tessék-lássák! én kifejezem, már fel is dobtam azt a varázskendőt!”. És mindig sikerül a produkció. És a produkció mindig látvány, tűzijáték, ellkép-rázat, szikrázó gyémántnak látjuk azt, ami elpattanó patronszikra. Erre azonban évtizedekig nem igen jöttek rá. Nem tagadom, — „dürrenmattianus” voltam én is. Többet gondoltam írásaiba bele én is, s azt sem tagadom — kicsit fáj egy ekkora bűvésznek lassú, fáradt alkony. Nem vagyok egyedül.

Ugyanakkor — korai tévéjátéka elragadó mutatvány. Mindent tud és mindent élénk tár, ami e nehezen meghatározható műfajhoz szükséges. Képernyőben gondolkodik — nem véletlen, hogy sokak szerint ő találta fel az eszményi tévéjátékot — helyzetei színpadon üresek lennének, ragyogó párbeszédei — mivel ironizálón mélyéseket kívánnak kifejezni, nem úgy mint Molnár Ferenc — éppígy semmitmondók. A képernyőn azonban sajátos életet nyer minden, alakjai a szűkre szabott időben körüljárhatók, rendelkeznek mindazzal, ami egy jellemhez — vagy figurához — ebben az időtartamban szükséges. Az ötlet kitűnő — a nyamvadt kispolgári magányozó rábizonyítja a Nobel-díjas íróra, hogy tömeggyilkos. Majd ál-

dozat lesz ő is, meghal ő is, önszántából. Mert az író rábizza a halált hőseire, nem vet kötelet a nyakukba, nem sűt rájuk pisztolyt. Az író ugyanis rendelkezik hőseivel — ez persze igaz is — de kevésbé igaz, hogy egy-egy valódi gyilkossággal elősegíti regénybeli létezésüket, s ami ezzel együttjár: pusztulásukat. Agatha Christie lelkén száz meg száz halott száradt, Dürrenmattén sem kevés — de mindketten éltek és éltek a maguk nyugalmas életét. Mert a gyilkosság, amit papíron követ el az író, nem okoz lelkipurdalást. Senkinek sem szabad mindent, az író sincs felmentve a felelősség alól — s itt a baj, mert Dürrenmatt elmesés az ellenkezőjét szeretné bizonyítani Komolyan-e? játékból-e? Ez nem derül ki. S ez a gyanus.

Kern András rendezte a tévéjátékot. Feszésre fogta, egyetlen iramban száguldhatta az eseményeket, nem kívánt „művészkedni”. Vagyis: azt adta maradéktalanul, ami a mű külsősége, vagyis a bűvészmutatványt. És ebben a törekvésében bűvész volt ő is, — remekbe sikerült a mutatvány, a muszlinkendő eltűnt, galambok röppentek helyette. Segítő társai — két emlékezetes színészi bűvészmutatvány, s mindkettő több, mint ami szerepükben rejlett. Az egyik — Szabó Sándor. A másik — Öze Lajos.

THURZÓ GÁBOR

Volt egyszer egy színház

Úgy kezdődik, mint egy mese. És úgy is folytatódik. Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy színház... De még előbb: volt egyszer egy háború. Csúnya, gonosz háború, amely második világháború néven tette magát hírhedtté. Gyárfás Miklós meséjének kezdetén szerencsére már csaknem teljesen leszerelt, így fiatal hősnők, akit közönségesen Micugónak hívnak, már az új élet reményében sétálhat bájos feleségével a fől-szabadított, ámde romos város utcáin. Az, hogy az új élet reményében, nemcsak képletesen értendő: a fiatalasszony gyermeket vár. S ahogy mennek, mendegélnék, kéz a kézben, egyszerűen csak egy nagy ház elé érnek, ahol egy ember áll, és igazoló papirokat kér. Pillanat, mondja Micugó, és mielőtt belépne a házba, megkéri hitvesét, hogy menjen csak szépen haza, nem-sokára ő is otthon lesz.

