

1978

MHA 127

filmvilág

16

1978. augusztus 15.



Sír Kati, Tanay Bella, Bács Ferenc, Trokán Péter

Az erőd

Balogh Emese, Tarján Györgyi, Kovács István, Körtvélyessy Zsolt, Bács Ferenc, Holl István. Operatőr: Biró Miklós.

Hernádi Gyula forgatókönyvéből készített játékfilmet Szinetár Miklós. Főszereplők: Tanay Bella, Bordon Irén.

Jelenet a filmből (Inkev Alice felvételei)



Az érték szövetségese

GONDOLATOK A KRITIKA KRITIKÁJÁHOZ (I.)

Jó száznegyven évvel ezelőtt terjedelmes bírálat jelent meg a Nemzeti Színházról egy lapszerkesztő tollából. Bajza, Toldy és Vörösmarty egy emberként támadta meg az „elpártolt” kritikust, „balszellemű kirohánásnak” minősítve írását. Nem gondolom, hogy az érdemes triász kevésbé értett a színházhoz, mint a rég elfeledett nevű s saját korában is jelentéktelen szerkesztő. Az adott esetben mégis neki volt igaza, amikor őszinte, szigorú bírálattal ösztökélte fejlődésre a kezdeti lépéseken túljutott, elnézésre, bábáskodásra már nem szoruló színházat. Jeles irodalmáraink pedig változatlanul az „ügyet” védték, a nemzet színházának ügyét, korainak látva az időt a fogyatékoságok feltárására.

A távoli analógiát, amellet, hogy az idő szavára figyelmezteti a kritikusokat, az hívta elő, hogy filmkritikusok és alkotók oly irigyelt harmóniája a hatvanas években, hasonlóképp nemcsak a remekműveknek, de az ügynek, azaz filmművészetünk adott szakaszának, a lendületes fejlődés, a kibontakozás éveinek is köszönhető. Az évtized végére azonban — mely szakasz-záró filmművészetünkben — szükségképpen meg kellett változnia a kritikának is. A kérdés tehát nem az, hogy miért nem olyan felhőtlen, egyértelműen védelmező-biztató a kapcsolat, mint egy évtizede, hanem, hogy a ma követel-

ményeinek eleget tesz-e napjaink filmkritikája? Helyesen érzékeli-e a bírálóbb hang szükségességét; megfelelően reagál-e a tematika- és stílusváltásra; képes-e követni a film funkciójának bővülését, szerepének módosulását a kultúránkban? Segít-e az esetleges funkció- és kontaktuszavarokból kilábalni a rászoruló műfajoknak? E problémák sokasága közül most csak a filmkritika szakértelmével, tagozódásával, valamint a hitelével, tekintélyével összefüggő kérdéseket érintem.

„Legyünk kortársak”

Szembetűnő — többször szóvá is tett — jelenség, hogy a bírálatok mai filmjeinket szüntelenül a hatvanas évek műveivel vetik össze. Az efféle párhuzamosdi történetietlen, fejlődéselvet feltételez az esztétikában. Nagyobb baj azonban, hogy az ítélkezésnek ez a módja a szilárd viszonyítási alap hiányából fakad, ami pedig nélkülözhetetlen filmművészetünk folyamatos értékeléséhez. A „hol is tartunk” szorongó kérdésének, újból való fölmerülésének oka, hogy a filmkritikákból gyakran marad ki az alapkérdés megválaszolása; mű és kora megfeleltetése. E mulasztás szükségképpen okoz zavart, hisz ha elfogadjuk, hogy a művészetben a társadalmi valósághoz való viszony a meghatározó, akkor a kritika rende-

ző elve is csak a filmművészet és a valóság összefüggésrendszerének a feltárása lehet.

Paradox módon épp a jelen idejű műveknél marad ez el leginkább. Feltételezve, hogy a kritika nemcsak a már kész művekre mondja ki az áment, de hat a keletkezendőkre is, nem merész az a következtetés, hogy a kritika is ludas abban, ha filmművészetünk jelenünk érdemi ábrázolásával sokáig adós maradt; hogy épp a „jelentő mód, jelen időt” nem beszélte anyanyelvi szinten. „A társadalmi helyzet bonyolult” — jellemezte a helyzetet a kritika, szinte menlevelet adva a napjaink kérdéseibe mind távolabbról s áttételesebben közelítő vagy azokat messze elkerülő műveknek. Holott — meggyőződésünk szerint — a kritikának magának kellett volna rámutatnia, legalább kísérletet tenni annak vizsgálatára, miben is áll a társadalmi helyzet bonyolultsága; a társadalmi-gazdasági élet új vonásai, konfliktusai milyen feladatok elé állítják a művészeteket. E kérdések tisztázása fogódzókot nyújtott volna a művészeknek. A hetvenes évek kétségtelenül sokban változó világának feltérképezése segített volna a kritika terminológiájának megújításában is, a tartalmi elemek szükségképpen változó újrafogalmazásában.

Ahhoz azonban, hogy a filmkritikus a „legyünk kortársak” Gaál Gábori mércéje szerint gondolkodjon és ítéljen az alkotók és a valóság viszonyáról, (s arról, hogy ez miként tükröződik a művekben, a művészeti ág fejlődési folyamatában) szükséges, hogy maga is biztosan eligazodjék a világban. Felkészültségében, ha úgy tetszik szaktudásában az etikai, filozófiai, történelmi tudásnak a filmelmélettel egyenrangú szerepet kell kapnia.

Filmkritika és filmesztétika

A tájékozódási nehézségeken kívül más oka is van annak, hogy a tartalmi elemzés háttérbe szorult. A filmkritikának, mely sokáig az általános esztétika kölcsönvett fogalmátárral dolgozott, évtizedekig a filmi specifikumok értékelésének hiányát vetették szemére, ezért ma szabadulni igyekszik a szakszerűtlenség, a laikusság vádjától. E törekvéseket azonban ma még sokkal inkább a korszerűtlennek vélt tartalmi elemzés elsekélyítése jellemzi, mint a valóban mély, egzakt, a filmművészet saját formanyelvének ismeretén alapuló vizsgálódás.

A filmnyelvi specifikumok túlhangsúlyozása tehát egyelőre nem veszélyezteti kritikánkat, mégha a hetvenes években tapasztalható is fejlődés a filmelméleti-filmesztetikai felkészültségben.

Néhány kérdés fölött azonban mintha megállt volna az idő. Kritikáink főszereplője változatlanul a rendező. A film alkotó gárdájának más tagjait, szinte évtizedek óta, ugyanazzal a néhány sztereotíp jelzővel méltatják. Az operatőri munka jelentőségéről, film és irodalmi alapanyag kapcsolatáról, a filmszínészi játék sajátosságairól időről időre csak viták kezdődnek, majd kihuny-
nak, a kritika pedig tovább is használja bevált sablonjait.

A filmműfajok egyenlőtlensége

A filmesztétika talán legfejletlenebb ága a műfajelmélet. A műfajok öröklött hierarchiáját így a kritika is tükrözi, sőt támogatja, hiszen folyamatosan csak a játékfilmeket minősíti. A rajzfilm, a népszerű-tudományos film, a híradó és a dokumentumfilm csak fesztiválok, számadások

esetén kerül reflektorfénybe, vagy ha működési zavarok, közönség-boj-
kott vagy egyéb csőd fenyeget.

Az ismeretek egyoldalúsága akkor ütközik ki, ha egy-egy háttérbe szorított műfaj — a filmművészet folytonos szabadságharcának eredményeként —, kitör a rákényszerített szerepből, s „szokatlan” teljesítménnyel hívja fel magára a figyelmet. A dokumentumfilm hazai reneszánsza nem kis fejtörésre kényszerítette a hazai kritikusokat, ráébredtve őket, hogy a dokumentumfilmnek nincs kidolgozott esztétikája, s hogy e hiány csak ideig-óráig bidalható át a játékfilmtől kölcsönzött kategóriák, mércék alkalmazásával. De említhetem az egyik legnépszerűbb és leg-sikeresebb hazai filmtípust, az animációs filmet is, melynek világhírű alkotói vannak, értő bírálói azonban hiányoznak.

Nem elsőként írom le, hogy ha a kritika segítené a műfajok demokratizálódását, ez jótékonyan befolyásolná filmgyártásunk műfaji aránytalanságát. Bizonyára több kedvvel, ambícióval fordulnának a rendezők a ma lenézett műfajok felé s ez színvonalemelkedést is eredményezne. (Zárójelben jegyzem meg, hisz a téma külön dolgozatot igényelne, hogy a televíziós filmek — s itt már műfaji különbség nélkül — szintén jelentős hátrányban vannak a sajtó-visszhang szempontjából. Az aránytalanság csökkentésével főként a többmillió nézőtábor nyerne, de fokozná az alkotók érdeklődését is a televíziós munka iránt, melynek ma még nincs a mozifilmmel egyenlő becsülete.)

Filmelmélet és filmesztétika

Kritikusaink filmelméleti tudása feltűnően esztétikacentrikus. Nem hazai „betegség” ez. Avval a gazda-

sági-történeti okokra visszavezethető jelenséggel függ össze, mely világszerte a játékfilmet helyezte a filmgyártás hierarchiájának csúcsára. A filmelmélet középpontjába is a játékfilmről való gondolkodás, főként a film és az esztétikus viszonyának tisztázása került. Kritikai gondolkodásunk esztétizmusa rányomja bélyegét filmkultúránk egészére; a műfajok egyenlőtlenségétől a kritika hatásaig számtalan területet befolyásol.

A filmelmélet játékfilm-centrikus-sága miatt a kritikus épp a filmtermés túlnyomó részét alkotó filmbelletrisztika és filmgiccs értékelésekor marad támpontok nélkül. A néző pedig épp azoknak a filmtípusoknak a megértéséhez és értékeléséhez nem kap megfelelő segítséget, melyeket a legnagyobb számban talál számára a mozi és a televízió. Hiába hivatali kötelessége a kritikusknak minden rendű és rangú film értékelése, ha ismeretei és érdeklődése a művészi filmmel való foglalkozásra predestinálják, s a film funkcionális differenciáltsága ellenére egy uniformizált műelemzési mechanizmus szerint jár el.

A „nem művészi szféra” filmjeinek érdemi, sajátosságaikból kiinduló elemzése szükséges ahhoz, hogy a nézők egyre szélesebb rétegében tudatosodjék a filmfunkciók különbözősége, s a „szórákozás” más-más minőségének lehetősége, s ezáltal kiküszöböljék az alkotóra, befogadóra egyaránt veszélyes — értékbizonytalanság.

A néző és a kritika voksa közti el-
térés, ha eredete homályba vész, ha „jó” és „rossz” filmek csatájává egyszerűsítjük, ha nem tárjuk föl a film funkcionális különbségeit, s ebből következően nem teremtjük meg

minden filmtípus mértékrendszerét, egyenesen vezet a kritika hitelvesztéséhez. Ez olyan méreteket ölthet, hogy a pozitív visszhang eltemethet egy filmet a nézők egyes rétegei előtt, a negatív viszont nem ritkán reklámmá válik.

