

OSTOR
KÖNYV
TÁR

HA 1272

filmvilág 15

1978. augusztus 1.



Trombitás

Kardos István forgató-
könyvéből rendezti új
filmjét Rózsa János;
Koltai Róbert, Csoma
Zoltán, Fábrián Ferenc
és Benze Ferenc fő-
szereplésével. Operatőr:
Ragályi Elemér

Koltai Róbert

Csoma Zoltán
és Bács Ferenc
(B. Müller Magda felvétele)



Fényes szelek a magyar filmgyártásban

A felszabadulást követő évek této-va filmpolitikája és szerény művészi eredményessége egyre elodázhatatlanabbá tette a radikális minőségi fordulatot a kulturális élet e fontos területén. A feltételeket 1948-ban teremtték meg: az államosításra többlepcsős intézkedéssorozat realizálása után került sor.

Az új magyar film — mint esztétikum — sovány hagyományok birtokában indult el azon az úton, mely a „futottak még” mezőnyéből később a világranglista előkelő helyére emelte. A szervezeti formák vonatkozásában mindennek ellenére jelentős a tradíció, hiszen az 1948-as minisztertanácsi határozat nemcsak *kezdetnek*, hanem *folytatásnak* is tekinthető: a világon először a Magyar Tanácsköztársaság államosította a filmpart (1919 márciusában). Akkor hamar összeomlottak a tervek, és a tartalmas elképzelések nem válhattak valóra; a fordulat évében hozott döntés azonban már, „hosszú távon” ígért filmforradalmat. A fejlődés egyébként az egyes országokban sajátos eltéréseket mutat a filmgyártási struktúra vonatkozásában: a Szovjetunióban a nevezetes dekrétumot csak az első magyar államosítás után írta alá Lenin; Csehszlovákiában viszont 1945 nyarán megtörtént az ott is legendás filmhionfoglalás.

Elevenítsük fel az immár történelmi jelentőségű krónika lapjait.

Lajta Andor évkönyvében az előzményekről az alábbiakat olvashatjuk: „Az év elején Angyal György, a Mafirt akkori vezérigazgatója részletes tervet dolgozott ki a magyar filmszakma teljes átszervezése érdekében. Hosszú hetek tárgyalásai után, 1948. március 21-én a Mafirt üzemi gyűlésén bejelentette a várható reformokat: a filmgyártás, a filmkölcsönzés, a filmbehozatal és -kivitel államosítását, valamint a filmszínházak állami kézbe vételét. Rövid idővel ezután a beszéd után — a Mafirt példáján elindulva — a koalícióba tömörült pártok önként mondtak le moziengedélyükről, és néhány héttel később már az új moz-

góképüzemi nemzeti vállalat alakult meg a négy pártvállalat volt mozi-jaiból, valamint azokból a filmszínházakból, amelyek engedélyeit annak idején közületek kapták meg.”

Áprilisban megkezdte működését az Országos Filmhivatal — a magyar filmélet felügyelői hatóságaként. Nem sokkal később életre hívták a Filmpari Igazgatóságot. A kormány 1948. augusztus 19-i ülésén fogadta el a „film és mozi nemzeti vállalatok létesítése ügyében” hozott minisztertanácsi határozatot. A filmügyek gondozását három nemzeti vállalat gondjaira bízták. A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat filmek gyártásával foglalkozik — mondja a dokumentum —, a Magyar Filmforgalmi Nemzeti Vállalat profija: „filmkölcsönzés, kész filmek, filmnyersanyagok, filmfelvevő- és vetítőberendezések kivitele és behozatala”, a Moziképüzemi Nemzeti Vállalat feladata „a mozgóképszínházak üzem-bentartása és hasznosítása”. Mind-egyik intézményt közvetlenül a miniszterelnök alá rendelték, ami önmagában is bizonyítja a törvény nagy horderejét, politikai fontosságát.

Az államosítás szükségességét több körülmény indokolta: a mostani — harmincéves — jubileumon érdemes számba vennünk az ok-okozati összefüggéseket.

Tüzet és vizet nehéz összebékíteni, márpedig 1945 után a filmkészítésben szinte feloldhatatlan az ellentmondásos kettősség. Arról van szó — újra Lajtát idézzük, aki 1949-ben vette papírra észrevételeit —, hogy „az új filmeket... részben a felszabadult Magyarország eszméit nem értő filmberetek gyártották”. A hajdani filmszínházak receptek jó része megmaradt. A szórakoztató művek szerzői továbbra is tiszteletben tartottak bizonyos sémákat. A film nem tükrözött, nem tükrözhetett azokat a mozgásformákat, melyek hallatlan mértékben felgyorsították az időt és a tudatformálás irányába mutattak. Az államosítás ténye önmagában természetesen nem lehetett garancia arra, hogy egy csapásra demokratikus

szellem lengje be a műtermeket és mindenki lelkesen beálljon az új idők új dalait fújó csapatba. De a korábbi kaotikus állapotoknak befellegzett. Az „azt csinálunk, amit akarunk” anarchiáját felszámolták.

Rendkívül fontos volt a tervszerű munka feltételeinek megteremtése. A tőkés korban és 1945-öt követően a gyártó cégek egyáltalán nem vagy öletszerűen egyeztettek elképzeléseiket. Kockázatot általában csak üzleti siker reményében vállaltak, márpedig a kassa-szemponctól megölik a művészi koncepciót. A társadalmi hasznosság és a művészi igényesség programja a „fényes szelek” időszakának nagyot akarását tükrözi, mely a váltás után nem tetszetős kinyilatkoztatásokban, hanem kiérlelt alkotásokban öltött testet.

A legnagyobb változást az életközelség, a társadalmi problémák iránti érdeklődés meghatározódása jelenti. Az 1948 előtt forgatott magyar filmek alkotói — tisztelet a kivételnek — idillikus állapotokat rajzoltak a vásznon, a nyugtalanító konfliktusokat megszelidítették (vagy elhallgatták), arról nem is beszélve, hogy folyton összekacsintottak a kispolgári nézővel, aki a moziban kizárólag a kikapcsolódást kereste. Az államosított magyar filmművészet azért válhatott viszonylag hamar nagykorúvá, mert közéleti felelősségtől áthatottan igyekezett szolgálni (s nem kiszolgálni) a nézőt. Senkinek sem állott érdekében többé, hogy „kozmetikázza” a művekben a valóságot.

Mivel ekkortájt robbanásszerűek voltak a változások, melyek hatását és távlatait azonnal nem lehetett művészi jelentéssel szervezni, érthető, hogy az érdeklődés homlokterében az örökre lezárult múlt állott.

Bán Frigyes a *Talpalatnyi föld*del, minden idők legjelentősebb filmjének egyikével a paraszti sors hőskölteményét készítette el. A mű realista ereje, kritikai szenvedélyessége, természetes pátosza egyáltalán nem kopott meg az évtizedek folyamán —; s a Szabó Pál-regény invenciózus feldolgozása egyszersmind a két Múza szövetségének, kölcsönös megteremkenyítő szerepének beszédes bizonyítéka. Góz Jósával új hős jelentkezett a magyar filmben: a kétkezi

dolgozó, akit a felszabadulás előtt „persona non grata”-nak tekintettek és egyszerűen kitesékeltek a mozi-mesékből. A leszámolás jegyében fogant a *Díszmagyar* is; Gertler Viktor szatírája az úri világ levitézlett erkölcsé fölött tör pálcat: sajnos, a műfaj nem honosodott meg igazán nálunk, pedig a kiváló mesterségbeli tudással elkészített film hangvételével, stílusával, ötleteivel egyaránt példát mutatott és követésre inspirált. A *Ludas Matyi*, Nádasy Kálmán és Ranódy László közös rendezése, és az *Úri Muri*, Bán Frigyes alkotása is e vonulatba illeszkedik: előbbi a mese ismert fordulatait hiteles atmoszférával tölti meg, utóbbiban főképpen a kontrasztok beszédesei. A *Mágnás Miska* (Keleti Márton munkája) a hazai sikerlista versenyutárral első helyezette. Az új magyar film *Meseautója*. A könnyed humor, a hangulatos zene, az önfeléd színészi komédiázás s nem utolsósorban: a rendezői ötletek gazdagsága indokolja a kedvező fogadtatást.

Az „itt és most” gondjait sem kerülük meg teljesen a rendezők. Az *Egy asszony elindul* (Jeney Imre műve) egy kis — családi — és egy nagy — társadalmi — közösség életét ábrázolja jó megfigyelésekkel és tézisek ballasztjaival együtt. A *Tűz* (rendező Apáthi Imre) egy szabotázs hátterét mutatja be didaktikus tanmesében. A *Szabóné*, Máriássy Félix munkásfilmsorozatának nyitánya az „itt most már a mi kezünk épít” felismert igazságának művészi tükré: hiteles lenyomat azokról a törekvésekről — jókról, rosszokról —, melyek a politikai normákat és a cselekvési lehetőségeket akkoriban meghatározták.

Augusztusban az államosított magyar film — az évforduló alkalmából — az országos érdeklődés homlokterébe kerül. Nem az ünneplés formái lényegesek. Inkább azt a tanulságot kell hangsúlyoznunk, hogy az akkori lépés elkerülhetetlen volt. Három évtizedig gyakorlata bizonyítja az államosítás korszakalkotó jelentőségét. Megteremtettük a szocialista filmművészet alapjait. Számottevő értékeink vannak. A jelen és a jövő elképzelhetetlen az 1948-as fordulat nélkül.

VERESS JÓZSEF



A jónevű senki

A könyveknek megvan a maguk sorsa, a filmeknek megvan a maguk különleges akusztikája. Amikor Walter Bernstein megírta és Martin Ritt 1976-ban megrendezte a híres rendező-komikussal, Woody Allen-nel a főszerepben *A jónevű senki* (The front) című filmjét, „az emberi jogok védelme” elnevezésű mai, túlhabzó politikai hecckampánynak még nyoma sem volt. Emberi jogokról természetesen szó esett akkoriban is, mint a megelőző időkben mindig az emberiség történelme folyamán, hiszen politikának és művészetnek örök témája az emberi jog. Az Antigoné is az emberi jogokról szól, a Rómeó és Júlia, a Bánk Bán és A nagy utazás is — és sorolhatnánk az irodalom legnemesebb vonulatát.

Akkoriban, mármint 1975—76-ban, vagyis nem nagyon a régről, az emberi jogokról beszélvén, többnyire mindenki önkritikusan a saját portája előtt sóprögetett, s ez az általános erkölcsi nagytakarítás tisztábbá, lakhatóbbá akarta tenni körülöttünk

a világot. Mi is szorgalmasan takarítottunk itthon. Amerikában is megszülettek az olyan művek, mint például David Helfern dokumentumfilmje, a *Hollywood bíróság előtt*, amely korabeli híradók és mai interjúk összeillesztésével megdöbbentő láttelepet adott az ötvenes évek amerikai közéletéről, a McCarthy-évek kommunistaellenes hisztériáról. Ma már valószínűleg mindenki által ismert tény, hogy ez idő tájt a haladó szellemű írókat, rendezőket és színészeket feketelistára tették, az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság elé citálták, állásukból elbocsátották, többjüket börtönbüntetésre ítélték, így például Dmytryk rendezőt, Albert Maltz-ot, a neves kommunista író. Hogy csak néhány kiragadott nevet soroljunk: a Bizottság elé idézték Edward G. Robinsont, Gregory Peck-et, Paul Robesont, Lionel Standert, Arthur Millert, aki 1962-ben játszódnak a *Salemi boszorkányok* című drámájában tulajdonképpen az ötvenes évek Amerikájának politikai

boszorkányüldözéséről beszél, a lélektani hadviselés ősi, inkvizíciós módszereiről. A hollywoodi perek idején az emberi jogokhoz tartozott a kikézbesített idézésre a Bizottság előtt megjelenni, a kommunista meggyőződésű barátok, ismerősök nevét megadni, emberi jog volt árulóvá, besúgóvá lenni, s aki a választ megtagadta, az emberi jogok biztosította szabad választás lehetőségével élve, választhatta a mellőztetés, a kenyértelenség, esetleg a börtön nyújtotta lelkiismereti komfortot.