Micugó naiv és becsületes, mint az igazi mesehősök. Nem lép ki az utcára a belövés nyomán támadt lyukon, mint a többiek, akiket szintén igazoltattak, így hát hamarosan vonaton, majd egy szovjet hadifogly-táborban találja magát. Itt aztán sok hozzá hasonló, kedves mesehős gyülekezik. Például van itt egy mesebeli horthysta tiszt, aki 1944 márciusában kiugrott az egyenruhából, viszont a lyukon ő sem szökött meg, mert egy mesebeli magyar tiszt civilben is (mesebeli) magyar tiszt, és vállalja a következményeket. A következ-

mények valóban rettentese-
tesek. A végsőig tisztességes, ámde inkognitóban levő tisztnek, miután női hangon elénekelte Sybill nagyáriáját, a szovjet táborparancsnok (akit, ha jól emlékszem, nem kis Petrovonnak hívnak) végül megbocsát ugyan, de csak azzal a föltétellel, ha hajlandó eljátszani a nő főszerepet A varázsló lánya című operettben, amelyet Micugó ír és rendez.

Egyszerűbben szólva: a hadifoglyoknak színházat kell csinálniuk.

Folytatódik a mese. A mesebeli táborparancsnokság meghallgatást rendel el a társulat jövőendő tagjainak, és aki legalább a hegedűhúrra tudja helyezni a vonót, annak a mesebeli parancsnok csak annyit mond: szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál, és máris fölmenti egyéb hadifogly teendői alól. A színpadi mese sem-mivel sem hihetlenebb, mint a színpadon kívüli, például az, hogy a színészek makulátlanul hófehér, remekül szabott egyenruhában feszítenek. A fogolytábor varrodája annyira exkluzívnak mondható, hogy az egyik szereplő gondol egyet, jelmezben kísétál a tá-borkapun, és Magyarország felé veszi útját.

Am semmi jó sem tarthat örökké. Mivel a színielőadások alaposan lekötik a hadifoglyok idejét, és csak hébe-hóba jutnak hozzá, hogy otthoni szerelmükön, a csil-lagokon vagy filozófiai kérdéseken töprengjenek, szemlátomást váratlanul, de annál kelle-

mesebb meglepetésként éri őket, amikor a mesebeli szovjet táborparancsnok (aki kiejtéséből ítélve most végzi a dolgozók általános iskolájának nyolcadik osztályát) közli, hogy Magyarország fölszabadult, és ebből az alkalomból a közkatoná hadifoglyok hazamehetnek. A varázsló lánya sajnálatlaltal jegyzi meg, hogy ő bizony tiszt, ami annak ellenére, hogy nőimitatori szerepét ellensúlyozandó, mindeddig százados urnak szólítottatta magát, némi meglepetéssel szolgál. Ezért elnézést kér, hogy rövid időre távozni kénytelen, majd kiszáratva visszatér az örvendetes hírrel: a tiszték is hazamehetnek.

Még nincs egészen vége a történetnek, amelynek szereplőit — a kítúnó Bálint Andrást, Tomanek Nándort, Somogyvári Rudolfot, Balázsovits Lajost, Végvári Tamást, Erdődy Kálmánt, Csákányi Lászlót, Horesnyi Lászlót, Várhelyi Endrét meg a többieket — már régen a szívünkbe zártuk, s hasonlóképpen köszönetet mondtunk Tamássy Zdenkó zeneszerzőnek, Bornyi Gyula operatőrnek és Gaál Albert rendezőnek. Az utolsó jelenetben fordul igazán jóra minden, amikor Micugó végre odaléphet az utcán gyermekkocsi toló, s egyáltalán nem meglepett feleségéhez. Egy kis kitérével bár, de hazaért, ahogy megígérte.

Szép volt, mese volt, talán igaz sem volt.

KOLTAI TAMÁS

Zsigmondi Boris

A Televízió képzőművészeti osztályán, Zsigmondi Boriska asztalán, harmadik hete felbonthatatlanok a levelek, kiállítási meghívók. Azon a forgatáson, amelynek még minden részletét előkészítette — Illés Árpád festőművésznél — már nem tudott megjelenni. A kórházból üzent: kérjenek elnézést a művésztől, a forgatást néhány héttel későbbre kell halasztania.

A valóság kegyetlen. 1978. március 2-án Boriska szíve megállt.