A filmkritika esztétizmusa azonban másutt is „visszaüt”. Film és közönség vitájában gyakran volt részünk az elmúlt évek során. S az ebben perdöntő igénnyel megszólaló kritikások sem tudtak túllépni azon a szemléleten, mely a hibát a közönségben illetve a műben keresi. A művészi kommunikációt mű-közvetítő-befogadó kölcsönkapcsolata határozza meg, a kritikusként tehát, ha a pusztá ítélezésen túl, a filmet mint a társadalmi kommunikáció egyik legjelentékenyebb eszközét kívánja vizsgálni, a hatékony működését elősegíteni, s struktúra egységében kell gondolkodnia. Ennek hiánya termeli ki az olyan képtelen vádakat, hogy „az értetlen kritika elriasztja a közönséget a magyar filmekről”, vagy hogy „a kritika egy szűk, sznob réteg kiszolgálója.”

A mű létrejöttének és terjesztésének feltételeit is alaposan ismerő kritikai gondolkodásnak a film esetében különösen nagy súlya van. Ennek hiánya miatt a kritika legtöbbször fetisizálni kénytelen azokat a tényezőket, melyeknek — épp a fejlődés érdekében — a megváltoztatására kellene törekednie. B. Nagy László páratlan tekintélye az olvasók előtt és a szakmában, annak is köszönhető, hogy mint aktív filmesből lett kritikus, átlátta e fontos, de művészetten kívülivé degradált tényezőket, s összefüggéseiben szemlélte filmgyártásunk és forgalmazásunk egészét.

A kritika szakosodási törekvése — még ha a film gyökeresen eltérő ren-

deltetése, sajátosságai indokolni látszanak is — káros izoláltságához, szűklátókörűségéhez vezethet. Friss példa rá, hogy ma, örömmel üdvözölve a jelen ábrázolásával egyre sikeresebben megbirkózó, a Balázs Béla Stúdióban készült dokumentumfilmeket, ugyanakkor előzmények nélküli, elszigetelt kísérletek címszó alá utaljuk őket. De miért „szigetelődhetnek el” a hatvanas évek végétől a BBS-ben már növekvő számban születő valóságfeltáró filmek? Nem kellett volna-e a kritikának időben észrevennie, hogy bár ezek a dokumentumfilmek nagyrészt a stúdió „szigethelyzetének” — vagyis a kísérleti feltételeknek — köszönhetők, de filmművészetünk további fejlődését illetően nem kevés függ attól, hogy sikerül-e integrálni az eredményeket? Ehhez azonban félre kellett volna tenni néhány előítéletet, esztétikai dogmát műfajokról, módszerekről, „kis” és „nagy” filmekről. Ma bizonyára kisebb volna a zavar a dokumentarizmus körül, nem támadt volna fel a kritikusi gondolkodásban zavart csálthatatlanul jelző „vagy-vagy” szemlélet, nem kerülnének szembe indokolatlanul módszerek, irányzatok, ellehetetlenítve az érték szerint való gondolkodást.

Az eddig említett jelenségekben közös, hogy bár eltérő mértékben, de filmkritikánk egészét jellemzik, s hogy valamennyi közvetve vagy közvetlenül, filmelméletünk jelenlegi állapotával is összefügg. Ez utóbbi „fehér foltjait” híven tükrözi filmkritikánk, mégis azt kell mondanom: aggasztó tünet elmélet és kritika egyre növekvő távolsága. E távolság következményei főleg a kritika egészségesen tagolt rendszerének kialakítását gátolják.

TÓTH KLÁRA

A kétfenekű dob

Úgy kezdi Gazdag Gyula *A kétfenekű dobot*, mintha ironikus dokumentumfilmjeit folytatná. A szalkszentmártoni Petőfi-ház tornácán egy cseh turistacsoporttal együtt hallgatjuk a helybéli múzeumi kalauz magyarázatát. Kétségünk sem lehet afelől, hogy a néni „valódi”, és saját „szöveget” mond. Megtudjuk tőle többek között, hogy Petrovics bácsi, a költő apja egy évig bérelte a házban berendezett kocsmát, amelyből földalatti folyosó vezetett a mocsárba, így az odabent iddogáló betyárok a pandúrok jöttékor „illa berek, nádak, erek” elillanhattak, s „kit Kikindán, kit Szabadkán láttak aztán”. Amikor Ragályi Elemér kézikamerája után benyomulunk a házba, az is kiderül, hogy ezeket a köveket taposta a költő szüleivel egyetemben, odabent pedig — „ekkorra már megérett benne a forradalmár”, miközben ült és verset írt —, mint ahogy most is ott ül viaszban. És csakugyan látható, különben el sem hinnénk talán: itt ül Petőfi, kihajtott gallérral, kezében pennával, tetőtől talpig viaszban.

Ez a jelenet a főcím végéig tart, innen már valódi játékfilm kezdődik, bár hasonló stílusban. A történet annyi, hogy egy tévéstáb a múzeumháza udvarán forgatja Adam A longjumeau-i postakocsis című operájának néhány jelenetét és a múzeumigazgató szeretné fölhasználni az alkalmat, hogy a neves művészek (valamint a falusiak) közreműködésével a forgatás után jótékony célú előadást szervezzék a fölépítendő művelődési ház javára. Az előadás azonban a tévéopera szereplőinek némileg bizonytalan ígérete és a serdületlenebb falusiak áldozatvállalása ellenére sem jön létre, egyrészt a múzeumigazgató és a tanácselnök személyes torzsalkodása, másrészt („ahogy az már lenni szokott”) objektív akadályok miatt. Ez utóbbiak sorában nem elhanyagolható tényező a neves művészek mérsékelt lelkesedése, ami a forgatási napok számának csökkenésével arányosan fogy.

A történet, mint kitetszik, nem nagy igényű. Gyanítható, hogy nem

Rudolf Hrušínsky



is a történet maga lényeges, hanem a hordaléka: az emberi nüanszok, a részletmegfigyelések, az események kísérőjelenségei. A *kétfenekű* dob alighanem beilleszthető a világot a hétköznapi mikrorealizmus ábrázoló módszerével — egy kis ironia hozzáadagolásával — főlmérő filmek sorába. Külön tanulmányt érdemelne, hogy a történeti-parabolisztikus allegorikus „vonulat”, Jancsó, Sára, Gábor Pál, Szabó István, Kardos Ferenc, Szomjas György, Gaál István régebbi vagy újabb (még bemutatás előtt álló) filmjeihez milyen társadalmi mozgások, nézőpontok tükröként sorakozik föl egy másik csoport: Dárday István *Jutalomutazása*, András Ferenc, Zsombolyai János és most Gazdag Gyula legutóbbi alkotásai, amelyekben — számos eltérő vonás mellett — sok a közös is. Például jelentéktelennek látszó napi súrlódásaink, hiúságpózáink, fontoskodásaink gúnyoros rajza, vagy annak a ténynek a groteszk körüljárása, hogy önmagunk túlértékelése, a saját személyiségünknek tulajdonított túlzott jelentőség gyakran a legfőbb akadály a dolgok előrehaladásának.

Gazdag filmjénél maradva, ebből a történetből is kiderül, hogy — mint mondani szokták — mindenki jó ügyet szolgál, csak valahogy „a dolgok nem jönnek össze”. A tanácselnök bizonyára lelkes híve a művelődési ház fölépítésének, mégis minden erővel igyekszik leállítani a jó-tékony előadást, (bár a megyei vezetők meghívásának lehetősége gondolkodóba ejti), nehogy a múzeumigazgató népszerűsége az övé fölé emelkedjék. Nyilván úgy véli, hogy csak az „mehet”, amit ő talál ki, a többi „hatásköri túllépés”. És Czakó Dini, a múzeumigazgató elköveti azt a hibát, hogy elhúzza a száját a tanácselnök saját költésű beköszöntőjének hallatán... Hasonlóképpen, a tényleges rendezője is segített a műsort összehozni a maga unott rutinié módján, amíg kicsúszva a saját forgatási idejéből, nem áll a háta mögé fényvetően a gyártásvezető, kérelhetetlen pénzügyi érveivel — akkor aztán „vadállattá” válik. A színész munkaidéj, míhelyt lejár a fizetett munkaidéj, egyenként elszökődösek.

Gazdag egy kicsit keserűen, kifor-

ditott tényérrel, az „ez van” gesztusával mutatja be az eseményeket. Azt nem mondanám, hogy harag és részrehajlás nélkül. Mindenesetre kerülve a lekezelő modort és a fölényességet. Szereplői nem szörnyetegek, csak esendő lelkek, tele kicsinyességgel és a mindannyiunk közös életéből ismert apró megalkuvásokkal. Ugyanakkor azt is érzékelteti finoman — Rudolf Hrušínsky kitémő játékával —, hogy Czakó Dini különb a többieknél. Ő a maga esetlen-macskós módján csakugyan a közönség érdekeit képviseli; s lám, a háztetőről elmondott „hegyi beszédének” van foganatja: a falu apraja a fájllyás fogvatulást választja a beatkoncert helyett, ami valószínűleg a modern csodák egyik csúcsteljesítményének tekinthető. Őszintén lelkes a falusi erőművész is (Dánffy Sándor játssza): benne még él az egykori örömtornászok gülláinak hősi emléke, ami a tanácselnök szerint „félreértésre” adhat okot. Az öregek szíztellete más módon is kicsendül a filmből: talán a legszebb jelenet, amelyben a titkárnő (Csákányi Eszter) a művelődési házra gyűjt a falusiak között; akár „direktben”, akár instrukciókkal vették föl ezt a képsort, megható, ahogy az idős bácsik őt, tíz vagy száz forintjukat guberálják nagy igyekezettel... A siváran groteszk zárókép előtt viszont akár jelképesnek is érezhetjük a közös, szótlan szalonnasütést a közös tűz körül, a tanácstitkár (Koltai Róbert) ügyetlenkedését egy szál deszkával, és a tanácselnök szentimentális búslakodását arról, hogy reméli, ugyanígy együtt ünnepelhetik majd az új művelődési ház megnyitását. Ha rajta múlik, aligha...

A szatíra és a lírai groteszk között egyensúlyoz szándéka szerint — és sokszor ügyesen — *A kétfenekű dob*. Hogy a szándék mégis csak részben valósult meg, annak talán az az egyik oka, hogy Györfy Miklós (a rendezővel közösen írt) forgatókönyve valahogy kevésbé ötletes, mint a film elején, a Petőfi-házi „cinéma verítékben” a megiratlan valóság. Helyenként nyögvenyelősnek, túlságosan kimértnek, „megesínáltak” tetszenek a fordulatok, a jelenetek eresztékei csikorognak, az egész nem gördül eléggé, s bizony tempótlan is.



Márer Klári és Kiss István (B. Müller Magda felvételei)

Félő, hogy ami igazán kitűnő a filmben, az „bennfentes humor”, a filmszakmabeliek külön élvezete csak, s nem jut el azokhoz a nézőkhöz, akikhez — az alkotók tehetségét véve alapul — könnyűszerrel eljuthatna.