A *Jónevű senki* alkotóinak java-része élvezhette az emberi jogok eme védelmét: a forgatókönyvíró Walter Bernstein, Martin Ritt rendező, Zero Mostel, Herschel Bernardi színészek mind szerepeltek az ötvenes évek feketelistáján. 1976 telén a teheráni fesztiválon nagydíjat nyert filmről szóló beszámolómban már írtam erről, s Zero Mostelről; a film magyarországi bemutatója alkalmából szeretném a hiteles történetet elismételni.

Amikor Zero Mostelt, a népszerű komikust 1955-ben valóságban a Bizottság elé idézték, a kihallgatást a

tévé is közvetítette. A kérdésre, hogy melyik stúdiónál dolgozik, így válaszolt: „A 18. századi Foxnál”. (A híres filmgyár a 20th Century-Fox: a 20. századi Fox.) Az elnök fenyegetően megkérdezte: „Fenntartja az állítását?” Mostel helyesbített: „Nem, javítsa ki 19. századi Foxra”. Vallomása befejeztével a színész felállt, komoly arccal belenézett a kamerába és így szólt az amerikai nézők millióihoz: „Szeretném megköszönni a Bizottságnak, hogy lehetővé tette televíziós szereplésem, mert egyébként öt évre eltiltott tőle.”

Walter Bernstein saját és barátai történetét írta meg filmre; maga is csak „négerként” dolgozhatott a televízió és a filmstúdiók számára azokban az időkben. A jónevű senki, a kis vendéglői pénztáros, alkalmi bukméker „strómanja” lesz feketelistára került televíziós forgatókönyvíró barátjának, azaz nevét adja annak írásaihoz. Más eltiltott forgatókönyvírók is megkérik erre a számára is jól jövedelmező szívesre, és hamarosan a legkeresettebb, legnépszerűbb ember lesz a televízióban. Sikerül magára vonnia az

Michael Miller és Woody Allen





Zero Mostel és Remak Ramsay

Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság figyelmét is, a Bizottság előtt azonban új Della Rovere tábornokként azonosulva szerepével, hősies pimaszsággal viselkedik, és a tisztelet piederesztáljára fellépve vonul be a börtönbe.

Rokonszenvesen szórakoztató, becsületesen politizáló, egyszerű dramaturgiájú film; Martin Ritt talán legnagyobb rendezői erénye, hogy a főszerepre sikerült megnyernie az intellektus és az önirónia magasrendű színészi eszközeivel zsonglörködő komikus színész-rendezőt, Woody Allent, akinek ez élete első drámai alakítása. Mint nyilatkozta: komikus szerepet maga is tud írni magának. A csúnya arcú, szeplős, szemüveges Woody Allen, nyiszlett alkatával, hanyagul kacszázó járásával a slemil amerikai kisember jellegzetes figuráját formálja meg, a szerencse perifériájára szorult örök szerencsevárót, aki a „boldogsz vagy megdöglesz” életfilozófiájának csupán elégséges osztályzattal tud megfelelni.

Zero Mostel, a riadt tekintetű, kövér ripacs, a mindig szerepet játszó született színész, akit az élet kislíu-

ként a hájasság és az öregség maszkjába, jelmezébe öltöztetett, — a tragédia árnyékát veti az egyébként fölényes humorral előadott történetre. Ő az, akit a Bizottság rávesz a becsülésre, ő az, akit megfosztanak önbecsülésétől, és ő az, aki öngyilkosságával a becsület emberi jogát követeli vissza magának.

Mert a Bizottság mindenekelőtt neveket és neveket akar, önkéntes vallomásokat. Nem azért, mintha nem ismerné jól azokat a bizonyos neveket, hiszen megfelelő apparátussal rendelkezik a nyomozáshoz, a felderítés, a bizonyítékok megszerzése a szakemberek dolga. A beidézettek „együttműködésére” van szüksége, a lelkek megalázására és tulajdonbavételére, az inkvizíció, a koncepciók perék e jól bevált lélektani győzelmére.

A *jónévű senki* minden pátosz nélkül mond nemet erre a kihívásra. Szamárfület mutat a megfélemlítés, a lélekdeformáló terror fegyverének. Szamárfüffel harcol az emberi jogok védelmében.

LÉTAY VERA

Mozijainkban a fesztivál

Kiküldött munkatársunk beszámolója

Mielőtt az inycsiklandozó fesztivál-filmek részletes ismertetésével fáj-dítanánk filmkedvelő olvasóink szívét, sietünk csillapítani kíváncsiságukat: idén Karlovy Varyban nem-igen maradtak ki semmiből, legfel-jebb a kéthetes szüneti nem akaró őszi esőből. A jelentősebb, verseny-ben és versenyen kívül vetített fil-meket ugyanis a MOKÉP már régen megvásárolta, némelyiküket a szink-ronstúdióban magyarítják, s van amelyiket szorgalmas mozinézőink már el is felejtették. Ez a napra-, helyesebben „fesztiválrakészség” ta-lán filmforgalmazóink frissességét dicséri. Nyolc-tíz éves Bresson-film: az *Egy álmodó négy éjszakája*, Can-

Antonio Gades a *Néhány nap a múltból* című spanyol filmben. Rendező: Mario Camus



nes-t megjárt Saura-film: az *Életem, Elisa*, Nyikita Mihalkov: *Etűdök gépzongorára*, Larisza Sepityko: *Kál-vária*, Rosi: *Kiváló holttestek*, Vis-conti: *Az ártatlan*, Zanussi: *Védő-színek* című filmje az információs vetítéseken, a versenyben pedig a ta-valyi párizsi fesztiválon már játszott olasz *Vasprefektus* (olvasóink több ízben értesülhettek róla lapunkból), vagy például a francia Michel Drach jól ismert *Egyszerű múltja* jelle-mezte a műsort.

A nagydíjat egy szovjet és egy csehszlovák film nyerte, megosztva. Sztanyiszlav Rosztokij, a *Csendesek a hajnalok* alkotója ezúttal egy kis-kutyáról mesélt *Fekete fülű fehér Bim* címmel. A megható történet hő-se a kiskutya, akit — elfajzott lé-vén — a vízbefojtástól ment meg Vjacseszlav Tyihonov egy magányos özvegyember szerepében. A kutya és új gazdája közötti harmonikus kap-ccsolatot az okvetetlenkedő szomszéd-ok csak időlegesen zavarhatják meg, mert Bim okos, jó és intelligens kutya. Kálváriája akkor kezdődik, amikor gazdáját szívrohammal egy moszkvai kórházba szállítják. Bim utánaindul, és két és fél órán ke-resztül megtörténik vele minden, ami egy elhagyott kutyával vagy ár-va kisgyerekekkel történni szokott: jó és rossz idegenek kerülnek az útjába, éheznek, fázik. A kiverő kutya kivert kutyaként hóviharban, éjjel, erdő-ben siratja elveszett otthonát. S csak a filmben lehetnek olyan kemény-szívű emberek, akik egy könnyet sem ejtenek e hűségesebb kutyasors lát-tán.

A másik nagydíjas, a csehszlovák František Vlácil *Egy forró nyár ár-nyai* című filmje 1947-ben játszódik. A csendes morva kisváros közelében a tanyán él dolgos nyugalomban egy parasztcsalád, míg egy nap az osztrák határ felé menekülő, bújkáló fa-siszta banda szállja meg házukat. A férfit arra kényszerítik, rabolja el a

városból az orvost, mert egyikük súlyosan sebesült. A paraszt kénytelen teljesíteni követelésüket, családja életével zsarolják. Az orvossal közös fogságban a megszállók puskacsövének fenyegetésében folytatják látszólag változatlan életüket: aratnak, betakarítanak, kecskét fejnek, fészert javítanak. Lassan hozzászoknak ehhez a különös fogsághoz. A férfinak azonban saját lelkiismeretével és kislfia számon kérő tekintetével kell napról napra szembenézni, s elhatározza, ha kell, élete árán is megszabadul a katonáktól. Vlačil balladisztikus filmje szüksézáván, a képek erejével próbál egy helyzetet ábrázolni, atmoszférát teremteni. A nyári vihar előtti feszült csend, a sűrű, fojtott levegő hangulatának érzékeltetéséhez azonban annyi keresett, mesterséges, szépeltő beállítást használ, hogy filmje csaknem hatástalanná válik.

Pontosan ezeket az éveket választotta Mario Camus is, a *Néhány nap a múltból* című filmjében, csak éppen a spanyol történelemből. Ízlésese! megcsinált filmjének fő attrakciója két sztár, az énekesnő, Mari-

sol, és a táncos, Antonio Gades. Ezúttal mindkettőn prózai szerepre vállalkoztak, hogy eljátszanak egy szép romantikus szerelmi történetet a háború után a francia ellenállásból Spanyolországba hazaszökött gerilláról és a szép tanítónőről.

Marisol a legjobb női alakítás díján Marie-José Nattal osztozott, aki az *Egyszerű múlt* című francia filmnek volt a főszereplője. Könnyű neki: férje, Michel Drach írt és rendezett számára parádés szerepet, egy asszonyét, aki autóbaleset következtében elveszti az emlékezőképességét. Felgyógyulván múltja nyomába ered (mindezt szerető, odaadó férj karján), s kutatásai során elrontott házassága emlékéig jut el. Közben annyit szenved, riadozik, menekül az emlékek árnyaitól, mint egy Antonioni-film paródiában. Szerencsére Marie-José Nat már sokszor bebizonyította, hogy jó színésznő, s legfeljebb régebbi alakításainak könyveljük el a díjat.

A múlt emlékei történelemleckékbe oltva feltűnően sokszor keltek életre a vásznon ezen a fesztiválon. A cseh, a spanyol, a finn, az angol,

František Vlačil: Egy forró nyár árnyai





Manuel Octavio Gomez: Egy nő, egy férfi, egy város

az ausztrál, az osztrák, a dán film után az olasz Pasquale Squitieri a húszas évek valóságos történelmi figurájáról, Mori prefektusról készített filmet. A *Vasprefektus* néven híressé vált állami tisztviselő azzal a feladattal érkezett Sziciliába, hogy felszámolja a maffiát. A jellegzetes olasz politikai kalandfilmek modorában készült filmről lapunk többször is tudósított már. Karlovy Vary-i aktualitását a címszereplő Giuliano Gemma legjobb férfialakítás díja indokolja.

A múltból egy 1941-es történetet idéz a jugoszláv versenyfilm, amely a Lidice Rózsája díjat kapta. Dušan Vukotić *Stadion-akció*járól is beszámolt már a Filmvilág. Az Oscar-díjas rajzfilmrendező játékfilmje a jugoszláv partizánfilmek sorában nem a vadregényes hegyek harcosai, hanem egy zágrábi gimnázium diákjai közé viszi nézőit. A film a fiatalok reakcióit kutatja, hogyan fogadják az új fasiszta rend számukra is ér-

zékkelhető megnyilvánulásait: társaik kiközösítését, kedvenc tanáraik eltűnését, az ostobák, gyengék hirtelen hatalomra jutását. Vukotić azonban túlságosan megragad az események felszínén, a gyerekek magatartásváltozásait ismerős sémákban fogalmazza meg. A történelem szörnyűsegeire való ráébredés, az ellenállás szükségyszerű érzésének ábrázolása alig-alig tér el az eddig e műfajban látott filmektől.

A lengyelek „történelemóráján” a múlt század negyvenes éveinek forradalmi hulláma szerepelt. Stanislaw Rózewicz a legendás forradalmárról, íróról, Dembowskiról rendezte *Szenvedély* című filmjét. Egy felkelés és a Krakói Köztársaság néhány napos uralmának és bukásának okait keresendő, a rendező a lengyel „betegség”, a széthúzás, az egymás ellen acsarkodás, a kisszerű hatalomféltes példáit sorakoztatja fel. Hiába a nagyszerű két színész (Zanussi Védőszínekjének főszereplői: Piotr Ga-

Marisol — Mario Camus: Néhány nap a múltból című filmjében

licki és Zbigniew Zapasiewicz) és a jövőnek megfogalmazott tanulság; a *Szenvedély* megmarad egy közepes történelemkönyv-illusztráció szintjén.