Jellegzetesen huszadik századi művészpályát járt, élt meg. Az avantgarde mozgalmakban a harmincas években szocio-fotóival vett részt. Az évtized végén emigrálni kényszerült. Angliába került. Itt ezekben az években virágzott az angol dokumentumfilmek klasszikus szovjet filmekből sarjadt iskolája. Zsigmondi Boris úgy döntött, fényképező kameráját filmkészítő masinára cseréli. A felszabadulás után kész filmtervekkel érkezik haza. A volt fotográfust vonzza a képzőművészet. Fáradhatatlan energiával próbál a film segítségével változtatni a megcsontosodott, konzervatív képzőművészeti közízlésen.

Nem Zsigmondi Borisson múltott, hogy legaktívabb éveiből tíz nem teremhetett gyümölcsöket. A hatvanas évek elején kezdetet el újra dolgozni. Az akkor pár éve működő Televízióban a Képzőművészeti

Osztály egyik megalapítója lett. Eleinte élő adásokat csinált. Ezek elröppentek, nyomuk nem maradt — legfeljebb azoknak a százazreknek a tudatában, akik a műsorok hatására másképp léptek be a kiállítótermekbe, múzeumokba.

Televíziós munkája közben sokszor falakba ütközött. 1963-ban mun-



katársa voltam a Látomás a valóságról című filmje forgatásán. Olyan festőkről — a szentendrei iskola legjobbjaikról: Vajda Lajosról, Korniss Dezsőről, Bálint Endréről, Szántó Piroskáról — készült a film, akiknek képei akkor nemigen kerültek a kiállítóterem falaira és természetesen a képernyőre sem. Zsigmondi Boriskát mindez nem érdekelte. Hitt bennük. Hasonló körülmények között készült a portréfilmje Kassák Lajosról (Kassák személyes

közreműködésével). Évekig „dobozban” volt — ma már alig értjük: miért? Sohasem a kiállítótermek fennhangon ünnepelet, napi sikereket arató művészeit kereste. Saját véleménye volt stílusról, művészetről, társadalomról. Nem véletlen, hogy ő az első, aki a miskolci filmfesztiválon képzőművészeti filmmel nagydíjat nyert. Somogyi József, Szántó Kovács Jánosról készült szobrának különös fogadtatásáról szólt a film, a közönség ellenérzéséről a művel szemben — ennek dokumentarista feldolgozásával Zsigmondi Boris szembesített bennünket a képzőművészeti közízlés még mindig riasztó elmaradottságával.

Legtermékenyebb időszak az utolsó tíz év volt. A magyar képzőművészet olyan arcképcsarnokát készítette el — nagyrészt már színes filmen, amelynek pusztán felsorolása is tiszteletet érdemel: Barcsay Jenő, Bokros-Birman Dezső, Czimra Gyula, Czóbel Béla, Ferenczy Gábor István, Goldmann György, Gulácsy Lajos, Egry József, Kondor Béla, Paizs-Göebel Jenő, Pór Bertalan, Schaár Erzsébet, Szántó Piroška, Schéner Mihály, Vajda Lajos, Vilt Tibor...

Egy munkatársunk a múlt héten — nem ismerve a történeteket — jegyzetekkel fölverte nyitott be szobánkba: „Boriska hol van?”

B. FARKAS TAMÁS

Vámhatár

Gaál István rendezésében — Sipos Tamás dramaturgi-forgatókönyvírói közreműködésével — nagy hatású, fantáziát mozditó képi világgal bíró tévéfilm készült a Cselkasból, Gorkij novellájából, *Vámhatár* címmel. A rendező pontosan érti és érzi a Gorkij által felkínált művészi lehetőséget, kitűnő ritmusban építi fel a cselekményt, az atmoszféra felidézésére okos képi rendben járja körül a színteret, a kikötő világát; a mocskos, lármas csapszékben nemcsak a hangokat halljuk, az ételek illatát érezzük, hanem a sorsok is felsejlenek a különös tekintetekből. Gaál István és a dramaturg pontosan tudta, hogy a befőzéshez jó tempóban kell eljuttatni a cselekményt, a drámai csúcsponthoz jó időérzéssel kell végigvezetni a snit-