Pedig a szereplőkön nem múlik. A már említett Rudolf Hrušinsky (Vajda Lászlónak az alakkkal összesimuló magyar hangjával), nincs rá jobb szó, bájos jelenség. Igazi fölfedezés a színházi rendezőként profi, filmszínészként viszont amatőrnek számító Horváth Jenő tárgyilagos, mégsem szürke játéka a tanácselnök szerepében. Molnár Piroska mint szélsőyes molesztár, Rajhona Ádám mint savanyú vezető színész, Lukács Andor mint cinikus világmegváltó „művész”, Kiss István mint fásult rendező, Balogh Tamás és Asher Tamás mint erőszakos asszisztensek (utóbbi különösen abban a jelenetben, amikor fölfedezi az instrukció ellenére a felvevőgépre „bámoló” Petőfi-viaszbut) szakmai ujjgya-

korlatként, „von Haus aus” hozza a színészmesterség mulatságos manir-jait. Csaknem érthetetlen, hogy Gazdag miért nem használta ki jobban e képességüket a filmen belüli operafilm forgatásának jeleneinél: úgy vélem, valamivel több ironizálás itt nem volna atelier jellegű. (Nota bene: a play back-technikával fölveti opera a televízióban csaknem mindig a saját paródiájának hat, a filmen viszont olyan tökéletesre sikerült az éneklést maszkírózó prózai színészek szinkronja, hogy nem csodálkoznék, ha Gazdagot a tévé fölfedezné mint operarendezőt.)

Mindent összevéve, *A kétfenekű dob* nem éri el *A sipoló macskakő* színvonalát, de ugyanazt a dolgok felszíne mögé látó, valódi értékeket kereső szellemet mutatja, s ha Gazdagnak ezt sikerül megőriznie és realizálnia, sokat beválthat a hozzá fűződő reményekből.

KOLTAI TAMÁS



Magatartás-analízis – történelmi kalandfilmben

BESZÉLGETÉS RÓZSA JÁNOSSAL

Erdei történet címmel jelent meg néhány éve a Magvető kiadásában, A háború lelke című kötetben Kardos István forgatókönyve, amelyből most fejezte be új filmjét Rózsa János, A trombitás címmel (a Hunnia, az Objektív Filmstúdió és a Televízió koprodukciójában). Főszereplők: Fábrián Ferenc, Bencze Ferenc, Koltai Róbert és Csoma Zoltán. Operatőr: Ragályi Elemér.

— A címváltozás azt jelzi, hogy a kötetben megjelent forgatókönyv is megváltozott a forgatás során?

— Lényegében nem változott a történet, legfeljebb annyiban, hogy jobban előtérbe került, fontosabb lett a kamaszfiú, a „Trombitás” alakja. Alapvető hangsúlyt kapott a történetnek az a vonulata, hogy milyen nehéz eligazodnia egy tiszta lappal induló, 16 éves gyereknek egy rendkívül bonyolult történelmi korszakban; milyen nehéz megkülönböztetnie a hazug szólamokat az igazságtól,

elválasztania a jót a rossztól, a progresszív magatartást a retrográdtól.

— Hogyan fogalná össze a drámai alaphelyzetet?

— A választott történelmi helyzet: a Thököly-féle kuruc-mozgalom bukása utáni időszak. A három főhős Thököly egykori katonája, akik vezérük menekülése után sem árulták el a mozgalmat; nem álltak be a vármegyei hajdúk, s a Habsburg-hatalmat kiszolgáló labancok közé, inkább erdei emberekké, törvényen kívüli bújdosókká váltak. Ez az életforma, a pusztá létfenntartás kényszere szinte törvénytörően elűllesztette őket. A korszak egyébként meglehetősen fehér foltja történelmi köztudatunknak, rengeteg romantikus egyszerűsítés rakódott rá; egyebek között Thaly Kálmán és társai nyomán; sőt a Thököly-fölkelés sokak számára egybemosódik a Rákóczi-szabadságharccal. A tettek és szándékok megítélését az is nehezíti,

hogy míg 150 éven át minden tisztességesnek mondott magyar a török — a „pogány” — ellen harcolt, Thököly a Habsburgok ellen most a törökkel szövetségbe. A történelmi kalandfilmek a néző számára egyszerűen, fekete-fehéren idézik fel a kort; a *Rákóczi hadnagyá*-ban vagy a *Tenkes kapitányá*-ban rögtön világos, hogy ki a „jó” és ki a „rossz” ember. Persze nem a kalandfilmeknek, hanem az iskolai történelemtanításnak kellene a maga összetettségében tudatosítania a tényeket; filmünkben mi sem vállalkozunk másra, csak a korszak valóságos, hiteles megidézésére. Tehát ebben a 150 éves török elnyomás során kifosztott, több részre szakadt, lerongyolódott, bonyolult szövetségek által zilált országban kerül a három bűjoszó erdei emberhez a tiszta szándékú, tizenhat éves kamaszfiú, aki a három, akkor már rablóvá züllött, nagyszájú erdei ember társaságában — azok fiatalkori tettei és nosztalgiái, saját szörnyű élményei, ösztönös igazságérzete hatására — végül is felelősen gondolkodó, értelmes forradalmárrá nevelődik.

— *Sok vita folyt a magyar filmek történelemszemléletéről; talán elég csak címszavakban utalni a történelmi „heroizálás-deheroizálás” körül zajlott polémikára...*

— Ha egy korról megpróbálunk reális, hiteles képet rajzolni, az egye-

seknek talán úgy hat, mintha történelmi illúziórombolás volna, holott szó sincs ilyesmiről; legfeljebb a hamis egyszerűsítésekkel szeretnénk szakítani. A legjobb, úgynevezett „deheroizáló” művek nem hiteket romboltak, legfeljebb illúziókat osztattak. S a valós értékrend, a reális tudat helyreállítása a történelemben — feltétele a mai valóságos értékrend kialakításának is. Nem a reális pátoasz és értékes hit ellen kívánnak hatni az ilyen filmek, csak a sehová nem vezető illúziók ellen.

— *Véleménye szerint van-e, s mi a különbség a Jancsó—Kovács-nemzedék „deheroizáló” filmjeinek történelem-láttatása, s az Önök — utánuk következő — generációjának szemlélete között?*

— A magyar filmgyártásban szerintem nincs „generációs kérdés” vagy bármiféle „generációs diszkontinuitás”. A jó művek sorozatát tisztelem, teljesen függetlenül attól, hogy melyik rendező hány éves korában készít igaz, értékes műveket. Jancsó nem volt idősebb, amikor megcsinálta a *Szegénylegényeket*, mint mi most. Inkább ott lehet valami hiba, hogy azok a társadalmilag fontos művek, amelyeket az utánuk jelentkezett rendezők készítettek, nehezen kapták meg az értéküknek megfelelő elismerést. Az utolsó másfél évtized magyar filmgyártásában olyan művek követték egymást, mint a Sze-

Jelenet a filmből



génylegények, a Hideg napok, az Apa, a Földobott kő, az Egy órált éjszaka, A határozat; — ám az első remekművekre hivatkozva gyakran gancs érte a későbbieket. Ez sokakra kedvezően hatott. Nem lehet véletlen — noha elvi nyilatkozatokban mindenki a mai tematikájú, eleven, problémagazdag filmeket hiányolja —, hogy a rendezők legjava ma alig vállalkozik ilyen jellegű filmek készítésére; éppen mert az ilyenek sorsa is „problematikus”. Az előttünk járó nemzedék kivívta magának a jogot a társadalombírálatra. De ha ma készül egy olyan film, mint a *Nehéz emberek* volt — sokkal több falba ütközik. Persze a *Nehéz emberek* idején egyértelműbb volt a helyzet — a gazdasági megújulás, az új szelek idején nem volt kétséges, hogy értelmes ember hogyan foglaljon állást —; ma bonyolultabb megítélni, hogy az azonos dallamot dalokló kórusából ki az, aki igazán újat akar és tehetsége, szakértelme is van a cselekvésre. Egy kórusban meg is lehet bújni; akad, aki csak tátog — jó fül is kell ahhoz, hogy az ilyeneket felismerje az ember. Mintha valahogy ravaszabbá váltak volna a „tátogók”; nehezebb felismerni, mitől nem működik úgy valami, ahogy működnie kellene. Nem ellenségesek ezek a „tátogók” — egyszerűen tehetségtelenek vagy közömbösek; de összehatásukban rendkívül veszélyesek.

— *Az Ön nemzedéke, az úgynevezett „nagy Máriaassy-osztály” különösen kedvező konstellációk között lépett pályára: a hatvanas évek eleje-közepe világszerte a filmnyelv megújulásának korszaka volt, s a magyar filmgyártásban is sürgető igény volt akkoriban a megújulásra. Nyilván ez is közrejátszott abban, hogy a Balázs Béla Stúdió, amelynek alapítói voltak, hamar nagy visszhangot keltett itthon és külföldön; egykori tagjai kivétel nélkül gyors sikereket arattak. Hogyan vélekedik most, bő másfél évtized távlatból, nemzedéktársainak pályaalakulásáról?*

— Igaz, hogy volt bizonyos vákuum, ami pályakezdésünket némileg megkönnyítette, de ha csupán ez a „huzat” mozdított volna bennünket, nyilván ugyanúgy szétesett volna az

„ős-Balázs Bélás” csapat, mint például a francia nouvelle vague gárdája. Enek a társaságnak a tagjai azonban tizenöt év óta mindig készítenek olyan filmeket, amelyekre oda lehet és oda kell figyelni. Természetesen nem egyfolyton szerencsével indult és érkezett be közülünk mindenki, de ami a legfontosabb: lényegében máig is kölcsönösen vállaltak egymás filmjei. Akadtak telitalálatok és fél-sikerek — de tisztességtelen vállalkozás egy sem. Legfeljebb nem mindig a legjava művek és törekvések részesültek elismerésben. Így aztán, azt hiszem, ez a nemzedék általában sem kapta meg azt a társadalmi visszhangot, amit az előttünk járó — teljes joggal — kivívott magának. Bár, ha jobban utána gondolunk, például Jancsó is sokkal később kapta meg azt az elismerést, ami már évekkel előbb megillette volna.

— *Eddigi filmjeiben aktuális társadalmi gondokkal foglalkozott, szenvedélyes közéleti indulattal. Ezután miért választott történelmi miliót?*

— A közéleti indulattól ez a történet sem mentes. De a témaválasztásban őszintén szólna kicsit az is befolyásolt, hogy a mai tárgyú filmek kapcsán minduntalan beleütköztünk különféle érzékenységekbe, sértődésekbe, ellenállásokba. A Pókfocinál ügyelni kellett a pedagógusok sértődékénységre; a *Csatatérnél* más szakmai érzékenységre (csak éppen a mi érzékenységünkre nincs tekintettel senki . . .). Thököly remélhetőleg nem fog tiltakozó leveleket írni az újságokhoz . . . De túl a tréfán, abszolút aktuálisnak érzem az alapproblémát, amiről *A trombitás* szól: milyen nehéz eligazodnia a világ bonyolult jelenségei között egy nyiladozó értelmű fiatalnak, különösen magára hagyatottan, társtalanul. Tervezett következő filmem (ismét Kardos István forgatókönyvéből), *A vasárnapi szülők* egyébként kifejezetten erről szól majd. Hőse egy mai, 16 éves, magányos, a társadalom perifériájára sodródott „intézeti” lány, aki kétségbeesett erőfeszítéseket tesz annak érdekében, hogy értelmes, tartalmas emberi kapcsolatokat építsen ki maga köré.