A jelen elemzésére kevesen vállalkoztak a fesztiválfilmek alkotói közül. A zsüri különdíjával kitüntetett algériai Mohammed Slim Riad az *Egy összeküvés természetrajza* című munkájában (mely hamisítatlan, profi módon elkészített francia politikai krimi, francia színészekkel), mint a film címéből sejtető, egy Európából irányított politikai összeküvés szálaát fejteli fel. Azt mutatja, hogyan folynak bele a harmadik világ országainak életébe a nyugati nagyhatalmak, hogyan manipulálják terrorakciókkal. Az algériai rendező valóságábrázolása jól él a műfaj lehetőségeivel, de a témáról semmi újat nem tud elmondani.

A legtöbb újdonságot, érdekességet egy talán ügyetlenül elkészített kubaï film tartalmazta. Manuel Octa-



Dušan Vukotić: Stadion-akció





Sztanyiszlav Rosztockij: Fekete fülű fehér Bim (balról: Vjacseszlav Tylhonov)

vio Gomez a mai Kubáról rendezett filmet. Játékfilmet. A világhírű kubai dokumentumfilm-iskola ugyanis sokszor beszélt már a kubai jelenről, de a fikció számára többnyire csak a történelem, a múlt jelentett nyersanyagot. A múlt századok rabszolgázásai, forradalmi mozgalmi után a jelen történelme elevenedik meg az *Egy nő, egy férfi, egy város*-ban. S ha a dokumentumfilmekből átszivárgó száraz tárgyilagossággal, tételszerű didaktizmussal is, de feltárul egy elmaradott, a forradalom után kiépülő, iparosodó kikötőváros élete. A város: Nuevitas, a nő: a városalapító, tervező, tanácselnök egy személyben, s a férfi: a fiatal szociológus, akit az autóbalesetben hirtelen meghalt nő helyére küldenek. A havannai fiatalember a legendákkal körülövezett Marisa munkáját veszi át, amelyet azonnal helytelennek, korszerűtlennek ítél, s egyre kíváncsiban nyomoz a nő élete, tettei, elgondolásai után. A felkeresett ismerősök, barátok elbeszélései nyomán elevenedik meg a forradalom utáni város élete, eredeti dokumen-

tumfelvételekkel elegyítve, s az évek hozta változások, egészen a jelen pillanatig. Gomez a „város”, az „új” születésének, a forradalom fejlődésének történetével együtt egy új nemzedék felnövekedését is végigkíséri. Ebben a filmben hallhatunk először a kubai forradalom konszolidált gyermekeiről, akik nem szívesen cserélik kényelmes havannai lakásukat vidéki kényelmetlenségre; azokról a gondokról, amelyek a fegyveres harc után, a forradalom lendületét felváltó szürke mindennapokkal jelentkeznek. Reméljük, Gomeznek sikerül majd művészileg is olyan érett, olyan őszinte filmet csinálnia, mint amilyen szemléletében az *Egy nő, egy férfi, egy város*.

András Ferenc filmje kiemelkedett a Karlovy Vary-i versenyben. S ezt nem a nemzeti elfogultság mondatja velünk, hanem a vetítést követő közönségsiker, szakmai elismerés, s az egyik fődíj bizonyítja. A fesztivál vége felé műsorra kerülő *Veri az ördög a feleségét* roskadozó ebédőasztalának, ízes lakomájának látványával nemcsak gyomornedveinket ingerelte. Filméségérzetünket is felkeltette. A jó filmek iránt.

SEKELY GABRIELLA



Robert Redford és Faye Dunaway

Félelem a félelemtől

A KESELYŐ HÁROM NAPJA

Semmi sem biztos. Hogy min dolgozik az a különleges iroda, melynek munkatársa, Mr. Turner éppenséggel néhány szendvicsért szaladt le, hogy visszatérve valamennyi munkatársát halomra löve találja, nem tudhatjuk. Azt se igen, hogy melyik szervezet akarja felszámolni a másikat — mert itt nincs egyik és nincs másik szervezet, hanem van egyetlen szervezet, feltehetően azoké, akik úgynevezett titkosszolgálati munkára vállalkoznak. Ez időnként önmagát számolja fel. Ne kérdezzük, hogy miért. Ha van rendkívüli erénye Sydney Pollack filmjének, úgy ez —, hogy bármennyi illő részlettel, történeti valósággal, lokális információval zsúfolja tele filmjét, érdeklenné válik ahhoz a rendkívüli igazsághoz képest, hogy van ennek a munkának egy anyanyelve: a rettegés, és van egy meghatározott prognózisa — a halál. Mindenki, akivel Turner találkozni akar, előbb-utóbb egy golyó áldozata lesz. Még szerencse, hogy egy nőre bízta a titkát: a

férfiak itt mind több suttogva rejtélyeskednek, majd csipőből tüzelnek. Sydney Pollack filmjéből világosan kiderül az, amit Graham Greene, a Havannai emberünk című regényében már az egész világ előtt közlött —, hogy a kémkedés előbb-utóbb valamely életveszélyes áltevékenység természetét ölti fel. Egyfelől nincs is már mit kikémlelni — műholdak és kölcsönös nemzetközi garanciák oly tudás birtokába juttatják a legmagasabb fórumokat, hogy a gyalog-kém, a konspiráció egyszerű munkása amúgyis elveszett. Magyarul is olvasható John Le Carré Egy német kisvárosban című regénye, mely tovább finomította Graham Greene alapképletét. Itt bevetésre kerül egy hírszerző, akinek a feladatát és a küldetését közben visszavonták: hiszen a lényeg amúgysem a feladat célja, hanem az elvégzés módja: a korrupció, a rettegés keltése, sőt maga az a rettegés, melyben a hírszerző szenved. Sydney Pollack láthatóan ez irodalmi

előzmények nyomában haladt *A keselyű három napjával*. Nemcsak azért, mert a film alapanyagául szolgáló regény, James Grady munkája maga is ez irodalmi divat hátán lovagolt be a filmkészítés milliósok istállóiba, hanem azért, mert a kameramunka, a sötét és világos tónusok váltakoztatásával, a neonaturalizmusnak azzal az amerikai divattal, mely a képzőművészetben éppúgy kísért, mint a filmen, különlegesen alkalmas arra, hogy ezt a tetszetlen rettegést filmvászorra fogalmazza. Telefonhívás, közeli; géppisztolysorozat, totál — itt a kamera szemének mozgása az egyszerű váltakoztatással éppúgy, miként a színnek keverésével hihetetlen hatást képes elérni: egyszerűen azt, hogy a tárgyak minél valóságosabb megközelítésével azok teljes irrealitását vagy legalábbis véletlenszerűségét mutatja ki. E tárgyi világnak éppúgy nincs okszerű rendje, mint ahogy az ok és okozat teljesen felderíthetetlen a „szervezet munkájában”. Miért éppen most, és miért nem előbb, miért éppen most, és miért nem később vált feleslegessé vagy veszélyessé az a csoport, melyben Turner dolgozik? Miért éppen e csodálatos katalógusrendszer őriz felfejthetetlen titkokat, aligha lényeges már — a lényeg az, hogy a tárgyak éppúgy, mint az emberek látványosságuknál nagyobb súlyt kapnak, felöltenek egy olyan dimenziót, melyet csak a hírszerzés világának különleges neurózisa kölcsönöz —, ez csakugyan Kafka világa, a törvény előtt állóké, akik egy ideig maguk a törvény, a kérdezőké, akik olykor kérdezettké változnak át. Sydney Pollack azt is tudja, hogy e titkos rendszer a hatalom paranoiájának útvesztőit is kirajzolja, a szolgálati fölé- és alárendeltség észszerűtlen struktúráját; egyáltalán a struktúrát, melynek tartalma a félelem.

Nemrégiben láttam egy új amerikai filmet, *Capricorn Egy* címmel. Az meg arról szól, hogy az űrhajózási hivatalnak eredményeket kell felmutatnia, ezért bolgókilövést rendeznek házilagosan, vagyis a Földön berendezett kamerák előtt és díszletek között. Csak éppen a három asztronautát kell a kísérlet végén eltüntet-

niük. A három űrrepülő persze megmenekül, közülük az egyik eljut a „sajtóhoz”, vagyis a nyilvánosság lenne az a biztosítószep, mely a szervezetek fékezhetetlennek látszó működését valamelyest csillapítani képes. Kialakul tehát máris egy receptje a „szervezet a szervezeten belül” filmkoreográfiájának. Gonosz szervezet az egyén ellen, ez az első kikeverendő kémia — majd végül a társadalmi biztosíték, vagy fék, rendszerint a sajtó. Mindennek persze valóságos társadalmi háttere van, egyszerűen az, hogy az egymással vetélkedő titkoszolgálati szervek közül, úgy rémlik, a CIA hatalmát csorbították meg a többiek. Ezért manapság Amerikában a CIA-t bírálni divat és már nem is jelent feltétlenül baloldali elkötelezettséget. Korántsem Sydney Pollack érdemét próbálom ezzel csorbítani — *A keselyű három napja* néhány esztendő mozi már; amikor tehát ő készítette, akkor az első volt egy egész hosszú széria élén. Ráadásul, ne legyen kétségünk afelől sem, hogy Sydney Pollack filmjében, az amerikai életforma bírálatában benne van maga az amerikai mítosz is —, mely már fogantatásával is individualista, eleve többre tartja a *személyt*, a *magányos* embert, a cowboyt, az önálló küzdőt, mint a „szervezetet”; egy szervezet könnyen elbukhat egy amerikai filmben, ha az egyén győzedelmeskedik felette —, vagyis *A keselyű három napja*, bármily modern és társadalmilag aktuális témát hangszerel újjá, végül is, a magányos cowboy romantikájának eszmevilágát terjeszti. Tegyük hozzá, hogy Robert Redford, e film főszereplője e nagyvárosi cowboy legjobb és legújabb típusa, mint ahogy az sem véletlen, hogy Faye Dunaway egy olyan filmben tűnt fel, melyben Arthur Penn a húszas évek gengsztervilágát idézte fel. A gengszterfilmek, a cowboyfilmek stílusukban, tempójukban gyakran változnak — de talán sikerült érzékeltetnem, mennyire nem változik bennük az alapmotívum, az a dallam, melyet akár Charles Bronson füttyöl, akár Robert Redford tekintete játszik ki, mindig is a magányos hős szólama lesz.

UNGVÁRI TAMÁS

MAKLÁRY ZOLTÁN

Kimondom a szót, ezúttal meghatódottan és összeszűkülő torokkal: **jellemszínész**, s mivel hogy Maklárý Zoltán halála miatt mondom ki, nyomban az első tagja válik hangsúlyossá, a jellem. Színész elsratásakor — tudom — ez magyarázatra szorul. Nem habozok hát kimondani: óriási színészt veszítettünk most el, egyet a rend nagyhercegei, pairjei közül, vesztésünk a jellemek frontján azonban még sokkal nagyobb, ott egy királyt, egy császárt, egy fenséget veszítettünk. Maklárý azért volt akkora színész, amekkora színész volt, mert még annál is csodálatosabb *ember* volt. És az embert végső soron mégiscsak a jelleme teszi igazán emberré.

Elgondolkoztató és az embervilág furcsaságait, ellentmondásait egy jókorával szaporító jelenség, hogy mennyi nagy jellem tündöklök vagy tündöklött az utóbbi időben az isteni deszkákön, a színészek között, akiket másképpen csepürágóknak is szokás nevezni, akik a közhiedelem szerint könnyelműek, léhák és bohémek; mennyi felelősség-hordozó tragikus sors, mennyi kor-átok-nem-tűró nemes dac, mennyi példamutató. Irodalomtörténeti közhely: azért



Az Amerikai cigaretta című filmben

oly erős a magyar politikai költészet s azért vették a vállukra a magyar költők a magyar sorskérdéseket, mert a politika, a politikusok helyett tették, mert azok vagy nem akarták vagy nem tudták a vállukra venni. S vajon a színészek közt miért volt ennyi sok nagy jellem? Kik helyett?

Maklárý Zoltán az életével példázók közé tartozott. Mondatok hosszú

Görbe Jánossal a Föltámadott a tengerben





Az Angyalok földje című filmben

során át sorolhatnám lényének kiváló tulajdonságait, de attól félek, a hosszadalmassággal megsérteném tömörségre törekvő, s minden megnyilatkozásában tömören takarékos szellemét, ezért csak a leglényegesebbet teszem ide: Arany János-i ember volt Maklár Zoltán. Mégpedig, minthogy alkata folytán már szinte fiataltsága óta bácsi vagy legalábbis bácsizható, az Epilógusban megnyilatkozó öreg úr újramegtestesülése volt ő.