teken, hogy a mondani-
való robbanását, kivéte-
les tűzerejét érzékeltetni
tudják. Ehhez talált a
rendező kitűnő partnere-
kre a színészekben: Ma-
daras József és Georges
Wilson személyében.
Wilson adottságai szin-
te predestinálják Csel-
kas szerepére. Ez az ide-
ges, ragadozó tekintet, a
'karvaly orr, lépésre,
ütésre, indulatkifejezés-
re alkalmas kezek, a
nagy elszántságot hordo-
zó lelki magatartás —
amely egyszerre képes
kifejezni érdeklődést és
utálkozást, fölényt és
szánalmat — mindent
sejtet, ami ebben a rend-
kívüli lélekben munkál.
Azt is jelzi: Cselkasban
van valami a törvényen
kívüli emberek elszánt-
ságából, mindent merő
bátorságából, hiszen
olyan lélek ő, aki átlépte
a társadalom által
emelt morális vámhatá-
rokat. Mellette ott téblá-

ból, ténfereg, lelkileg is
imbolyog Gavrila, a mohó,
mindenre kész, megnyo-
morított lelkű paraszt-
fiú, aki tétován, sóváran
és kétségbeesetten kere-
si a jószerencsét, akár
tisztességes, akár tisztességtelen utakon.

Gaál rendezésében kü-
lönös hangsúlyt kap
Gavrila újra és újra fel-
tűnő látomásokból épülő
érzelmi világa. Gavrila,
ahogy Gorkij mondja,
„fantáziája a szerencsét-
lenek átka, amely a
múltnak a köveit is meg-
eleveníti és a hajdan
felhőrpintett méregbe is
önt egy-egy csepp mé-
zet”.

Ez a jámbor képzelgő,
amikor megvillan előtte
a meggazdagodás lehető-
sége, amikor látja Csel-
kas kezében a felszaba-
dító, új életet kínáló ru-
beleket, váratlan fordul-
lattal követ ragad és el-
pusztítaná reszketve, fél-
ve tisztelt barátját, Csel-

Georges Wilson (a bal oldalon)





Madaras József (Domonkos Sándor felvétele)

kast. Néhány villanásban hatalmas dráma izzik fel; Gavriila és Cselkas párviadalában lelkek, világok, magatartások ütköznek meg: a törvénytől kívüli, mindenre elszánt vad ragadozó humánumból jelesre vizsgálják a könyörgő, nyűszítve rimáncodó, pénzt kunyeráló Gavrilával szemben. A két színész mesteri együttjátéka ez a pillanat, amikor a tengeri homok fővenyén életre-halálra megvívnak egymással, és az indulatok fortissimóin át eljutnak egymás értéséig, s a leszámolásig, s elindulnak morálisan és dramaturgiaiilag is életük, sorsuk útjára.

„Az eső és a kilocs-

csant hullámok nemso-kára lemosták a vörös foltot arról a helyről, ahol Cselkas fekiüdt, elmosták Cselkas nyomát, meg ezét a fiatal legényét is a part menti fővenyén... És a kihalt tengerparton semmi emléke sem maradt annak a kis drámának, amely e két ember között lejátszódott... Talán nem stílusalanság, ha Gorkij szavait folytatva azt mondjuk, nemcsak Gorkij írása, hanem ez a szépen hangszerezett film is emléket állított ezeknek a különös, messze-tűnt alakoknak, hogy indulataikkal és vad sorsukkal is az értelem szépségét hirdessék.

ILLÉS JENŐ



A CÍMLAPON:

Káldy Nóra a *Verekedők* című készülő magyar film egyik főszereplője. Rendező: Szőrény Rezső

(Domonkos Sándor felvétele)

filmvilág

XXI. évf. 7. 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.



78.2515

Egyetemi Nyomda
Budapest

Felelős vezető:
Sümegi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286



Bulla Elma és Páger Antal

Philemon és Baucis

Déry Tibor novellájából Makk Károly rendezett tévéjátékot Páger Antal és Bulla Elma főszereplésével. Operatőr: Lukács Loránd.

Máriáss József
(Szomszéd András felvétel)



Garas Dezső a Mélyvíz című új magyar film egyik jelenetében. Régi

színdarab alapján

Dr. Müller Márta fordította



filmvilág

Ára: 4,— Ft