— *Közismert tény a moziválság; ezen belül is a magyar filmek nézőszámának csökkenése. Véleménye*



Csoma Zoltán és Koltai Róbert (B. Müller Magda felvétele)

szerint hogyan lehetne visszahódítani a közönséget; s mit remél ilyen vonatkozásban *A trombitástól*?

— Annyi szó esett már róla, hogy nincs kedvem ezredszer elismételni: véleményem szerint alapvetően elhibázott filmforgalmazásunk rendszere, kezdve a filmátvételtől egészen a magyar filmek propagálásáig. De nem akarok belebonyolódni ebbe a szövevényes, s rengetegszer — de sajnos, eredménytelenül — agyonbeszélt ügybe; inkább söprok a saját házunk táján: mi az oka, hogy számos filmünk nem elég érdekes. Tény, hogy lassanként leszoktunk a közönségvonzó hatáselemek használatáról. Most, amikor kalandfilmet forgattam, ahol a korszak reális bemutatásához szervesen hozzátartoznának bizonyos nézővonzó, látványos hatáselemek — kiderült, hogy ennek kivitelezésére sem technikailag, sem fizikailag nincs felkészülve sem a filmgyártás, sem a szereplők többsége. Valahogy elkorcsosult a szakmának ez a sektora. Amikor az egyik jelenetben a szereplőnek lőnie kellene — egyszerűen nem süll el a pisztoly... Amikor a történetben valóban történe valami — látvány, fordulat — akkor filmjeink ezt dra-

maturgiaiilag átugorják, s a szereplők utólag elmesélik, amit látnunk kellett volna. Valahogy elfelejtődött a hatás létrehozásának mesterisége. Mindez persze pénzkérdés is; ugyanakkor a szakma egészének permanens tréningje is hiányzik.

— Ami a kérdésnek azt a felét illeti, hogy reményem szerint miért fogják megnézni *A trombitást*? Realista történet, korhű dokumentum. Van benne rajtaütés, erőszak, kivégzés; — olyasféle látványosság, ami abban a korban mindennapos volt, sőt — sajnos — a huszadik századtól sem idegen. Mindez a mai néző számára izgalmas lehet. Filmünk anynyiban különbözik a szokványos történelmi kalandfilmekétől, hogy nem fekete-fehér sémákkal dolgozik; állandóan állásfoglalásra készíti a nézőt: el kell döntenie, hogy a hősök valóban hiszik-e, amit mondanak, avagy képmutatók; ahogyan a kamaszfiút is többször megtévesztik, ugyanúgy a nézőt is félrevezethetik. Ebben rejlik — szándékunk szerint — a filmnek a kalandos látványsorozatokon túli, aktuális érvényű szellemi izgalma.

ZSUGÁN ISTVÁN

A terrorizmus inasévei

A SAN BABILA EGY NAPJA CÍMŰ OLASZ FILMRŐL

A milánói vidámpark: három, a kamaszkorból alig kinőtt suhanc szorítja görcsösen a játékkerem fotocellás géppuskáit. Arcuk állati kegyetlenségbe torzul, ahogy a játékautomata miniatűr pléhembereire, pléhautóira tüzelnek. Pillanatokkal előbb egy kudarccal teli nap kompenzálásaként brutálisan és értelmetlenül halálra késelték egy fiatal párt.

A pavilon előtt a csendőrség gazzellának becézett autói fékeznek. Körbevétték az épületet.

Az elszánt kegyetlenség valószínűlenné fokozott maskjka mögül egyszerre félelemtől halálra vált kamaszok tekintenek ránk.

Ezzel a képsorral zárul Carlo Lizzani *San Babila egy napja* (San Babila: 20 ore) című filmje. Néhány éve még sokatmondó jelkép lehetett volna. A hatvanas évek második felétől az olasz középiskolák tanulói delente rohamrendőrök sorfala között távoztak az iskolából. Minden naposakká váltak a tömegverekedések a baloldali és jobboldali csoportok között. Vandál módon megrongált autók, összetört motorbiciklik, nem egyszer félholtra vert diákok, rendőrök vagy éppen valóságos holtak maradtak az újfasiszta párt fiatalokú rohamosztagosai által provokált összetűzések után.

Milánóban, pár lépésre a Scalától, a Dómtól, a vasbeton-üveg irodaházak árnyékában, a San Babila tér környékét már évekkel ezelőtt fasiszta suhancok tartották rettegésben, s akik alaposabban odafigyeltek az olasz élet alakulására, már akkor megértették a távolabbi célt, amit ma a félelem stratégiájának szokás nevezni, s azt is, hogy fellépésükhöz, növekvő erejükhöz a rendőrség egy részének cinkosságán kívül anyagi eszközökre, politikai irányítókra is szükség van.

Ma már tudjuk, hogy a San Babilán, s a hasonló központokban gyülekező, akcióra induló csoportok tagjai egyáltalán nem sápadnak el a rend-

őrség láttán. A fordulópontot 1969 decembere jelentette, ám a felismerésig még jó néhány évnek kellett eltelnie. Azan a napon pokolgépes merényletet hajtottak végre a milánói Mezőgazdasági Bankban. Az „eredmény”: 16 halott. Sem a végrehajbókat, sem a küldöket nem sikerült megtalálni. Az olaszországi terrorizmus eseményeivel igazán diszkréten foglalkozó magyar sajtó is naponta közöl olyan híreket, amelyek alapján Lizzani filmjének szereplői legfeljebb kezdő terroristainasok lehetnek.

Vannak filmek, amelyek aktualitása nem vész el, művészi értéke nem kopik meg attól, hogy csak néhány év késéssel láthatják a magyar filmszínházakban. Lizzani alkotása alig több, mint két évvel elkészülte után került bemutatásra nálunk, s gondolatvilágán, következtetésein már — úgy tűnik — túllépett a történelem. Eszközeiben, megvalósításában pedig a film már elkészültekor is vitatható volt.

A *San Babila egy napja* szereplői a „demokrácia dekadenciájába” süllyedt, a kommunizmus ellen védekezni képtelen Olaszországot akarják megváltoztatni — az egyik értelmi képességeit illetően alapos Kételeyeket támasztó „főhős” kávéházi monológja szerint — az erősek, a kiválasztottak társadalmává. A módszer a kommunisták fizikai megsemmisítése.

A csoport szereplőinek szociális összetétele politikailag minden biznnyal helytálló — délről jött lumpenproletár, a degenerált dúsgazdag nagypolgári család akaratos fiacskája, egy kiérdemesült szajha erkölcsileg és szexuálisan aberrált gyermeke —, művésziileg azonban sematikus. A társadalmi közeg, amely kitemelte őket, egyértelmű, a mögöttük álló tényleges erőkről azonban a kép ismét elnagyolt. Történik ugyan némi utalás — szavakban — azokra, akik a szálakat a kezükben tartják; képiileg azonban csupán Mussolini feke-



teingeseinek néhány még élő rekvizitumát láthatjuk. Ma már teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy a mai terrorizmus ilyenén származtatása több mint téves.

Nem visz közelebb a megoldáshoz az sem, ha végigtekintjük az előtünk zajló egy nap krónikáját. Szimbolikusnak szánt, ám más filmekből már ismert jelenetek, jelképek újrafogalmazása. Az impotens fasiszta suhanc szexuális aberrációját, Milánó legforgalmasabb korzóján játszódó exhibicionista jelenetet látva hol Pasolini filmjei, hol a *Mechanikus narancs* hasonló képsorai jutnak eszünkbe. Csak mosolyogni lehet a kommunista-szocialista szakszervezet egyik székháza elleni merénylet naív amatőrizmusán. (Az egyik sanbabilai fiú, a fasiszta keretlegények „egyenruhájában” hatol be a székházba, s ott az összegyűlt aktivisták tömegében próbálta cigarettával meggyújtani a robbanószerkezet zsinórját, mintha a mechanika és elektronika

korában sosem hallottak volna a jó öreg, megbízható velckeróráról, amit észrevétlenül ott lehet hagyni bárhol.)

A sanbabilai terrorista inasok egész napja a kudarcok sorozata. Egyikük iskolai dolgozatát, egy zavaros, morbid eszmefuttatást az osztálytársak kinevetik, másikat virilitása hagyja cserben, a harmadik sikertelenül igyekszik kétkezi munkájával egy valamirevaló revolver árát megkeresni, közben saját létfeltételeik, a rendőrség elnézésének biztosítása érdekében kénytelenek a besúgáshoz folyamodni, feladni természetes szövetségeseiket, a közönséges bűnözőket. (Ne felejtsük el, a ma börtönben levő terroristák majdnem mindegyikének priuszában közönséges bűncselekmények elkövetése is szerepel!) Gyáván megfutamodnak a szakszervezeti székház elleni merénylet végrehajtása elől.

A történet e pszichológiaiainak szánt indítás után törvényszerűen tonkollik

az értelmetlen gyilkosságba. Vadál-
latként támadnak négyen egy vélet-
lenül kiválasztott, védtelen szerel-
mespárra. Az action gratuit egyetlen
motívuma: a lány is (valószínűleg
eg kommunista plakátról) a fiú is
(egy korábbi összetűzésből) ismerős
valahonnan, s egyébként is kommu-
nista kinézetűek.

A gyáván végrehajtott gyilkosság
után a vidámpark játékautomatáján
folytatják a gyilkolást, a rendőrség
megérkezétségéig itt próbálják levezetni
az agresszivitássá vált szorongást.

A film szerzője nem próbált tá-
voltságot teremteni műve és Olaszor-
szág legaktuálisabb problémája kö-
zött. Ebbe az irányba befolyásolta
Lizzanit dokumentarista, neorealista
múltja is. (Igaz, az elmúlt évtized-
ben Lizzani jelentős engedményeket
tett a kommersz műfajnak. A *Sze-
gény szerelmesek krónikája* szerzője
is kénytelen volt az eladhatóság kér-
désével foglalkozni. Innen a filmfor-
galmasításban már bevált megoldások
újrafogalmazása.) A film nem doku-
mentum, nem is publicisztika. S

mert Lizzaninak nem sikerült sem
meggyőzően analizálni, sem általáno-
sítani, a *San Babila egy napja* nem
is igazán jó játékfilm. Magyarorszá-
gi sikere mégis megjósolható, a ben-
ne felhasznált hatáskeltő elemek
vonzása kiszámítható.

A kritikus keserűen írja le mind-
ezt. Személyes élményként élte meg
Olaszország történetének utóbbi tíz
évet. Naponta látta a felhergelt diá-
kok összecsapásait, s a már távlatok-
ban is gondolkodó „feszültség straté-
giája” kialakulását. Lizzani áttetsző
története nem bírja ki az összeha-
sonlítást az olaszországi terrorizmus
legutóbbi, profi munkára valló ese-
ményeivel. Naivnak és brutalitásá-
ban is ártalmatlannak tűnik. Moro
elrablásakor a terroristák egyáltalán
nem rettentek meg a biztonsági
szolgálat embereit látva. A milánói
rendőrség politikai osztályának veze-
tőjét nyílt utcán lötték agyon, s a
tetteseket azóta sem találták meg. A
Firenze környéki fasiszta vezetőre
négy rendőr vetette rá magát, s az
kettőt agyonlőtt közülük, és sértetlen-
ül menekült Franciaországba. Szem-
élyükben a naponta merényletet
elkövetők ismeretlenek, lehetséges
küldőikről annál többet tudunk.