Mint minden nagy magyar színésznek, neki is hatalmas a legendáriuma, csakhogy az övé még egyelőre lejegyzetlen, közszájon forgó. Bóvizű, gyöngyöző forrás a Maklár-humorforrás, de szemben — mondjuk — a Csortoséval, az övé meleg vizű, teli az onirónia gyógysvaival, a szeretet és a tisztesség rádiumszármazékaival. Ha majd előkerül — és miért ne kerülne elő, elő kell kerülnie! — a szorgalmas deák, aki összegyűjti és lejegyzí a Maklár-adomákat, egyszerre az is kiderül, milyen bölcs ember volt ez az öreg úr. Adomái, próba közbeni bemondásai, ál-értetlen kérdései rendszerint túlmutattak önmagukon, a pillanatnyi helyzeten, s a kor, a nagyobb összefüggések és a lényeg felé vezették el társaságát, álmélnodni nem szűnő kollégáit.

Maklár Zoltánnak saját világszemlélete volt.

Amikor először láttam színházban, filmekről már ismertem. Valami „megnézése kötelező” hurraoptimista kolhozdarab ment akkor, az ötvenes évek elején a Nemzetiben. Amelyben ő, fivérével, Jánossal együtt csellengő, iszós kolhozníkyot játszott. Semmi másra nem emlékszem ma már a darabból, csak az ő kettősükre. Osztályozták és minősítették a dolgokat és az embereket ebben a kis betétjelenetben, mégpedig egy valószínűleg általuk kitalált szóval, az Ohohohó-val. Oda lyukadtak ki, hogy míg az egyik dolog csak ohohohó, addig a másik viszont már ohohohohó. Mély igazságon és érthető szóval ki sem mondható jelenségeken skáláztak végig ezzel a hol mélyen, hol csilingelve ejtett ohohohóval. Felejthetetlen volt. Számomra ez azóta is megmaradt az ember- és helyzetminősítés alapkérdésének: új jelenséggel, emberrel, tállakozván mindig az ő kérdésüket teszem fel: ez most milyen ohohohó, ez csak ohohohó vagy ohohohohó.

Szép kort ért meg Maklár Zoltán tisztességben, becsületben. Életműve befejezett. Küldetését teljesítette. A sor most már mirajtunk van, hogy az életéből és művészetéből fakadó eszméket gyümölcsöztessük. Ő már nyugszik békében, nyugodjék is, de mi még nem nyugathatunk!

CSURKA ISTVÁN

Oh, oh, Hollywood...

Nagy sikerrel játsszák a *Hollywood, Hollywood* című filmet, s ez a siker tökéletesen érthető. A néző sok részletet láthat a legendás álomgyár leghíresebb filmjeiből, megjelennek — ha csak villanásnyira is — a mozinézők többsége számára már csak gyakran emlegetett névként ismert, mítoszteremtő sztárok és miközben a vásári hatásvadászat és a tudományos lélektan eszközeit tudatosan felhasználó giccsfelvételek — néhol igaz művészetet elegy — képei peregenek és a kritikus szigorú szavakon gondolkodik, hogy meghatottság nélkül, könyörtelenül jellemezze a muzeális filmeknek ezt a hivalkodó kiárusítását, azon kapja magát, hogy a többiekkel együtt tátott szájjal bámulja a látványosságot.

Ha a mai nagy filmsikerekre gondolunk, vagy megnézzük a mozipénztárak bevételi statisztikáit, el kell ismernünk,

hogy a spektakulum, a hatás megteremtésében a mai hollywoodi filmkészítők sem rosszabbak elődeiknél. Pedig a filmváros mostani szervezete, a stúdiók működése alaposan különbözik a sokat emlegetett aranykorszak világától. Korábban az egyes stúdiók saját mozhálózatot bűszkélkedtek és évente a filmek százait termelték, hogy a közönséget ellássák nézni valóval. A sztárokat évekre szóló szerződéssel szinte megvásárolták a filmgyárak. Ma viszont a népszerű színészek, akiknek neve nézők millióit csalja be a mozikba, egy-egy produkcióhoz szerződnek és általában ők diktálják a feltételeket. A stúdiók a kész filmet nem saját mozhálózatuk mindent átvevő rendszerébe juttatják, hanem például az Egyesült Államok területén 1500 filmszínház tulajdonosának igyekezik a műsört eladni.

A legfőbb változást

azonban az hozta, hogy a szórakoztató ipar jónéhány szakembere beleunt a hazugság, csalás és kölcsönös bizalmatlanság légkörébe, ami Hollywoodot hagyományosan jellemezte, és ami ma már végképp elviselhetetlenné vált. Mind többen fölmondták azt a hallgatóságos megegyezést, hogy a filmipar belső ügyeiről nem illik beszélni, és a napvilágra jutó tények alapján széles körű, nyilvános vizsgálat indult annak tisztázására, hogy még mi mindent rejtegetnek a stúdiók feltve őrzött üzleti könyvei.

A film a forgatókönyvvel kezdődik — így a forgatókönyv írója általában az első, aki úgy érzi, hogy becsapták. És ez gyakorta nem is csupán megérzés, vagy üldöztetéses téveseszmé, hanem keserű valóság. Nálunk is játszották a *Lucky Lady* című filmet, melynek forgatókönyvéért az

Fred Astaire és Gene Kelly, illetve Margaret O'Brien és Judy Garland a *Hollywood, Hollywood* című filmben



Paul Newman (balról) a Bűlncs és mosolyban

írók, Gloria és Willard Huyck 20 000 dollárt kaptak; ennyit fizetett Mike Gruskoff, a producer, aki a könyvet a Fox gyárnak már 450 000 dollárért adta tovább. Persze, az is megesik, hogy az eredeti forgatókönyv használhatatlannak bizonyul. A hollywoodi tolvajnyelvben „golden gater” a neve az ilyen írásnak, hiszen ha a használhatatlan szöveg alapján

nekikezdenek a munkának, az olyan anyagi öngyilkosság, mint amikor valaki San Franciscóban a „Golden Gate” hídról ugrik le. Ilyenkor új szereplő lép a színre: a gyakorlott író-iparos, aki a jó ötletekkel megtűzdelt, de forgatásra még alkalmatlan alapanyagból elfogadható forgatókönyvet eszközöl össze. Ahogy most napvilágra került, fáradozásáért az író sokszor nem

Robert Redford A nagy Gatsby című filmben





fizetést, hanem busás ajándékot kap, például ilyen postamunkáért nemrég valakit egy Rolls-Royce autóval ajándékoztak meg, egy másik írónak pedig 19 000 dollárért bekötő utat építettek a villájához. Az ilyesféle megoldás jó a stúdióknak, mert a dologi kiadások között elkönnyvelheti, és jó a forgatókönyv írójának is, aki az adóhivatalnak nem köteles megemlíteni, hogy tisztelői milyen kedvességekkel halmoz-

Jack Nicholson és Karen Black az Őt könnyű darabban

zák el. A vezető forgatókönyvírók eredeti munkáikért persze jóval többet kapnak: az összeg a félmillió dollárt is elérheti. Ha ezt a pénzt a producer kifizette, azonban a stúdió mégsem ad rá pénzt, az a producer baja. Igaz, volt már példa arra is, hogy az ilyen döntést a stúdió bánta: minden idők legnagyobb sikerű filmjének, a *Csillagok háborúja* című sci-fi-nek a forgatókönyvét először az Universal stúdióknak ajánlották megvételre, de az elutasította, így George Lucas írása a Twentieth Century-Fox filmgyárhoz került és ennek a cégnek néhány hónap alatt több száz millió dollár hasznot hajtott.

Ha a forgatókönyvet benyújtó producer a stúdiótól zöld utat kap, megkezdődik a munka: elkészül a technikai forgatókönyv, szerződtetik a rendezőt és a szereplőket, kiválasztják a helyszínt és megkezdődhet a forgatás. Ez azonban egyáltalán nem ilyen egyszerű. A végleges szerződésen ügyvédek hada dolgozik, mindent elkövetve, hogy saját ügyfelük — a produ-

cer, a színész vagy a stúdió — a legkisebb kockázattal a lehető legnagyobb haszonhoz jusson. Nem csoda, hogy a kitűnő rendező, *Billy Wilder* egyszer azt mondta: az Oscar-díjak kiosztásakor igazán díjazhatnák „az év legjobb szerződését” is... Igaz, a szerződésnek nemhogy a fele, de az ezredrésze sem tréfa: minden mondat ezer dollárokat jelenthet és a végleges szerződés be kötött példánya eléri egy-egy amerikai nagyváros telefonkönyvének méreteit.

A színészek gázsija alaposan megemelkedett az utolsó években, noha tudni kell, hogy honoráriumuk jelentős hányadát a progresszív adó elviszi. Néhány adat: Paul Newman, Robert Redford vagy Steve McQueen három milliót kap egy-egy filmért. Marlon Brando két és fél millió dollárt vett föl a *Superman* című film elkészülte után, melyben tizenkét napot forgatott. Burt Reynolds és Jack Nicholson általában kétfélmillió dollárért szerződik — ez még ki-egészül a film összjövedelmének bizonyos szá-

zalékával. Jó példa erre az utolsó évek egyik legkitűnőbb filmje, a *Száll a kakukk fészkére*. Nicholson gázsija ezért a filmért csupán 750 000 dollár volt, azonban öt illetli a film összbevételenek 10 százaléka is. A szerződésnek ez a záradéka már eddig is több millió dollárt jövedelmezett.

Befutott sztárok óriási összegeket keresnek, de az igazi győztes mégis a stúdió. A Twentieth Century-Fox — elsősorban a *Csillagok háborúja* elképesztő sikere alapján — 1977-ben 50,8 millió dollárt keresett, ami az előző évhez képest 474 százalékos növekedés! Az amerikai filmipar 2,4 billió dolláros bevételének 85 százalékán a hat „nagy”: a Columbia, Paramount, United Artists, Twentieth Century-Fox, Universal és a Warner Bros osztozik.

A pénzcsinálás útjai kifürkészhetetlenek. A közismert producer páros, Dino De Laurentiis és Joseph E. Levine világhírű sztárok egész sorát szerződtette ahhoz a II. világháborús filmhez, melynek címe *Egy híd, túlságosan távol*. A káprázatos szereposztást fölmutatva már akkor eladták a külföldi forgalmazás jogát ötmillió dollárért, amikor a 25 millió dolláros költségvetésű film forgatása még el sem kezdődött. George Lucas, a *Csillagok háborúja* című szuper-sci-fi mesefilm író-rendezője nem csupán a film bevételének 40 százalékát kapja, de öt illetli az a sok millió dollár is, ami a mozi sikerére épülő ajándéktárgyiparból származik.

Robert Donat és Greer Garson a *Hollywood, Hollywoodban*





Burt Reynolds, Liza Minnelli és Gene Hackman a Lucky Lady-ben

A siker pedig dagad, mint a hólabda: játékboltokban megvásárolhatók a film robothőseinek modelljei, mindehütt kaphatók a szereplők arcképével díszített rágógumik, trikók, sőt lepedők is. A filmtörténet alakjaira alapozott melléküzemág tehát nagyobb jövedelmet biztosít a szerzőknek, mint a tényleges gázsí. Ez kiváltképp akkor igaz, amikor a stúdió a moziknak, vagy a tv-adóknak a filmeket nem egyenként, hanem több filmet tartalmazó „csomagban” adja át vetítésre. Ez árukapcsolás; a sikeres film segít értékesíteni a sikertelent, bevételük így viszont azonosná válik, mivel ilyenkor az átlagbevétel számolják.

Az árukapcsolás technikája már többször vezetett botrányhoz. Az év elején a New York-i bíróság foglalkozott az-

zal az ügygel, hogy a mozitulajdonosok följelentése szerint a Twentieth Century-Fox stúdió csak azoknak a mozitulajdonosoknak ígerte oda a *Csillagok háborúja* bemutatási jogát, akik vállalták, hogy vetítik *Az éjjél másik oldala* című filmet is, melynek sikere — enyhén szólva — kérdéses. Az ügy azért került bíróság elé, mert egy 1948-as törvény szerint az ilyesféle árukapcsolás tilos. A stúdió tagadta a vádat. Igaz, a vádaskodás kölcsönös, mivel a stúdiók szerint a mozik meghamisítják a jegyek eladásából származó jövedelmi kimutatásokat, és ezzel igyekeznek a stúdiókat megrövidíteni. Azt is mondják, hogy a nagy mozhálózatok emberei megvesztegetik a gyárak vezetőit, hogy elsőként kaphassák meg a legsikeresebbnek ígérkező filmeket — ezt a vá-

dat pedig mindkét fél cáfolja, noha az egy-két mozit üzemeltető, „független” mozitulajdonosok esküsznek rá. Itt még a gépek is részrehajlóak, hiszen egy hollywoodi ügyvéd megjegyzése szerint a stúdiók számítógépei sokkal érzékenyebbek, ha a filmmel kapcsolatos kiadásokat kell kimutatni, mint akkor, amikor a szétosztásra kerülő jövedelmet számolják össze.

Az Amerikai Adóhivatal, az Igazságügyi Minisztérium és a Filmművészeti Szövetség vizsgálatai Hollywoodban botrányok sorát robbantották ki, azonban kérdés, hogy ez bárkit is meglep-e, aki ismerte a filmszakma általános gyakorlatát. Az egyik producer ezt tömören így jellemezte: „A filmipar olyan, mint minden más üzlet — csak még olyanabb”.

MATOS LAJOS

Ideál és kompromisszum

VARSÓI BESZÉLGETÉS KRZYSZTOF ZANUSSIVAL

Krzysztof Zanussi *Spirálok* című legújabb filmjét az idei Cannes-i fesztiválon mutatták be. Varsóban beszélgettünk Zanussival; kérdéseinket előző filmje, a nálunk hamarosan bemutatásra kerülő *Védőszínek* ürügyén tettük fel a rendezőnek.

— A *Védőszínek az 1977-es év sikerfilmje volt Lengyelországban. A közönség és a kritika jól fogadta. Mi lepte meg a közönséget és a kritikusokat filmjében, mire reagáltak Ön szerint olyan érzékenyen?*

— Könnyebb arra a kérdésre válaszolni, hogy a nézőkre mi hatott, mert a kritikusok véleményét csak töredékesen ismerem. Nem tudom, lehet-e itt beszélni a nézők meglepetéséről, én voltam inkább meglepve, hogy a nézők ki vannak éhezve bizonyos erkölcsi kérdések felvetésére, olyan dilemmák ábrázolására, amelyeket a társadalom különböző lépcsőfokain, rétegekben átélünk. Kiderült, hogy ezek a dilemmák hasonlóak: dilemmák az egészséges realizmus és a józan ész követelményei között, valamint olyan ideálok, eszmék között, amelyekhez ragaszkodunk, és amelyeket jelenlegi helyzetünkben oly nehéz összehangolni.

— *A film kulcskérdése ez tehát?*

— Azt hiszem, hogy amit a filmben mint kulcsproblémát be akartam mutatni, azaz ami nekünk, korunknak a legtöbb nehézséget okozza, az nem az elhatározás vállalásának az erkölcsi súlya, hanem a helyzet felismerésének az intellektuális súlya. Valójában nem nehéz becsületesen eljárni, de nagyon nehéz megérteni, hogy melyik eljárás lesz a legbecsületesebb az adott helyzetben, mivel a becsületesség olyan könnyen határos lehet a butasággal, az eredményesség oly könnyen megy át komformizmusba, hogy ez a határ ma nagymértékben elméleti probléma. Egyszerűen becsap bennünket az intuíciónk, az értelem pedig nem elég ahhoz,



hogy tetteinket és azt a helyzetet, amelybe az egyén került, helyesen ítéljük meg. Igyekeztem ebben a filmben erről beszélni és a nézők reakciói alapján úgy érzem, azonosultak ezzel a kérdéskörrel.

— *Nem rétegfilm tehát a Védőszínek diákok, professzorok problémáiról?*

— Ebben az értelemben azt hiszem, hogy nem. Állandóan idézek egy nagyon rokonszenves felszólalást az egyik legutóbbi vitáról, amelyen az első viharok ekcenszerűsége után vettem részt. A gdanski fesztivál idején elküldtek ezzel a filmmel a hajógyárba, ahol kizárólag munkások nézték a filmet. Egyébként őszin-

tén szólva egy jól képzett fiatal szakmunkás ma már nemcsak szemre nem különbözik egy diáktól, de olvasmányaiiban, beszédében, életmódjában sincs távol tőle. Ott egy középkorú munkástól — aki többször hangsúlyozta, hogy sohasem volt az egyetlen — hallottam egy rendkívül rafinált és költői metaforát, amelyet kulcsnak szánt filmemhez és azt hiszem, valóban az is. Ez az ember, aki óceánjáró hajók építésénél dolgozik, azt mondta, hogy filmem két hőse közül az egyik, a fiatal tanársegéd olyan, mint egy hajó, amelynek nincs radarja, csak iránytűje — tudja, milyen irányba kell hajóznia, de mindig sziklás zátonyra fut; a másik pedig olyan, mint az a hajó, amelynek radarja van, de iránytűje nincs, remekül kikerüli a sziklákat, de nem tudja, hogy hova ússzon be. Látja, ez nagyon költői fantáziára vall, igen megörültem, amikor meghallottam, mert pontosan erről készítettem a filmet. Ez volt az én dilemmám is.

— *Néhány éve Magyarországon Kovács András Falak című filmje körül vitázva sok szó esett a kom-*

romisszum kérdéséről. Az Ön filmjének hősei is lépten-nyomon találkoznak a kompromisszum különböző formáival, fokozataival, állandóan dönteniük kell sok külső és belső tényezőt figyelembe véve úgy, hogy számukra a következmények nem mindig kedvezőek. Hogy fogalmazná meg véleményét a kompromisszumról?

— Az én véleményem erről a kérdésről benne van a filmben. Nem szeretnék moralizálni, az túl könnyű.

A kompromisszumokat nem szabad elvetni, örülség lenne. Mindenkinek meg kell találnia a saját mértékére szabott kompromisszumokat, azaz mennél nagyobb szabású egyéniségről van szó, bizonyára annál kisebbek a kompromisszumai. Nagyon veszélyes dolog engedni a csábításnak és bedőlni csalóka önmagunkról alkotott véleményünknek és saját lehetőségeinknél magasabb szinten cselekedni, később keservesen fizetünk meg a tétért, amit lehetőségeink, jellemünk, meggyőződésünk alapján túl magasra szabtuk. Azért nem akarok itt általánosítani, mert meg vagyok győződve, hogy minden

Zbigniew Zapasiewicz és Piotr Garlicki



ember képes sokkal becsületesebb lenni, mint amilyen általában a gyakorlatban, másrészt pedig az élet tele van olyan csapdákkal, ahol az idealisták nagyon gyakran túlértékelik erejüket, ellenállóképességüket, az eszméhez való köteleküket és könnyen a cinizmusnál kötnek ki. Én ebben a filmben csak egyetlen moralizáló gondolatot akarok felvetni. Ez pedig az, hogy a szélsőséges cinizmus, az elegáns, mutatós, csillogó is elválaszthatatlanul kötődik a szenvedéshez. Az ember nem engedheti meg magának az ilyen cinizmus luxusát. Ez a luxus nagyon drága és fájdalmas, csak ritkán tűnik olyan szépek. Minthogy azonban nem érzem magam hivatottnak arra, hogy az embereknek tanácsokat osztogassak, ebben a filmben sincsenek receptek. Keresse mindenki a saját mértéke szerint a kiutat életének csapdjából. Tehát az a didaktika, amelyet alkalmaztam, filozófikusabb, általánosabb. Viszont azokban a helyzetekben, amelyeket a filmben megmutattam, nem könnyű kiutat találni — legalábbis a film hőséinek.

Mert ha egy kicsit jobb jellemű lenne, bizonyára találna megoldást a film fiatal tanársegédje, aki sok csábításnak van kitéve. De korlátozza őt az a tény, hogy szeretne kis árat fizetni azért, hogy átcusszanjon az életen anélkül, hogy disznóvá aljasulna, másrészt, hogy ne legyen sok vesztesége. Ilyen embernek a csapda készen áll. Viszont meg kell találni a kiutat, önvizsgálatot tartani, megvizsgálni, hogy belőlem mi hiányzott, hogy ez a kompromisszum úgy megbéklyózott. És ez talán az én küldetésem, mindenesetre ekörül forogtak a gondolataim. És ha ma a nézők felingerelve jönnek ki a moziból — márpedig sok ingerült nézővel találkoztam, akik irritálva voltak, mert nem láttak kiutat — ez rendkívül értékes hatás számomra, mert én szeretnék kicsit mindenkit megmozgatni. Olyan helyzetet ábrázolni, amelyből nem könnyű megtalálni a kiutat. Dehát a néző nem ostobább nálam, ha olyan szituációt tálalok elé, amelyből én ismerem a kiutat, azt ő is megtalálja.

— *Korábbi filmjeihez térnék vissza*

Jelenet a Védőszínekből



sza. Bizonyos fejlődési folyamat figyelhető meg hőseinek a jellemében a Közjáték tudósaitól a Védőszínek tanársegédjéig és docenséig. Ez utóbbiak bonyolultabbak, éppen ezért éleetszerűbbek, közelebb állnak a mai nézőhöz. Egyetért ezzel?

— Nem vagyok saját filmjeim kritikusa, de valószínűleg ez igaz. Bár a Közjáték hősei sem voltak egyértelműen megrajzolt figurák. Az, aki egy árnyalatnyit pozitívabb volt, szenvedett barátja sikereitől és kísértéseknek volt kitéve, a másiknak pedig — nevezzük negatív jellemnek — erős vágya volt azok után az ideálok után, amit barátja megvalósított. Nem tudom, hogy az idők folyamán milyen változások történnek, nem nézem újra filmjeimet. De valóban, az élet bonyolultságának az a foka, amit most sikerült bemutatnom, az sokkal nagyobb, mint néhány évvel korábbi filmjeimben.

— A Védőszíneket sokhelyütt bemutatták külföldön. Ön sok vitán, találkozón részt vett. Megértették-e ezt a nagyonis a mai Lengyelország problémáiban gyökerező történetet?

— Könnyen érthető volt, minden nehézség nélkül áttelepíthető a probléma például a francia valóságba. Franciaországban, Angliában, az NSZK-ban, de egyáltalán Európában úgy tapasztaltam, könnyen érthető, mert bizonyos hierarchikus struktúrák, nem szükségszerűen az egyetemen. hanem más intézményeknél, hivatalokban léteznek, és ennek a puha kompromisszumnak a problémája, amely se nem heroikus, se nem drámai, hanem csak úgy finoman szivárog belénk. mindez a fejlett ipari társadalmakban meglehetősen általános probléma és könnyű volt azonosulni vele. Voltam a filmmel az Egyesült Államokban is. Ott egyetemi körökben ugyancsak találoan értékelték és találkoztam élő analógiákkal. De az egyszerű amerikai lélek lázította őket egy olyan helyzet ellen, amely oly nehéz, annyi fejtörést okoz — szerettek volna ugyanis valami áttekinthető, világos megoldást találni.

— A közelmúltban huzamosabb ideig tartózkodott külföldön, milyen



filmeket készített ott, és min dolgozik itthon?

— Három filmet készítettem az NSZK televízió részére. Az első, az *Anatómiai lecke* volt számomra a legfontosabb, mert szerzői film volt, a második egy lengyel színdarab megfilmesítése, amelyben kitűnő német színészek játszottak. A harmadik pedig egy dokumentumfilm, tehát visszatérés ahhoz a műfajhoz, amit nagyon ritkán művelek. Itthon a *Spirálok* című filmet készítettem el, amelynek a története magas hegyekben játszódik — tehát olyan közegeben, amely több filmemben előfordult. Főhőse egy hegymászónő. A film gondolatai a halál kérdése körül forognak, kicsit bizonyára szomorú téma, de hát tudja, negyven körül úgy gondolom, kell ilyen filmet csinálni. Majd öregkoromra bizonyára könnyelműbb leszek.

PAP PÁL

Van-e a tévéjátéknak esztétikája?