Két éve Rómában láttam Lizzani
filmjét. Nem tagadom, akkor nagy
hatással volt rám. A közhelyszámba
menő néhány jelenetét kivéve, visz-
szaadott valamit az akkori olasz mi-
lióból. Különösen az erőszakkal
szembeni közömbösségből, a félelem
következményeiből. Pergő cselekmé-
nye, a nagyszerű operatóri munka
(Piergiorgio Pozzi), az amatőr sze-
replők érett játéka, Moricone zenéje,
mindez együtt hitelesíteni látszott
Lizzani figyelmeztetésnek szánt film-
jét. Kár, hogy a bemutatótól eltelt
idő hatástalanította, s a figyelmezte-
tésből csupán a kétségtelen jó szán-
dék maradt meg. Ma már az újságo-
kat ritkán olvasó néző is tudja, hogy
a terrorizmus nem pszichopatologi-
kus bűncselekmények sorozata.
Olaszországban — és másutt is — az
állam dezintegrálása a cél, s akik
ezt akarják, nagyon hatékony eszkö-
zökkel, jól felkészült végrehajtottakkal
rendelkeznek.

BÁDONFAI GÁBOR



Emlékek egy honfoglalásról

1945 nyara és 1948 augusztusa között, három év során Magyarországon nyolc egész műsört betöltő játékfilm készült, de csak ötöt mutattak be. Az öt közül három az újjáéledni igyekvő tőkés magánvállalkozás tenméke (*A tanítónő*; *Aranyóra*; *Hazugság nélkül*); kettő pedig az 1947-ben szervezett pártfilmvállalatké: *Valahol Európában*, bemutató: 1948 január, a kommunista párt által ellenőrzött MAFIRT produkciója, és a *Beszterce ostroma*, bemutató: 1948. augusztus 18., az államosítás napján, a szociáldemokrata párt Orient filmvállalatának produkciója. Mivel há-

rom film sohasem került a közönség elé (*Mezei próféta*, *Ének a búzamezőkről*, *Könnyű múzsa*) 1946 szeptembere és 1948 januárja között, csaknem másfél éven át egyáltalán nem volt magyar filmbemutató. Kiderült, hogy igényes, szervezett, ha kell, költséges filmművészetet csak az állam biztosíthat. Se a magántőke, se a pártkasszák nem képesek egy rendszeres filmgyártás fenntartására. Ezért a filmgyártás államosítását — akár csak a világ legelső állami kezelésbe vett filmgyártásának létrejöttékor, 1919 márciusában — a szakma minden művésze és doigo-

zója őszinte örömmel és megkönnyebbüléssel üdvözölte.

Már az első évben négy film készült el, köztük az 1948 nyarán forgatni kezdett *Talpalnyi föld*, a szocialista magyar filmművészet örök jelképe. (Bemutató: 1948 decemberében.)

Az igazság kedvéért le kell írunk, hogy egy film minduntalan ki-kimarad a megemlékezésekből és néha még a felsorolásokból is, mégpedig azért, mert ez a film, a *Tűz* (Háy Gyula és Méray Tibor forgatókönyve) 1948 tavaszán, még mint a kommunista párt filmje indult el, de már mint a MAFILM-NV produkcióját

Harkányi Endre, Somlay Arthur és Gábor Miklós a *Valahol Európában* című filmben



Egri István és Pécsi Sándor a Talpalatnyi föld-ben

mutatták be 1948 októberében. Ilyen módon tehát a *Tűz* volt ugyan az első, moziban bemutatott MAFILM-produkció, viszont a két hónappal később mozikba került *Talpalatnyi föld* volt mégis az állami filmgyártás elsőnek forgatott filmje. (Bár a *Talpalatnyi föld* megvalósítását is évek óta tervezte a parasztpárt Sarló filmvállalata, Ranódy László igazgató vezetésével.) A *Tűz* volt egyébként az 1948-ban készült filmek közül az egyetlen mai témájú; egy tőkésék által szervezett sztrájk kapcsán, bűnügyi bonyodalmak-

kal, az osztályharcot igyekezett bemutatni. (Rendezte Apáthi Imre.) Az államosítás évében forgatták még minden idők legsikeresebb magyar filmjét, a *Mágnás Miskát* (rendező Keleti Márton) és Móricz Zsigmond 1929-ben megjelent regényének filmváltozatát: *Forró mezők*. (Rendező: Apáthi Imre) A *Forró mezők* női főszerepét Karády Katalin játszotta...

Az új filmeket a közönség is jól fogadta. Szinte példátlan ritkaság, hogy egy filmművészet új korszakának kezdetekor mindjárt a legelső műveket az idő





Gábor Miklós és Mészáros Ági a *Mágnás Miská*-ban



is, a szakma is, a közön- után létesített filmfőis-
ség is jóváhagyja. Pedig kola (pontosabban a szí-
valóban így történt. E niakadémia filmtagoza-
sorok írója, mint ifjú ta) hallgatói lelkesen
kritikus 1948-ban azt ír- vonuló csapatot formál-
ta az említett magyar va, bemennek a film-
filmekről fogalmazott gyár Gyarmat utca 39.
recenziójában, hogy számú kapuján, azon
ke most, amikor minden resztül az igazgatósági
újjáépül és újjászületik, épületbe, és birtokukba
a magyar filmművészet veszik a gyárat. Ebben
talán az egyetlen, ami- a beállítottságában és ta-
nek megszületnie kellett. lán keresettségében is
Fennmaradt egy hír- megható képsorban az
adórészlet, mely azt a az érdekes, hogy az idő
pillanatot ábrázolja, mi- utólag igazolta. Valóban
dön a felszabadulás ez történt. A régi rende-

Soós Imre a *Lúdas Matyi* címszerepében



Ajtay Andor és Tolnay Klári a *Beszterce ostromában*

zók is új szellemben forgattak (példa erre a *Talpalatnyi föld* Bán Frigyes) és a fiatalok is akkor kezdték megteremteni azt a sajátosan magyar filmstílust, ami ma már nemzetközi fogalom, mert az.

Pátosztól fűtött mondatok helyett készítsünk

inkább mi is leltárt azokról, akik akkor, 1948-ban a filmszakmában működtek és az úttörők — a szocialista filmművészet úttörői — közé számíthatók. Így nagyobb az államosítás jelentőségének bizonyító ereje.

Az a gárda, melyet az

említett híradórészlet jelképez; akik akkor 1949—1951 között végezték a főiskolát és akik a *Valahol Európában*-tól kezdve részt vettek a filmek forgatásain: Bacsó Péter, Badal János, Banovich Tamás, Borso di Ervin, Czigány Tamás, Fehér Imre, Herskó János, Hildebrand István, Jancsó Miklós, Kovács András, Koza Dezső, Luttor Mária, Makk Károly, Megyeri Gabriella, Mestván Tibor, Mészáros Gyula, Nádasy László, Révész György, Somló Tamás, Szajkó Ferenc, Szemes Marianne, Takács Gábor, Timár István, Trnka Anna.

Mivel már 1945 előtt a szakmában dolgoztak, nem kerültek a főiskolára, hanem 1948-ban a filmgyárban működtek: Hintsch György, Kormos Gyula, Szemes Mihály.

Háromknál idősebb és tekintélyesebb, rendezői megbízásra váró asszisztensek és vágók: Fejér Tamás, Máriássy Félix, Morell Mihály, Ranódy László, Zákonyi Sándor. Rendezők: Bán Frigyes, Gertler Viktor, Kalmár László, Keleti Márton. (Szóts István az 1947-es, műsorra nem tűzött *Ének a búzamezőkről* óta a pálya szélére szo-

Tapolczay Gyula, Lehotay Árpád és Deák Sándor az *Úri muri*-ban





Solthy György, Lázár Mária és Bánki Zsuzsa a *Díszmagyar-ban*

rukt.) Várkonyi Zoltán, a Művész Színház igazgatója, ebben az esztendőben mint Apáthi Imre társrendezője és forgatókönyvírója működik. Fábri Zoltán a Művész Színház díszlettervezője. Még nincs kapcsolata a filmgyárral. Operatőrök: Eiben István, Hegyi Barnabás, Makay Árpád, Illés György segédoperatőr. A laboratórium és a fényképezés között, mesterség és művészet határán aszisztenskedik Forgács Ottó, Pásztor István, Szécsényi Ferenc, Vancsa Lajos, Bodrossy Félix. Kollányi Ágoston és Macskássy Gyula reklámfilmeket készítenek. A híradófelvételeket Megyer Tibor és Török Vidor forgatják munkatársaikkal. Egy későbbi rendező, Bán Róbert a MAFIRT propagandaosztályának vezetője. Tőle kapják a kritikuskok a mozijegyeket.

Nem térünk ki az úgynevezett gyártás szakembereire, most

csak a művészekről beszélünk. Ez a felsorolás is mutatja, mennyire új minden, milyen fiatalok az „öreg” mesterek éppúgy, mint a kezdők. 1945 előtt mintegy ötven magyar filmrendező működött; most 1948-ban és ettől kezdve csak néhányuk van jelen. Az 1948-ban 46 éves Bán és 47 éves Gertler, a 43 éves Keleti a harmincas évek közepe óta rendez; tíz-tizenöt éves rendezői múlt áll mögöttük. A Fejér — Máriaassy — Ranódy — Szemes aszisztensi csapat, amelynek tagjai a háborús évek alatt tanulták ki a szakmát, huszonnyolc-huszonkilenc éves. (Közülük egyedül a náluk idősebb Szóts Istvánnak sikerült csak már 1942-ben filmet rendezni. Rövidesen, 1949-től kezdve csaknem valamennyien filmet rendeznek. Ez a fiatalodás folyamatos: a negyvennyolcban főiskolás Makk huszonkilenc évesen rendezi majd első filmjét, Ré-

vész György pedig huszonhat éves korában. Bacsó, Banovich huszonegynéhány évesen forgatókönyveket ír, Kovács András nincs harminc éves, mikor már fődrámaturg. Fiatalok honfoglalása ez, azóta is példátlan nagyarányú és nagy hatású. Érdekes, hogy mintha a filmszakmában jobban megmaradtak volna az államosítás fényes szellemeket fűző eszbendejének szereplői, mint más művészi ágakban. Talán csak a színművészet tartja még ennyire az iramot; irodalom, festészet, zene negyvennyolcas „ügyeletes zenijeit” közül mintha többen kallódtak volna el, őrlődtek volna fel. Ez persze a filmművészet számára nem erény, viszont tény. Bizonyítja, hogy jól előkészített, meg nem bánt, nagy eredményeket hozó döntés volt a filmszakma államosítása. Negyvennyolc nyara szép gyümölcsöket érlelt.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

Elemzés a számkivetettségben

PÁRIZSI BESZÉLGETÉS RAUL RUIZ-SZAL

Raul Ruiz, fiatal emigráns chilei filmrendező, az ellenforradalmi puccs óta Párizsban él és dolgozik. Miguel Littinnel, a Népi Egység kormányának filmművészeti vezetőjével együtt szervezték és irányították az Allende korszak három évének filmgyártását. Dokumentumfilmekben feltérképeztették és megörökítették a három év eseményekben gazdag történetét, a politikai változásokat, az emberek reakcióit, kapcsolatát a Népi Egység szándékaival. Ruiz alkotói munkásságára elsősorban a francia esszé-filmek, leginkább Jean-Luc Godard művészete hatott. Az 1969-ben készített *Három szomorú tigris* című filmje után figyelt föl rá a nemzetközi filmvilág. Hazánkban még nem játszották alkotásait. A *Cahiers du cinéma* munkatársaival folytatott beszélgetését rövidítve közöljük.