Van-e a tévéjátéknak esztétikája? A válaszom rövid: nincs. Ezzel be is fejezhetném hozzászólásomat, hiszen ami nincs, arról ne essék szó. Mégis hadd mondjak el néhány gondolatot először magáról a kérdéstről. Aggódó és reménykedő ez a kérdés: aminek van esztétikája, az bizonyára rangosabb dolog, arról nem lehet lekezelően beszélni. Továbbá: ha nincs, akkor legyen, mert az előrelendítheti a tévéjáték ügyét.

Munkahipotézisként próbáljuk a feltett kérdést a talpáról a fejére állítani: lehet, hogy aminek nincs esztétikája, az nem is létezik? A kérdés frivol, de ezt a létezést még Berkeley püspök úr sem tagadná. Ha viszont létezik a tévéjáték, talán az a baj, hogy nem esztétikai értelemben vett minőség? Ez sem tagadható. Akkor miért nincs esztétikája? Álljunk meg a kérdésekkel, mielőtt az azal gyanúsíthatnának, hogy így akarok kibújni a válasz alól. A tévéjátéknak azért nincs esztétikája, mert néhány alapkérdés nincs tisztázva.

Először: a tévéjáték önálló műfaj-e vagy a műfajkeveredés esetével állunk szemben? Csak zárójelben: szándékosan használom a közkeletű, de ez esetben tudományosan pontatlan kifejezést. A tévés műfaji önállóság különböző előjelű megközelítése nem mai keletű, én azokkal értek egyet, akik a tévéjáték köztes helyzetét állapították meg. A tévéjáték ugyanis, hol film, hol dráma; hol pedig a kettő keverése, közvetítés-

képp a tévéjátékkal kapcsolatos fejtegetések is meglehetősen köztes helyzetűek. Hadd tegyem azonban hozzá — ez nem vita, mert ilyet senki nem mondott —, hogy a tévéjáték köztes helyzete, ez a hibriditás nem valamiféle dilettantizmus megnyilvánulása: tudomásul kell vennünk, hogy ezt egy új eszköz formálta ilyenné. Ha tehát a nem létező tévéjáték-esztétika miérettjeire válaszolni akarunk, nem a tévéjáték belső szerkezeti kérdéseit kell először feszegetnünk, hanem tovább kell lépniünk. Második tisztázatlan alapkérdésünk: az esztétikum, az esztétikai szféra és a televízió (sőt általában a tömegkommunikáció) egymáshoz való viszonya. Amit mondandó vagyok igen vázlatos lesz, inkább csak jelezni kívánom, hogy a tévéesztétikában hol kellene elindulni.

Első vázlatpont: Sokan úgy vélik, hogy az esztétikum vonatkozásában a tévé olyan új technikát hozott, amely gyökeresen új esztétikai minőséget is jelent. Én ezt tagadom. A festészet fejlődése mérhetetlenül sokat köszönhet például: Piero della Francescanak a perspektíváért, a flamandoknak az olajért, de egyikük sem hozott létre új művészetet, a festészet festészet maradt. A hangszerek fejlődésében, a kifejezőeszközök hangzásbeli gazdagodásában óriási szerepet játszott az új a clavicembalótól a spinéten át a zongoráig, de ettől még a zene zene maradt. Az elektronikus képfelbontás és jeltovábbítás, valamint a mágneses képrögzítés hatalmas megújulási lehetőség, gazdagítja az audiovizuális művészetet, a film eszköztárát, de azért az az marad, ami volt.

A tévé igazi újdonsága a távolbalátás, az események egyidejű (élő) közvetítése, illetve ezek azonnali visszaidézhetősége azonos vagy lassított időtartamban. Később látni fogjuk, hogy az igazi újdonságot esztétikai értelemben hogyan foghatjuk fel.

Második vázlatpont: A tévéjáték a távolbalátás egyszerű közegében jelenik meg. Már a filmnél tapasztalható például a tér és az idő bonyolult egymásba való átcsapása, a párhuzamos montázs, a visszajátzott jelenetek stb., stb. révén. A té-

A VIII. veszprémi tévétalálkozón elhangzott előadás rövidített változata

véjáték esetében a filmművészetnek ez az új vonása néhány sajátossággal bonyolódik. Nézzünk néhány ilyen specifikumot. A távolbalátás egyenmű közege kialakított egy műsorrendet, amelyben különböző típusú műsorfajták, típusok követik, változtatják egymást. Az így kialakult műsorfolyamban a tévéjáték egyszerre műalkotás és műsoregyed. Mint műalkotás hordozza a film vagy a dráma jegyeit, ugyanakkor, mint műsoregyedet közrefogják olyan más műsoregyedek, melyeknek például a tér- és időkoordinátái mások. Így azután a néző, aki nemcsak a műsoregyedet, hanem a műsorfolyamat fogadja be, állandó tér- és időkoordináta-váltásra kényszerül. Ennek a következménye:

1. szívesebben fogadja a sztereotípiákat

2. tudomásul veszi az állandó változást, ha ennek van valamiféle visszatérő jellege.

A tévéjáték sztereotípiákról Adorno írt szellemesen, végül is ezek valamiféle pszeudorealizmus ismérveit hordozzák. Az irántuk támasztott nézői igény nehéz helyzetbe hozza a tévéjátékot. Részt ezzel, részint a visszatérő műsorokkal szembeni igény magyarázza a tévéfiction sorozatok sikerét. Ennek a jelenségnek az esztétikai elemzésében idehaza eddig kevés történt — talán egyedül Hermann István foglalkozott ezzel.

Ebben az ellentmondásos helyzetben a tévéesztétika megteremtése elválaszthatatlan a műsorfolyamnak a vizsgálatától. A tévéjátéknak — s itt a megformálás mikéntjére gondolok — adaptálnia kell a műsorfolyam tulajdonságait. Ez nehéz lecke és nem minden veszély nélkül való. A műsorfolyam ugyanis tele van valóságos és fikatív elemekkel, s a nézők tudatában a kettő „összemosódhat”. A fikció ne akarja önmagáról elhíthetni, hogy közvetlen valóság.

Harmadik vázlatpont: Ezzel eljutottunk a televíziós realizmus specifikus problémájához. Valóság és művészet állandó egybevetése régóta kíséri a művészetek történetét. A televízió ezt a vitát élesebbé tette. Mostanában sokszor hallom, hogy egy riport, vagy dokumentumfilm mennyivel többet mond el a valóság-

ról, mint akár egy tucat tévéjáték. Nem értem a kérdésfeltevést. Hogyan lehet két különböző minőségű — a valóság direkt és indirekt tükrözését egybevetni? Egy riport, egy dokumentumfilm etikailag akkor tisztességes, ha nem rendezi át a visszatükrözött valóságot.

Egy műalkotás etikailag akkor tisztességes, ha esztétikai értelemben átrendezi a visszatükrözött valóságot. A művészet második természet — mondta volt Goethe. Eme közhelyeket azért kellett elmondani, mert az esztétikum tévébeli megjelenése körül sok a félreértés. Amikor például a műalkotás „második természet” jellegét hangsúlyozzuk, ezzel még nem mondunk ellent annak, hogy a tévéjáték adaptálhatja, esztétikaivá teheti a televízió közvetítő jellegét. Csak úgy értelmezhető az az új törekvés, mely dokumentarista módon ad elő egy fikatív történetet. De ez a törekvés sem vonhatja ki magát az őt körülvevő műsorközeg törvényszerűségei alól, s hát éppúgy a „második természet” lényegi jegyeit kell hordoznia.

Szeretnék visszatérni egy elhangzott megállapításunkra: a fikció ne akarja elhíthetni, hogy közvetlen valóság. Ugyanakkor az imént a tévé közvetítő jellegének adaptálásáról beszéltem. Nincs itt valami ellentmondás? A kérdés kétségkívül bonyolult, s talán a tartalom és forma viszonyával magyarázható.

Néhány szót a valóság és műalkotás viszonya körüli kölcsönös félreértésekről. Anekdoták sora utal erre az elmúlt két és fél évezredben, Apellész és a varga esetéről, a malacsivítást utánzó versenyen át Mikszáth szakácsnőjéig. Hadd mondjak egyet. Amikor Michelangelo a Mózes befejezéséhez közeledett, alkotói izgalmában kalapáccsal rontott a szoborra és így kiáltott: „Na, szólalj már meg!” Pedig jól tudta, akárcsak mi, hogy a szobrok nem beszélnek, a zene nem látható és Bezsín réjtjének nincs illata.

Az esztétika nyelvén Lukács ezt úgy fogalmazta meg, hogy a műalkotás nem extenzív, hanem intenzív totalitás. De azért jó, ha hozzátesszük köznyelven is, hogy minden művészeti ág csonka, ha az élet teljesség-

gével szembesítjük. Valljuk meg, hogy a televízió a maga sajátos audiovizuális közvetlenségével felerősíti a benne megjelenő műalkotások csonkaságát, s ezért például a fiction-nel szemben egyfajta közeg-ellenállást tanúsít. De még ez a felismerés sem tántorít el attól, hogy ne utasítsam el bosszúsán valóság és fikció kicsinyes összehasonlítását, amikor tévéről beszélnek. Az ilyen formális összehasonlítások ugyanis egy dolgot nem vesznek figyelembe: bármely műalkotás a maga csonkaságával együtt rendelkezik olyan kvázi-mozzanatokkal, melyek révén a befogadóban felidézi azt a képességet, hogy hozzáélje azt, ami a műalkotásból hiányzik. Amikor a költő ezt mondja: „bársony futnak percekim” — itt megszakad az összemérés lehetősége. A bársony, a futás, a perc önmagukban valóságos, mérhető entitások, de a költőnél így együtt — látszatra — maga az antivalóság. Pedig nem csak a költő, hanem én is érzi kelem és értem amit mond, az ujjam hegyében érzem a bársony puhaságát, valamilyen borzongató izgalmat a pórusaimban, ahogy végigfutnak rajtuk a megremegő szálak, megannyi múló perc, visszafordíthatatlanul. Valamit elvesztettem örökre és valamit kaptam örökre: ismét a költő szavával: „az elme tudomásul veszi a véges-végtelességet.” Nincs ebben semmi antivalóság, sem ezoterikus fennköltetés.

Láthatjuk tehát, hogy milyen bizonyult összefüggés van valóság és a művészet csonkasága között. Azt sem tagadtuk, hogy a tévé mérlege érzékenyebben méri ezt a viszonyt. De még a tévé audiovizuális közvetlensége sem változtat azon, hogy a művészet a valóságra indirekt módon kérdez rá...

Negyedik vázlatpont: Ahhoz, hogy a tévé esztétikája megszülessék, tisztázni kell majd néhány alapvetést és félreértést, mely a tömegkultúra problémakörével függ össze. Amikor a művészet is helyet kért a hazai tévé műsorában, elkezdődött egy vita, ami azóta is tart. Sokan értékelésként távortartanak a művészetet, erre most nem térek ki, még lesz róla szó. Mások viszont egy ellenkező előjelű elitizmussal meglehetősen ag-

resszíven, mégha jószándékból is, gondolják a kultúra terjesztését.

A műalkotás szentségként való kezelése külön fejezetet érdemelne. Elégedjünk meg annyival most, hogy létezik és táplálja a tömegkultúrával kapcsolatos bahiedelmeket.

Fejtegetésem sajnálatos vázlatossága miatt csak néhány gondolatot szeretnék idézni a kultúra és a tömeg viszonyáról. Először Horatius írta le: odi profanum vulgus, gyűlöllek profán tömeg, s ebből valamiféle kultúrfilozófiai hitvallás lett, a tömeg és profanitás összetartozó fogalom párrá váltak, természetesen pejoratív értelemben. A latinoknál a profanus ellentéte a sacrosanctus volt, ami megszenteltet, érinthetlent jelentett. A profanus szó gyökében viszont valamiféle tiltás, tisztátalanság van meg, a profanum vulgus értelmezése a titokból kizárt, a szentségre méltatlan tömeg. Jőmagam ebben az összecsengésben — a lekezelő sznobsággal szemben — inkább pozitív mozzanatot érzek. Külön tanulmányozást igényelne a tömegek kultúrharca saját profán kultúrájukért. Hogyan minősítik le az érinthetetlenek a mindenkori tömegkultúrát éppen profanítása miatt, nevezik csáscsogónak a jocularot vagy éppen betiltják a bolondünnepeket; semmi sem segít, a tömegkultúra él tovább, megtermékenyíti az irodalmat, a zenét, a festészetet.

Szagrális és profán bonyolult harcát és hatásmechanizmusát kell megérteni, hogy a mai tömegkultúra előzményeit megértsük, s hogy ezt is megértsük — bármilyen furcsán hangzik is — a tévével szembeni lekicsinylés gyökerei messzire nyúlnak vissza. Az egész problémakör azonban iszonyúan bonyolult csak a XX. században vált, s megérteni is csak társadalomtörténeti segítséggel lehet. A XX. századi tömegkultúra maga is többrétegű, világnézeti és korszakbeli határokkal. Tehát korántsem szeretném azt állítani, hogy a XX. századi tömegkultúrában nincsenek veszélyzónák. A futószalagtermelés nem a befogadásra, hanem a fogyasztásra épül. Mégis különbséget tesznek devalválódás, fogyasztási nivellálódás, elektronikus elandalítás és profanizáció között. A fogyasztásra készülő tömegcikkkel szemben

a profanizáció semmi mást nem jelent, mint azt, hogy a kultúrát befogadésképesé tesszük a tömegek számára. Ez a folyamat mindeddig történeti volt, társadalmi okokból mindig fáziseltolódással ment végbe, de végbement. Spengler, Ortega és mások pesszimizmusával szemben hadd villantsam fel Mihail Bahtyin gondolatát. Ő Rabelais és a népi nevetéskultúra kapcsán szembeállítja a kanonizált irodalmat a népivel, hadd tegyem hozzá, tehát a profanizációval. Ebben a szembeállításban a kánon merevsége, hivatalossága mellett az életet mélyen átélő népi kultúra az igazán dinamikus, a mindenkori új összejtje.

A profanizáció folyamatának egyik fontos sajátossága, hogy hidat tud teremteni az úgynevezett magaskultúra és a tömegkultúra között. S hogy mennyire nincs áthatolhatatlan fal a kettő között, hogy milyen elmentmondásosak a megítélés normái, hadd mondjam el egy élményemet. Ifjú filozfként neki fogtam Dante olvasásának. Babits előszava, hogy csak művelt ember vegye kézbe, megriaszott, ettől begörccsölve többszöri nekifutásra sem sikerült, csak évekkel később meglett fővel. Aztán a kezembe került Alcide Cervi: Hét fiam volt című könyve. Ebben ez az olasz parasztbácsi elmeséli az ő és családja történetét. Mind a hét fiú az olasz ellenállás mártírja lett. Nos, téli esteken, valahol egy kis faluban, talán az Abruzzók tövében, vacsora után a család az asztal körül maradt, Cervi mama feltette a drótkeretes szemüvegét és felolvasott az Isteni színjátékból. Mert hogy nekik ez olyan, mint nekünk a Toldi. Lám az előbb említett híd van, létezik, csak át kell menni rajta.

Epilógus: az elmondott vázlat negyedik pontjában a tévéjátékról nem esett szó. Látszólag. Remélem, Önök is érezték, hogy ezenközben a tévéjáték problematikáját is feszegettem. A vázlatos háttér is ezért kapott akkora hangsúlyt, hogy a tévéjáték fontosságát és — hadd mondjam ki merészen — a megelőző kultúrákhoz való kapcsolódásának folytonosságát ki tudjam emelni. A tévéjáték éppúgy a jelenkori kultúra része, mint egy regény, egy szonáta, egy kép vagy egy bronzplakett. Ezért vá-

laszoltam így a címadó kérdésre. Meggyződésem ugyanis, hogy egy kidolgozandó tévéesztétikának alapvető filozófiai, művelődéstörténeti, szociológiai kérdésekkel kell kezdenie. Mélyen és alaposan kell elemezni a tömegkultúra jegyeit és a kialakult divatszólalomok helyett, hogy nivellálódás, legnagyobb közös osztó, devalválódás, szürke massa, ehelyett a tévéművészet értékeit kell vizsgálni, s levonni belőlük az esztétikailag általánosíthatót. Ki olvasott olyan magyar irodalomelméleti művet, amely Hazafi Verai János vagy Csizmadia költészetéből próbálja kibontani a századkezdet magyar lírájának esztétikai állapotát? A tévéesztétika megteremtése egyúttal egy inverz szemlélet visszafordítását követeli.

Természetesen az alkotók is tudják, hogy igényük a tévéesztétika iránt bármilyen jogos is, létrejötté esetén nem old meg semmit. De talán szolgálhat annyit az úgynek, hogy segít lezárni egy neofita vagy — ha ez kevésbé sértő —, egy Sturm und Drang-korszakot. A befogadók sokasága nem szorzója az értéknek — ezt is tudomásul kell venni.

Összefoglalva: a tévéesztétika a jelenkori tömegkultúra, a televíziós műsorfolyam vizsgálatából kell, hogy kiinduljon.

Csak ezután elemezheti a film és a dráma meg a tévéjáték egymáshoz való viszonyát.

Csak az ezután következő lépcső lehet a televíziós specifikumok feltárása.

Meggyződésem, hogy a tévéesztétikai kutatásokban a tévések nincsenek magukra hagyva. Marginális helyzetükben — az általános esztétika mostoha közömbössége miatt — osztozik a filmművészet, a rádiójáték, a design, a városépészet és sorolhatnék más területeket még. Itt tehát nemcsak tévéesztétikáról van szó, hanem esztétikai szemléletünk általános megújításáról. Meggyződésem az is, hogy az általam említett ellentmondásokat csakis egy szocialista közművelődés tudja feloldani, a többi között épp a televízió segítségével.

BÉKÉS TAMÁS

Z. szerkesztő első emlékezetes esete

Elgondolom, hogy Z. szerkesztő — akinek emlékezetes esetei közül az első a *Magánnyomozás egy öngyilkosság ügyében* címet viselte — mint újságíró bizonyára megértene kollégájának, e sorok értelmetlen írójának gondját. Z. szerkesztő valószínűleg maga is egy lap munkatársa (akárcsak „szülőatyja”, H. Barta Lajos), ennél fogva tudja, hogyan történik az ilyesmi a tévékritikával. A lap erre illetékes tagja megbízza a kiválasztott bírálót (belső, esetleg külső munkatársat), hogy tekintse meg a szóban forgó opuszt sajtóvetítésen vagy a televízió képernyőjén, s bírálatát megadott határidőig juttassa el a szerkesztőséghez. A dolog a jelen esetben is így történt: a lap érdemes munkatársai, H. főszerkesztő és P. szerkesztő megbíztak

azzal a kitüntetett feladattal, hogy kísérjem figyelemmel Z. szerkesztő eseteit, s a látottak közben támadt gondolataimat időnként osszam meg az olvasóval.

Nos, itt van mindjárt az első eset. Kati, egy szép fiatal lány öngyilkosságot követ el. Családjának tagjai — főltehetőleg a láthatatlan Z. szerkesztő kérdéseire — egyenként elmondják a tragikus eset körülményeit. Az egymást követő öt monológból kiderült, hogy Kati házassága rosszul sikerült, de az apja nem engedte, hogy hat hónapnál előbb külön költözzön a férjétől, mert számítószerűen csak a tehetősebb asztalos pénze, pontosabban a válás utáni vagyonszerzésből neki jutó tette-mes hányad érdekelte. A válás után pedig újra a saját jelöltjét, egy élemedett korú munkatársát akarta lányához

kényszeríteni, nem törődve azzal, hogy Kati egy másik fiút szeret. A legvégén ez a fiú is megszólal, de mindössze annyit mond, hogy nem érti. Ez ugyan kicsit meglepő, hiszen előtte már értesültünk arról, hogy Kati apja többször kidobta a fiút, a két szerelmes csak titokban találkozhatott egy mosókonyhából alakított lakásban, s az sem valószínű, hogy a fiú ne tudott volna a vőlegényjelölttről... De ne hasogassunk szórészalat, a „nem értem” bizonyára a nézőnek szól: vegye észre, hogy még mindig milyen sokan élnek öntudatlanul, kiszolgáltatottan, beszűkült életformában, hamis értékeket tisztelve, valódi érdekeiket föl nem ismerve. Igen, így van (ez volt az első gondolatom, lásd H. és P. szerkesztő kérését), ilyen esetekről mindannyian tudunk, naponta hallunk róluk ismerőseinktől, olvassuk az újságban stb. Z. szerkesztő esete köznapi eset, a hasonlóakkal, sajnos, Dunát lehet rekészteni, ha nem végződik is mindegyik öngyilkossággal. Z. szerkesztő följegyezte ezt az egyet, kikérdezte a családtagokat, gondosan utánajárt mindennek, aminek csak tudott — ez is rendben van, ő megtette a magáét.

De hogyan lesz ebből valamivel több, mint egy „esettanulmány”? Konfliktus, dráma, netán műalkotás? Csak úgy lehetett volna, ha

Paláncz Ferenc



H. Barta Lajos nyersanyagnak tekinti Z. szerkesztő esetét, és megformálja. Nem feltétlenül tévéfilmmé. Meghagyhatta volna dokumentumjátéknak, hiszen láthatóan ez is volt a célja, került minden belemagyarázást, túlírt-ságot. De valamilyen drámai anyagot vagy akár drámai formát mégiscsak adnia kellett volna Szőnyi G. Sándor rendező kezébe, hogy a művészi általánosítás révén túllépjen a *Jogi esetek* típusú (egyébként nagyon jó és nagyon hasznos) műsorok „álvalódíságán”. A monológ-sorozat mint kizárólagos drámai forma legföljebb a riportszerűség látszatóhoz volt elegendő. S még itt is lett volna egy esélye (most már a rendezőnek) a műalkotásra: paradox módon azáltal, hogy színészek helyett natúrszereplőkkel mondatja el a monológokat, Dárday István vagy Tarr Béla „modorában”. Szőnyi G. Sándor azonban ragaszkodott a színészekhez. Persze végső fokon ez érthető: a nem színész hitelességéhez legalább szituáció szükséges; szürke monológokat csak jó színészek fogadtathatnak el.

A megoldás egyedül az lehetett, hogy a színészek játsszanak (inkább csak: beszéljenek) úgy, mintha nem színészek lennének. Ez többé-kevésbé sikerült: Andai Györgyi, Horváth József, Oszter Sándor és a többiek is manírok nélkül, a rögtönzöttség látszatát keltve monologizáltak Ráday Mihály operatőr kényszerűen statikus kamerája előtt.

KOLTAI TAMÁS

Tudósportré Szabó Árpádról

Azt vártam, hogy portréfilmet kapunk, amelyben Szabó Árpád elmondja élete fontosabb állomásait. De az „én” szó el sem hangzott az egész vetítés alatt. Pedig Szabó Árpád nemcsak tudós-nak jelentős, hanem embernek is igen érdekes, példaadó és szuggesztív. Tudjuk róla, hogy 45 előtt Debrecenben a fasizálódás alatt az ellenállás fontos személye volt, élete kockázatásával mentett üldözött baloldaliakat. 48-tól meggyőződéses kommunista lett, majd, mikor kiábrándult a személyi kultusz embertelenségeiből, levonta ennek következtetéseit. Személyére vonatkozó kép csak egy volt a filmben: Szabó munkáinak címjegyzéke: Homeros világa, Az argonauták mondái, Athén és Perikles, majd ezek közt a címek közt váratlanul felbukkan A görög matematika kezdetei cím. Ez a különös címjegyzék sokat mond, vagy legalább sokat sejtet. Nyilvánvaló, hogy e könyvek szerzőjének életében éles fordulat, ha nem törés rejlik. S bár a film egy szót sem szólt erről, tudjuk, hogy Szabó pályája első felében a görög irodalom és élet történetét kutatta, majd, egyszercsak, hogy, hogy nem, szakított ezzel a kutatási területtel, otthagya (!) az egyetemet, a matematikai intézet tagja lett, és az ógörög matematika kezdeteivel kezdett foglalkozni. Mit tud ott csinálni — kérdezték ismerősei. Kiderült, hogy most, itt találta meg igazi otthonát, s az új területen még értékesebbet alkot, mint költészettörténeti kutatásaiban. Ezt az újrást más nem tudta volna megtenni. Hiszen hol van még egy olyan tudós, aki otthon van az ógörög nyelvben és világban, s amellet a matematikának is tudósa. Szabó Árpád számára azonban épp most nyílt ki az igazán eredeti tudományos alkotások lehetősége. Olyan eredményekre jutott, hogy munkáit a világ minden művelt nyelvére lefordították, s ő, mint meghívott előadó, Amerikától Japánig, Itálián, Görögországon át bejárta a világ nagy egyetemeit. Ebben persze kivételes tudásán s mélyenjáró elméjén kívül része volt remek előadókészségének is. Lényegretörő, acélszerkezetű mondatai keményen ropognak hipnotikus előadásában. A film végén szerencsére elhangzott egy személyes vonatkozású mondat: Szabó Árpád azt reméli, hogy jövőre itthon is hallhatjuk. Vele reménykedünk.