— Azzal kell kezdenünk, hogy részt vettél a chilei ellenállásban, hogy a számkivetésben élő chilei baloldalhoz tartozó filmrendezőként tartottak számon téged, s filmjeid legalábbis némi ellentmondásban látszanak állni ezzel a ténnyel. A *Kisajátítás*, amelyet a Népi Egység utolsó évében készítettél, vagy a *Száműzöttek* párbeszéde, amelyet már Franciaországban forgattál 1974-ben, meglehetősen paradox módon illeszkednek a chilei ellenállás képébe, főként, ha összevetjük őket például Miguel Littin filmjeivel, vagyis egy olyan rendező munkáival, aki kötelességének tartotta, hogy minden fázisában dicsőítse a chilei nép ellenállását elnyomóival szemben. Filmjeid ugyanis szatirikusak, bizonyos komikus hatásokkal majdhogynem kicsúfolják néha azt a chilei ellenállást, amelyben magad is részt vettél.

— Hát lehet. A választások után minden chilei filmes azt igyekezett

tenni, amit kellett, én viszont csupán azt, amit tehettem, s ez egészen más dolog. Fölvetődött tehát az eszközök problémája: különböző eszközökkel dolgoztunk. És az eszközök igencsak meghatározzák, hogy milyenek lesznek a filmek. Lehet, hogy én másoknál érzékenyebb vagyok a forgatási feltételekből adódó korlátokra. Ezért fordult elő néha, hogy epikus fölfogásban kezdtem kibontani bizonyos képeket, de később megkérdőjeleztem ezt a fölfogást. Így történt, nevezetesen a *Száműzöttek párbeszéde* és a *Kisajátítás* esetében. Ami a *Száműzöttek párbeszédét* illeti, olyan „perspektívával” rendelkező filmet szándékoztam készíteni, amelyben megkíséreltük volna áttekinteni, milyen nehézségekbe ütközik egy számkivetésben működő politikai szervezet. Mint ilyet kezdtük el forgatni, vagyis olyan problémák katalógusaként, amelyekkel majd találkozni fog az ember — és a forgatás közben mindezek a problémák reálisan fölvetődtek. S a chileiek, akik megtekintették a kész filmet, úgy fogadták, mint egyfajta, nagyon rosszkor jött leleplezést (nem az volt ugyanis a megfelelő pillanat, hogy mindezt előadjuk), holott én egy okos, semmiképpen sem bántó filmet szerettem volna készíteni. Lehet, hogy mindennek az egyik oka abban keresendő, hogy roppant szűkös eszközökkel dolgoztunk (kevés pénzünk volt), mindannyian, akik a filmben dolgoztunk, számkivetettek voltunk, s hajlamosak az öngúnyra, az ironikus magatartásra azzal szemben, amit csináltunk: ahogyan a nagy problémákról próbáltunk értekezni.

— Való igaz, hogy ez a filmed nagyon furcsa és egyben nagyon fájdalmas módon mutatja be a számkivetésben élő chileiek helyzetét: nyomorúságukat, olykor komikus és kínos helyzetüket. De éppen ez teszi maradandóbbá az olyan filmeknél,



Jelenet Raul Ruiz: *Előképek* című filmjéből

amelyek a látszatról adnak képet: a múlt, jelen és jövő heroikus harcairól vesznek csupán tudomást.

— Bennünket nem kötött semmi-féle pontosan megfogalmazott megrendelői kívánság. Szerény eszközökkel vágunk neki, néhány francia technikus szolidaritására támaszkodhattunk csupán, meg azokéra, akik nyersanyagot adtak kölkösön itt-ott, és némi hitelt nyújtottak. Egy kissé az alvajáró módjára, sötétben tapogatózva kezdtük filmrevenni azt, amit magunk körül láttunk, talán csak a címadó Brecht-vers szövege volt előzetes támpont. Mi lesújtott állapotban voltunk amiatt, hogy részesei lettünk a proletariátus egyik nagy vereségének. Felelősnek éreztük magunkat ezért, s ez magyarázza ironikus állásfoglalásunkat...

— *Meg tudnád magyarázni, miben látod a magad felelősségét?*

— Én például megrendeltem és csináltam is propagandafilmeket, mint a Szocialista Párt tagja, és mint a párt tájékoztatási osztályának munkatársa. Ezekért nyilvánvalóan felelős is vagyok. Ha háborút üzensz, és elveszted a háborút, te vagy a fe-

lelős a vereségért. Mi elvesztettük a tömegtájékoztatási eszközök csatáját.

— *Filmjeid állandó jellegzetessége, hogy különös figyelmet szentelsz az ideológiai sztereotípiáknak. Így a Kiszajátításban, amely nagyon ironikusan kezeli a Népi Egység ideológiai és politikai szólamait, s hasonlóképpen a Száműzöttek párbeszédében, amely a chilei forradalmi demokrata eszményt szembeesíti azokkal az élet-körülményekkel, amelyek kemény próbának vetik alá ezt az eszményt. De ugyanígy legutóbbi filmedben is (A felfüggesztett hivatás), amely — úgy tetszik — nemigen kapcsolódik az előbbiek politikai vonalához, s amelyben egy szeminarista gyötrődéséről van szó, aki szembekerül egyháza hierarchiájával, amely többé-kevésbé beletörődik helyzetének realitásába. Következetességre vall emigrációban készített filmjeidnek ez a vonala. Mintha mindig a Népi Egység és a haladó chilei filmesek viszonyát, e viszony csődjét elemeznéd, tipikusan maozohista módon...*

— *Nagyon egyszerű ez. Valahányszor én a Népi Egység három éve*



Száműzöttek párbeszéde

alatt filmet forgattam, mindig olyan szituációt igyekeztem találni, amelyet az akkori általános ideológiai-politikai teória nem volt képes megmagyarázni. Vagyis: kivételes szituációkat kerestem. A *Kiszajátításban* például egy olyan birtokosról volt szó, aki el akarta ajándékozni a földjét. Megtörtént eseten alapult, tanúja voltam. Egy másik, Chilében forgatott filmemben, a *Szocialista realizmusban* pedig olyan emberekről beszéltem, akik helyet találtak maguknak a chilei forradalmi folyamatban, de csak azért, mert az államapparátus olyan mértéktenül megnövekedett, hogy mindenki elfért benne. Ezek az emberek azt hitték, hogy a forradalom szólította őket, hisztérikus módon élték át elhivatottságukat — holott csupán a korábbinál több funkcionáriusra volt szükség... Paradox helyzetek sora állott így elő. Mondjuk, kineveztek valakit a „filmműközpont vezetőjévé”. Mít csinált ott? Odacsődítette a hasonzóruket, azokat, akiket ismert már korábbról, s ezek lettek számára „a tömegek”. És meg volt győződve róla, hogy ebben a kapcsolatukban igen fejlett szocialista viszonyok alakulásáról volt szó, jóllehet annak a

„klubszerű” érintkezésnek az égvillágon semmi köze nem volt az országban végbemenő, reális folyamatokhoz.

— *Csakugyan ilyesmi minden filméd cselekménye. Adva egy szituáció, egészében véve áttekinthetetlen és homályos, s mellé egy mesterségesen teremtett szituáció, amely voltaképpen szimuláció, ahol azt hiszik a résztvevők, hogy a valóságos helyzetet élik.*

— Sokan meg voltak győződve róla, hogy Chilében az játszódik le kicsiben, ami néhány év múlva Nyugat-Európában fog bekövetkezni. Egy hatalomátvétel, amely valójában nem hatalomátvétel, nem leninista távlattal, hanem szociáldemokrata környezettel. S mindenki kíváncsian várta, hogy mi lesz ebből. S a kísérletnek, a szimulációnak ez az érzése ott is mindenkit áthatott.

— *De a te filmjeid az egyedüliek, amelyek tudatosan ezt az állapotot vizsgálják. Ezért van az, hogy mások, akik az eufória állapotában filmeztek Chilében, a számkivetésben siránkozni kezdtek. Nálad viszont logikus folytonosság figyelhető meg.*

— Vagyis a töprengés folytonossága. (Ford.: CSALA KÁROLY)

Két arcú filmgyártás

BESZÉLGETÉS HARRY SCHEINNEL

Harry Schein, a tizenöt évvel ezelőtt alakult Svéd Filmintézet igazgatója, nagyszámú filmvonatkozású cikkek és könyv szerzője. Minthogy a svéd filmgyártási rendszer — Igar Bergman nehezen elcsitult adóbotránya óta — az érdeklődés előterében áll, e sajátos gyártási és adózási rendszerről kérdeztük az Intézet igazgatóját.

— A filmpiacról viszonylag független filmalkotás és a forgalmazás visszatérő témája szinte az Ön valamennyi cikkének; ez jellemzi az Ön által vezetett Intézet tevékenységét is. Hogyan sikerült a gyakorlatba átültetni ezt a gyártási koncepciót, mely különbséget tesz piaci érdekelt-ségű és kulturális értéket termelő filmgyártás közt?

— Svédország jelentős filmgyártással rendelkezett a némafilm korszakában. A hangosfilm megjelenése katasztrófát jelentett a klasszikus svéd filmművészet számára: a világpiac betört, a nyolcmilliósi nyelvközösség filmjei pedig ezután csak a hazai piacra számíthattak. A hazai filmgyártás csak azért maradhatott fenn, mert azt a moztulajdonosok támogatták: amit elveszítettek esetleg a hazai filmen, azt behozták a külföldön. A televízió megjelenésével azonban a moziátogatók száma csökkent, s következképpen lecsökkent az a lehetőség, hogy a magánproducerek — egyúttal moztulajdonosok — támogassák a hazai filmgyártást. A svéd kormány és a filmipar közötti egyezmény keretében ezért vált szükségessé az 1963-as filmreform bevezetése és a Svéd Filmintézet megalakítása. A kormány eltörölte a filmek szórakoztatóipari adóját, és a filmforgalmazók kötelezték magukat arra, hogy teljes mozibevételük tíz százalékát a Svéd Filmintézetnek fizetik be.