KOMLÓS ALADÁR

„HÁT ÚJAT... ÚJAT AZT NEM MONDOTT A FILM...”

JEGYZETEK TÉVÉS-DOKUMENTUMFILMEKRŐL

A címbeli idézet Vitézy László: *Illetékes-e a film?* című dokumentumfilmjéből való. Miután különböző pécsi közéleti személyiségek és járókelők nyilatkozataiból összeállította a *Pincelabirintus* című filmet a pécsi pincék katasztrófális állapotáról, levetítette filmjét különböző pécsi közéleti és nem közéleti személyiségeknek (akik részben azonosak az első filmben szerepeltekkel). Amellett, hogy a pince-tömedékelés új fázisával megismertetett, megkérdezte őket, mi a véleményük filmjéről. Persze sokan dicsérték is a filmet, hiszen ennek révén egy fontos problémára jobban odafigyeltek az illetékesek.

Az első film — a *Pincelabirintus* — különböző véleményeket közöl, a Pécs (és Eger) alatt húzódó pincerendszer veszélyes omladékonyosságának orvoslási lehetőségeiről. Külön-külön megkérdezi a film az érintetteket: lakókat, mérnököket, feltalálókat, tanácsiakat stb. Az ügy bonyolult, a pincelabirintus felmérése szinte lehetetlennek látszik: a veszélyhelyzetek gyors és olcsó elhárítására — „tömedékelés” — van csak lehetőség. A második film egy konferenciát követ végig, ahol az illetékesek, miután megnézték a filmet, vitakoznak a felmerülő — tervezési és beruházási, illetve szer-

vezetlenségi — problémákról.

A „film” (a filmkészítő) nyilván illetékes erre — mint bármely állampolgár, akinek módjában van ismereteket szerezni egy ügyről és arról véleményét közölni. „Ügyintéző” értelemben, azonban nem illetékes, ez nyilvánvaló.

A kérdés mögötti kérdés: mit jelent az, hogy a filmgyártás, mint pénzrel és hatalommal rendelkező intézmény — „illetékesebb” a bebeszólásra, néha mint referens. „Tájékoztató” — mint akár egy valódi illetékes. E mögött pedig még az is kérdés, hogy az informális (nem formális) bebeszólás, tájékoztatás, mennyire lehet része, és milyen módon, az „ügyek” végül is szükségképp formális, intézményes kezelésének.

A dokumentumfilmek formavilága: mozgó, gyors kamera, valóság-hű unalmassággal beszélő szereplők — a „direkt”, „objektív” igazságkeresés jellemzői — stb. E műfaj virágkorában mindez művészi kérdés is.

De amikor elszaporodnak a dokumentumfilmek, már nem formaviláguk, hanem abból is elsősorban az válik lényegessé számunkra, ami az igazság „direkt” megközelítésének elemeként értelmezhető.

A második film után kiderült, hogy az illetékesek reakciónak lefil-

mezése főleg saját maguknak tanulságos, vagyis ipari tévéként működően, „videokazetás csoportterápián” alkalmas módszer. Vitézy direkt képkezelése nemcsak az illetékeségek kérdésben felejt el az indirekt problémákat, melyeket említettem, hanem a pincék kérdését is meglehetősen felszínesen kezeli — nyilván „objektivitás” volt a célja —: a pécsi pincék kapcsán ugyanis sohasem merül föl az átfogóbb kérdés: az egész építőipar tervezési és beruházási — illetve fenntartási! — kapacitásának problémái.

A dokumentumfilmek — láthatóságuknál fogva — érdekesebbek és így hatékonyabbak is, ha nem szürke pincefalakat mutatnak hosszú negyedórákig (legyen ez mégoly tanulságos is a nézőknek), hanem egyszerűen, hátsó gondolatok nélkül bemutatnak egy embereket mozgató személyes konfliktust, vagy sorsot. Ezért volt felüdülés a két Vitézy-film közötti napon a *Tanító* című dokumentumfilm, amelyben láthatuk, miként válik egy analfabéta szülőktől származó cigány fiú tanítóként és a magyar népi tánc kultúra hű őrzőjeként társadalmunk hasznos tagjává. Ez a film nem akart problémákra utalni — csak példát mutatni. Remélhetőleg sikerült.

KOZMA GYÖRGY

Illetlenek

Min nevetnek, miért nevetnek az emberek? A kérdéssel filozófusok, pszichológusok, írók, dramaturgok, politikusok, orvosok és humoristák mélyrehatóan foglalkoztak — az ókortól napjainkig. Még a peszszimistának elkönyvelt Schopenhauer is komoly tanulmányt szentelt a komikum és humor jelenségeinek. Nem szólva Bergson híres fejtegetéseiről a komikum jelentéséről, melyben többek között egyetértését fejezi ki azokkal, akik az embert „nevető állatnak” nevezik. Igaz, gyorsan kiegészíti a meghatározást azzal, hogy az ember „nevetető állat” is. Eötvös Károly is leszögezi, hogy nevetni csak az ember képes. Majd egy ósdi bájos kérdést tesz fel, melyet mintha a jövőnek, a mai televíziónak szánt volna: „S ha mikor az orvos patikaszert rendel: miért nem tud néhány adag jóízű nevetést is rendelni?” — írja.

Ugyan miért nem? Sajnos a humor történelmi az a kérdést elmulasztják feltenni: miért és mikor *nem* hajlandó nevetni a „nevető állat”, annak ellenére, hogy nevetető állattársai, a bohózatírók, minden tőlük telhetőt elkövetnek mulattatásukra. Így kénytelenek vagyunk mi, filozófiailag képzetlen kritikusok időről időre vizsgálat tárgyává tenni: miért, mitől nem nevetéses az, amit nevetetésre szántak.

A Mocsár Gábor irásából készült *Illetlenek* — Mamcserov Frigyes rendezése — remek ötlethez épült. Ezenkívül jó és kedves figurák kerülnek képtelen szituációkba. A tévéfilmben a jól megírt figurákat jó színészek, jókedvűen alakítják. Harsányi Gábor, Timár Béla, Kertész Péter, Hollai Kálmán ruhátlanul végigfutkározzák a több mint egyórás filmet, és maguk részéről mindent elkövetnek, hogy szemérmetlenül komikusak legyenek. Vagyis a filmben minden megtörténik, amin nevetni illenék, de mi nézők illetlenül az első spontán nevetések után egyre komorabbá válunk.

Az aratási munkák tűzrendészeti ellenőrzésével megbízott fiatal emberek: a Tűzoltóparancsnok, az Újságíró, a Sofőr, az Ellenőr munkájukat túl gyorsan elvégezve a rekkenő hőségben egyenruhájukat és civil öltözetüket ledobálva, a folyóba vetik magukat, hogy egy kis vidám fürdőzéssel a napidíjhoz szükséges, még hátralevő időt értelmesen eltöltsék. Amikor

meztelenül kimásznak a hús habokból, ruhájukat a feltört kocsiában nem találják.

A helyzet egyelőre csak komikus. De tragikomikussá válik abban a pillanatban, amikor a Tűzoltóparancsnok kutyája, Néró, a folyóban talált, „kibiztosított” kézigránátot, amellyel a fürdőző fiatal emberek halászni szándékoztak, szájában „kötelességtudóan” a partra úszva, utánuk hozza. A meztelen kiküldöttek ész nélkül menekülnek az életüket veszélyeztető, utánuk loholó hű kutya elől. A nemrég még nedves-kedves fiúk szárazon egyre szánalmasabbakká válnak. A kötelességet teljesítő kutya elől menekülve és a felöltözött világ elől rejtőzködve már nem nevetünk rajtuk, de ami nagyobb baj, nem is szánjuk őket. Minden figyelmünk, érdeklődésünk és rokonszenvünk ugyanis a szájában halált hordozó kutyára összpontosul. Ót feltjük, hogy fel ne robbanjon. Nem *csak* azért aggódunk érte, mert kutya-barátok vagyunk, hanem mert ez a kutyahős, az

Timár Béla



egyetlen emberi tulajdonságokkal felruházott figura a filmben.

Néró teszi a dolgát, pedig nem kap napidíjat. Nérónak, ellentétben a fiatalemberekkel, egyénisége, hivatástudata van. Ezenkívül dramaturgiailag is fontos funkciója: ő az a tragikomikus figura, aki nincs tudatában annak, hogy veszélyeztetett helyzetben van. Komikus, mert nem érti saját szituációját!

A tévéfilm jó alapötlete, akárcsak a kézi-gránát a kutya szájában — nem robban. Csak a

megtudjuk, hogy mégis veszélyben voltak. De miután szerencsére most sem sérül meg senki — és a kutyanak is kutya-baja! — ez az utólagos felismerés sem okoz különösebb megrendülést a nézőben. Mindenki sértetlenül úszta meg a kutyakomédiát — kivéve a tévéfilm író-rendezőjét.

A jó bohózat, akárcsak a jó krimi, matematikai művelet is. A filmhumor nagymestere, Tati állítja: „A komikum a logika netovábbja.” Igaza lehet, mert az *Illetlenek* nemcsak azzal váltak unalmasakká,



A CIMLAPON:

Brooke Shields, A csinos lány című Louis Malle-film egyik főszereplője



Benedek Miklós

legvégén, amikor a Tűzoltóparancsnok végre elveszi a kutyától és „szakértően” megállapítja, hogy kékcsozású, vagyis veszélytelen. Amikor megkönnyebbülten és nevetve messzire hajítja a „döglött” tűzszerszámot — akkor felrobban. A film legvégén tehát visszamenőleg

hogyan túl illedelmesen bohóckodtak. Hanem azaz, hogy a filmben nem volt jelen a hétköznapi élet logikája, amelynek a visszaján vagy felborulásán kárörvendezni, vagy nevetni tudunk volna.

MÁGORI ERZSÉBET

filmvilág

XXI. évf. 15. sz. Film-
művészeti folyóirat.
Megjelenik minden hó-
nap 1-én és 15-én.

Főszerkesztő:

Hegedűs Zoltán.

Kiadja a Lapkiadó Vá-
llalat. Felelős kiadó:

Siklósi Norbert.

Szerkesztőség és ki-
adóhivatal: Budapest
VII., Lenin körút 9-11.
Telefon: 221-285. Levél-
cím: 1906 Postafiók 223
Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely
postahivatalnál, a kéz-
besítőknél, a Posta hír-
lapüzleteiben és a Pos-
ta Központi Hírlap Iro-
dánál (1900 KHI, Buda-
pest V., József nádor
tér 1.) közvetlenül vagy
postautalványon, vala-
mint átutalással a KHI
215-96 162 pénzforgalmi
jelzőszámlára. Előfizetési
díj ¼ évre 24,- Ft.
Külföldön terjeszti a
„Kultúra” Külkereske-
delmi Vállalat, H-1389
Budapest, Postafiók 149.



78.2956

Egyetemi Nyomda
Budapest

Felelős vezető:

Sűmehi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286



Agárdi Gábor

*Szent Kszsanna,
avagy a mesterek iskolája*

Enn Vatemaa észt író darabjából Havas Péter készített tévéjátékot. Fősze-
replők: Agárdi Gábor, Tábori Nóra, Vallai Péter. Operatőr: Sólyom László.

Tábori Nóra, Agárdi Gábor és Vallai Péter (Kende Tamás felvételei)





filmvilág

Ára: 4,- Ft

Jane Fonda és Bruce Dern, a H
tér és című film főszereplői. Ren
Hal Ashby