A befizetett összegnek egy részét sokféle nem kommerciális jellegű filmes tevékenység, elsősorban filmklubunk támogatására fordítjuk. Nagyobb részét a művészi szempontból

értékesebb svéd filmek gyártására. Eleinte ezt úgy valósítottuk meg, hogy a magánproducerek által készített filmekért egy független zsüri művészeti (minőségi) prémiumot juttatott. Ez a rendszer azonban fokozatosan megváltozott, elsősorban a moziátogatók további állandó csökkenése következtében. A művészeti prémium magában nem volt elegendő arra, hogy a magánproducereket ösztönözze. Így aztán a támogatás megváltozott: a produkciót megelőző támogatás rendszere alakult ki, amelyhez immár állami támogatás is hozzájárul az Intézet alapjain keresztül.

— Svédországban sok kis filmgyártó vállalat létezik, ezek közül a legtöbb évente maximum egy filmet készít. Bergman, Widerberg, Sjöman és mások is képesek voltak saját vállalkozásukban filmeket készíteni. El tudja képzelni, hogy ezeket a kis vállalatokat beépítsék az Intézet által képviselt szervezett és szubvencionált filmrendszerbe?

— A most folyó filmpolitikai vitában felvetődött, hogy nagy számú kis producerre van szükségünk. Bírálták a filmkészítésben kialakult erős hatalmi koncentrációt, az Intézetet. A Filmintézet elleni kritika szorosan kapcsolódik „a számos kisüzem” kispolgári követeléséhez. Ez a romantikus elképzelés a nyugati világban gyakran a burzsoázia kezére játszott. Az államnak a filmművészetet kell finanszíroznia és nem a vállalatokat.

— Említette, hogy az 1963-as filmreform eredeti elképzeléseitől eltérően az állami támogatás nőtt és szükségessé vált. Milyen fő indokai vannak annak, hogy az állam továbbra is fenntartsa a Filmintézet által kidolgozott rendszert, jelentősen támogassa a filméletet Svédországban?

— Egy ilyen kis nyelvetületen belül, ahol az egy főre eső tévékészülékekkel való ellátottság a világon a legmagasabb, gyakorlatilag állami támogatás nélkül tizenegy évig sikerrel tartottuk fenn a folyamatos filmgyártást: ez nemzetközi viszonylat-

ban egyedülálló. Meggondolandó továbbá, hogy a svéd mozifilmek csupán Svédországban nagyobb közönséget vonzanak, mint az összes svéd színház együttvéve. Ráadásul a mozikközönség teljes egészében fizeti a mozijegyét, miközben a színházi közönség jegyét 80 vagy 90 százalékban szubszidiálja az állam. Ma Svédországban többre kerül moziba menni, mint színházba. Az egész svéd filmgyártáshoz szükséges állami támogatás csupán kis bőredéke annak, amit az állam egyetlen színházra költ.

A svéd film külföldön sokak számára jelentősebb, mint valamennyi más svéd kulturális megnyilvánulás együttvéve. Jobban is elismérik a svéd filmet külföldön, mint Svédországban. A svéd filmgyártás minőségi filmek gyártását jelenti. Az 1976-ban és 1977-ben bemutatott tizenhét filmből a filmintézeti zsűri tizenháromnak nyújtott minőségi prémiumot. A tizenhét film között nincs egyetlen, az erőszakot meglovagoló film sem. S ezek csak a kulturális tények, nem soroltam fel a gazdasági érveket, hogy mit jelent a filmgyártásban szubvencionált svéd korona a munkaerő foglalkoztatása terén, s ami szintén vitán felül álló tény: a Filmintézet filmjeinek teljes bevétele visszakérül a gyártási alapokhoz. Ugyanakkor a filmművészet támogatásában Svédország Európa filmgyártó országai között szegyen teljesen hátul áll a listán. Dániában és Norvégiában a filmre fordított állami támogatás sokszorososa annak, amit nálunk az állam a filmre fordít. Ennek ellenére mind ez ideig biztosítottuk pénzügyi alapjainkat, hála az 1963-as filmreformnak. Ez azonban nem az állam, hanem a filmforgalmazás finanszírozó szerepét jelenti. Amit mindenekelőtt látnunk kell: a svéd filmművészet többé nem képes anyagi alapjait biztosítani fokozottabb állami támogatás nélkül.

— A filmgyártás anyagi alapjainak problémái az állami támogatás mellett a közönség hiányával is összefüggenek. Az Intézet kiadványaiban közzétett statisztikákat tanulmányozva azt látjuk, hogy egy sor nemzetközileg elismert kiemelkedő filmművészeti alkotás igen kis számú közönséget vonzott Svédországban.

— Figyelembe kell vennünk, hogy a mozi Svédországban a piaci erők irányítják. Végsősoron azt is bevezethetnénk, hogy a svéd helyi hatóságok vállalják a mozik üzemeltetési költségeit és az emberek majdnem ingyenesen járhatnak moziba. Egy ilyen méretű reform évente több száz millió koronába kerülne, szemben a jelenlegi 13 millió koronás állami támogatással az egész filmterületen. Svédországban egyébként gyakran elkerüljük a jó és együttműködő sikeres filmek témáját, mivel ezek pusztán léte cáfolja a magas filmkultúra és a filmkommercializmus kettéválása mítoszát. Hasonló okokból nem beszélünk a filmek nagy többségéről, amelyek rosszak és meg is bukhatnak a kommerciális forgalmazásban. A filmkultúrpolitika problémáját azok a filmek jelentik, amelyek annak ellenére, hogy kiemelkedő alkotások, csak egy kisebbséget vonzanak. Figyelembe kell azonban vennünk azt, hogy e filmek valójában csak saját hazájukban vonzanak kisebbséget, azonban sok országban mutatják be őket. Az egész világ réteggözönsége esetleg sokkal nagyobb számú, mint az egész svéd közönség.

— Melyek a nem kommerciális jellegű forgalmazás legfontosabb intézményei, amelyek tehát állami, vagy intézeti támogatással kiemelkedő műalkotásokat mutatnak be?

— Három fő nem kommerciális intézményrendszeren belül mutatunk be mozifilmeket: a filmstúdiók hálózatában, a Bio Kontrast és a Bio 16 programjai keretében. Ezen kívül létezik még egy szervezet, a Film-Centrum. A Bio 16 programját az Intézet szervezi; a Bio Kontrast hálózatot a művelődési házak mozgalma tartja fenn, ennek keretében elsősorban olyan filmeket láthatnak a nézők, amelyek már valamikor bemutatottak a kommerciális hálózatban, viszont, mivel az ilyen mozik elsősorban a kisebb településeken üzemelnek, bizonyos filmeket gyakran itt és ekkor láthatnak először a nézők. Sajnálatos, hogy külön működik a három intézmény, és erejük jelentős részét arra fordítják, hogy egymással konkurráljanak, ahelyett, hogy együttesen konkurrálnának a rossz kommersz filmekkel.

SZEKERES PÉTER

Nyertesek és csalódottak

BESZÁMOLÓ A ZÁGRÁBI ANIMÁCIÓS FESZTIVÁLROL

Mindenki nyert és mindenki csalódott. Az Animációs Filmek Világ-fesztiváljára harmadizben került sor Zágrábban és a négy esztendei szünet után megnyilvánuló óriási érdeklődés az első két fesztivál (1972 és 1974) kirobbanó sikerének szólt. Ezúttal is mindenki ugyanazt remélte Zágrábtól, amit az előző két alkalommal biztosított: átfogó információt az animációs filmek jelenlegi helyzetéről, művészi problémáiról. Ez a világ egyetlen olyan animációs filmfesztiválja, amelynek megszervezése és rendezése egy filmműhely, a Zagreb Film feladata. A Zagreb Film

ma is nagyhatalom az animáció világában, művészi és üzleti kapcsolatai öt világrészre terjednek. Mindez különösen jó és átfogó válogatást ígért. A fesztiválon mégis inkább a megtorpanás jegyeit láthattuk, bár a műsor így sem nélkülözte az érdekességet. Bemutatkozott Ausztrália, Új-Zéland, Irán, Izrael, Peru, Portugália, Spanyolország alig ismert fiatal rajzfilmgyártása, két óras válogatást láthattunk a kínai animátorok 1962—1975 között készített alkotásaiból. A jelentős animációs film hagyományokkal rendelkező országok közül azonban hiányzott Olaszország,

nem volt Dél-Koreából, Hong-kongból, Vietnamból és csak nagyon önkényes válogatás érkezett az egyébként igen gazdag japán kínálatból.

A zágrábi fesztivál is bizonyította, hogy a mozi-forgalmazás részére készülő animáció komoly válságba került. Az 5—10—15—20 perces filmek száma lecsökkent, a televíziós sorozatok igénye a legtapasztaltabb és legjelentősebb alkotók zömét elszippantotta. Ugyanakkor a mozi-forgalmazás lehetőségei is összesűkültek, az animációs filmek előállítási költségei megnövekedtek. Ebből a harapófogóból a nem állami, vagy államilag

Zdenko Gasparovics: Sate-mánia





Janet Shapero: Zsák-utca

nem támogatott animációs műhelyeknek nehéz kikerülni. A legjobbak a reklám- vagy a tévéfilmek birodalmába menekültek, a nagy kockázat hívei pedig a rendszerint több éves munkát igénylő és igen költséges egész estés animációs filmek készítése felé fordultak.

A gyűjtőnéven „Disney-nemzedék”-nek mondott alkotók sora lassanként kiválik az animáció vérkeringéséből, többségük túl van hetvenedik életévén, néhányan közülük meghaltak; ezzel a hagyományos stílusok folyamata megszakadt. Ugyanakkor nagy számban jelennek meg fiatalok, akik azonban sokszor nem hivatásként, hanem inkább csak kedvtelésből érdeklődnek a műfaj iránt. Egyre szaporodnak a félhivatásos alkotók, akik kényerüket más pályán keresik meg, s akik még rendszeres animációs filmkészítés esetén is amatőröknek számítanak. Az utóbbi évek fesztivál-díjas filmjeinek címei között találó-

va feltűnik, hogy éppen ezek a „fél-hivatásos” rajzfilmek készítették a legérdekesebb, gyakran a legrangosabb alkotások jelentős részét. Például a hazájában reklámgrafikusként igen elismert, és állítólag legjobban fizetett japán Joji Kuri, aki egyszerűen nem is hajlandó foglalkozni sikeres rajzfilmjei forgalmazásával és értékesítésével; kedvtelésnek, játéknak tekintint azokat, mint világhírű op-art alkotásait is. Az idén Zágrábban a versenyprogramban szereplő alkotások több, mint felét harminckettév alattiak készítették, s a műsor valamivel több, mint egynegyede elsőfilmes alkotásokból állott.

Talán az ilyen mértékű fiatalítás, és a félhivatásos jellegből adódó kockázat-mentesség magyarázza, hogy a korábbi igen magas szakmai színvonal alább szállt Zágrábban. És bár az általános képnem a művészi fellendülés ígéretével biztatott, akadtak kivételek is. A 60-as évek nagy csúcsai-

tól a mai Zagreb Film messze jár, a fesztivál mégis bizonyította, hogy ez a mai, részben útkeresési részben szervezési problémákkal küszködő filmműhely változatlanul nagyhatalom az animációban.

A fesztivál fődíját nyert jugoszláv alkotás Zdenko Gasparovics *Satie-mánia* című munkája vitathatatlanul a versenyprogram kiemelkedő eseménye. A negyvenkétéves Gasparovics, aki több, mint egy évtizedig dolgozott Hanna-Barbera amerikai, majd ausztráliai stúdiójában, az animáció világhírű mestere. A neves avantgardista zeneszerző, a francia Eric Satie egyik kompozíciójának ihletésére, a 20-as, 30-as évek párizsi asszonyait idézi. A képek emlékekbe tűnnek, az emlékek olykor sokasodnak, kiterjednek térben, időben, koloritban egy különlegesen egyedi dinamikájú és jelentésű világot teremtve. A bámulatos virtuozitású animációt csodálatos grafikus művészet nemesíti jelentős alkotássá. Igaza volt John

Halasnak, amikor azt mondta: „Most nemcsak egy virtuóz animátor, de napjaink egyik nagy grafikusa is előlépett a névtelenségből.” A *Satie-mánia* a versenyprogram utolsó bemutatója volt és mindenki csak egyszer láthatta. Ennek ellenére a másnapi eredményhirdetés kezdetéig több, mint fél-száz forgalmazó, televízió jelezte, hogy szeretné megvásárolni...

A három percnél hosszabb filmek kategóriájában a kanadai John Weldon *Különleges kézbesítés* című munkája kapta az első díjat, teljes joggal. A népszerű gyermekversek, az úgynevezett nursery rhymes-ok stílusában írott és előadott história főhőse egy postás, aki az egyik címzett házának jeges küszöbén elesik, nyakát töri. Emberünk, nehogy bajba keveredjen, eltünteteti a tetemet és valamiféle megoldást keres, hogy tisztázhassa magát. Felölti a postás ruháját, kikézbeseíti leveleit, áthúzza a testet egy másik ház elé — és így tovább, míg nem kiderül ártatlansága. A gyermekes egyszerűségű és stílusú grafika szellemesen szolgálja a másodpercenként változó szituációkat.

A szovjet Ivan Ufimcev bábfilmje a *Harmincnyolc papagáj, öt majom, két kis elefánt* nyerte a nevelő szándékú filmek kategóriájának díját. A sorozat egyes darabjai a Magyar Televízióban is láthatóak, és népszerűek a gyerekek körében. A Zágrábban díjat kapott rész is kedves, megnyerő.

A gyermekeknek ké-

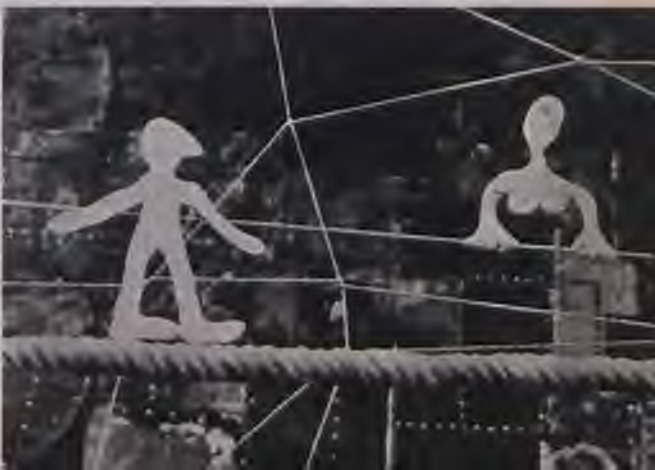


Autli Perångg: Salto mortale

Ali Akhbar Sadeghi: Amir Hamzeh és a szamár



Otmar Gutmann: Kalandok





Tony White: Hokusai

szült egyedi filmek kategóriájában ugyancsak szovjet siker született. Andrej Hrazsanovszkij *A ház, mit Jack épített* című alkotása kapta a díjat. Az érdekes megoldású film sajátos grafikája, ötletes részletei feledtetik gyengéit.

A televíziós filmek kategóriájában a *Sport-szerű életet*, a jugoszláv Zlatko Grgics alkotását tüntették ki. A Magyar Televízióból is jól ismert Balthazar professzor sorozat negyedik részének darabja, bűbájos grafikájú sziporkázó geg-film, melynek főhőse egy kedves macska.

A legjobb első filmért járó díjat a magyar Orosz István *Csend* című filmje kapta. A *Csend* Ady költői ihle-

tésére született szabad asszociációk sora (a Pannónia Filmstúdió ezzel emlékezett Ady születésének századik évfordulójára). Ugyancsak jelentős magyar sikernek számít, hogy a fiatal Kovács István *Változó idők* című filmjének szellemességéért, ötletességéért megkapta a zsüri különdíját.

A Pannónia Filmstúdió programja (nyolc rövid film) egyébként is feltűnést keltett; nagy tapsvihart aratott a *Gusztáv kígyója* és a *Visszajelzés*.

A fesztivál tükrében nyilvánvaló lett: a jugoszláv, a kanadai, a szovjet animáció őrzi vezető helyét, továbbra is gyors léptekkel folytatódik a magyar ani-

máció felzárkózása a világ legjobbjai közé. Bizonyos fokú stagnálás, ugyanakkor jelentős technikai fejlődés figyelhető meg a csehszlovák és lengyel animációban, válságtüneteket mutat a francia és az olasz animáció helyzete, technikai megtorpanást jelez (kitűnő témák és művészi megoldások mellett) a bolgár és — meglepetésre — az amerikai animáció; fejlődnek a hollandok és a svájciak. Ha az idei Zágrábi fesztivál színvonalja nem is érte el a korábbi éveket, néhány figyelemreméltó művet így is láthattunk. A fesztivál összképe a műfaj bizonyos területeinek lét-problémáit tükrözte.

FENYVES GYÖRGY

Quodlibet — rámában

Miért kellene minden festményt, akvarellt, rajzot, vázlatot berámázni? Szébbek lesznek-e, színesebbek tenyérnyi vastag aranykeretben?

Miért kell mindenáron rámába — amolyan keret-történetbe — gyömöszölni a *Zene, zene, zene* legtöbbször sikeresen válogatott számait, ezt a zenei quodlibetet? Egy tánc kettős, egy ária, kurta és magvas esszé, egy új mű próbája, egy érdekes interjú — vajon kell-e ehhez kimódolt, erőszakolt keret? Más szóval — ürügy. Csak fel kell gondosan építeni a műsört — mennyire ért ehhez Vecsernyés János és Czigány György! — s némi tapintatos hangulatkeltéssel kedvet csinálni hozzá. A műsor így is — sőt jobban — elérné célját: szórakoztatna, informálna, s ha úgy tetszik, nevelne is. De a ráma, a ráma!

Ezúttal Szentendrén, a költő Vas István és a festő Szántó Piroska nyári otthonában táborozott le a stáb. Két szép vallomás, mióta is és miért szereti a művészházaspár Szentendrért, mit is gyümölcsözött számunkra, nézők és hallgatók számára, ez a vonzalom. Vas István el is mond néhány szentendrei vers-töredéket, inkább idézetet, s máris látjuk Szántó Piroska néhány festményét, kis-sé elkopodva. Mielőtt

vers és festmény hatnának ránk szépségükkel, már ott sincsenek. Ezek után — a néző meglepetésére — roppant ügyetlenül fotografált római útiriport foszlányai következnek egy Liszt-zarándoklatról. Hogy ehhez a házigazdának némi köze legyen, Vas István okos és bensőséges szavakkal elmondja: hogyan jutott el későn, Bartókon át, Liszt Ferenchez. De mi köze a Piazza Navonának — Szentendre főteréhez? a Monte Marionak — Pismányhoz? A műsor mind erőltetettebb kezd lenni, a műsorvezető tehát egyre nyájasabban mosolyog és mosolyog.

Vas Istvánékat talán nem lepte meg, amikor otthonukban váratlanul ott ült két világdíj-nyertes, szébbnél szebb, elegánsabb operaénekesnő, Számádó Gabriella és Pitti Katalin. Hogy legálább érződjék a „ráma” — vagyis a keretjábék — Vas István gáláns bókokkal hódol vendégei figyelemre méltó szépségének. Majd a képernyőn feldereng Pitti Katalin sikeres fellépte a moszkvai Csajkovszkij énekversenyen, gyenge hangminőséggel, — nem sikerült a kópia. Majd ő is, Számádó Gabriella is szólnak, kedvesen, szerényen néhány szót sikereikről. Ezek után eléneklik győztes számaikat. A néző úgy képzelné — ha már elfogadta a keretet

— most a házigazda vagy hitvese ül zongorához, s kíséri vendégeik énekét. De ifjú énekesnőinket Várady Katalin kíséri zongorán, és nem Vas Istvánéknál, hanem: — ha nem tévedek — a Barcsay-múzeumban. Hogy kiváló énekük tesszik-e a házigazdának vagy sem, nem tudjuk meg, nincsenek jelen, arcukról nem olvashatjuk le indokolt tetszésüket. Ők a nyári házban nyilván arra várnak, hogy Bodza Klári élénkeljen különféle, fogyatékosan fényképezett helyszíneken — kobozkísérettel — három elragadó népdalt, elragadóan. S már ott ül ő is Vas Istvánéknál, beszél a kobozról, és — hogy a „ráma” el ne maradjon — átnyújtja megemléklésre Szántó Piroskának. Néhány meghatott és jogosan meghatott szó Vujicsics Tihamérről, és házigazdáink ismét eltűnnek, valahol Szentendrén, esetleg Pomázon — hisz odaválosiak — éneklik a *Vujicsics együttes* tagjai sodró szerb dalait. Nem látjuk se Vas Istvánt, se Szántó Piroskát, most sem kerülnek kapcsolatba a művészekkel. Ahogy nem tudjuk meg sosem, látták-e Színművészeti Főiskola ifjú diákjait a főteren bolondozni. Mert véleményüket — holott érdekelné — nem hallhatjuk.

Bodza Klári, a Vujicsics együttes, a főiskolások produkcióihoz a mosolygó műsorvezető nem hívta meg a házigazdát. De most váratlanul meginvitálja őket a művelődési otthonba, ahol három végzett zeneakadémista részletet éne-

kel a „Porgy és Bess”-ből. Hogy erre az alkalomra miért éppen Szentendrét választották, az könnyen megfejtethető: nem kívánták pesti utazással fászsztani a költőt és hitvesét, így akarják leróni tiszteletüket. De míg énekelnek, hiába keressük a művészházaspárt! Pedig milyen jó és hasznos lenne őket a nézőtérén látni, ahogy figyelnek, ahogy tapsal, elismerő kézfogással köszöntik az ifjú művészeket (Kukely Júlia, Kovács Pál, Gulyás Dénes), majd a nyájas, mosolygós műsorvezető helyett ők érdeklődnek: mik is a terveik, hogyan képzelik el a jövőt, s hasznos tanácsokat is adhatnak, hisz mindkettőjük pályakezdése nem éppen volt könnyű. Így azonban? Ez a kellemes zenei quodlibet bárhol elhangozhatott volna, bármelyik költőnél, festőnél, s némi ironiával: a csepregi ötös ikreknél vagy az Astoria-aluljáróban. A „ráma” akkor is meglenne. És éppúgy nem jelentene semmit, ahogy most.

Zene, zene, zene... — szép és okos műsor, nagyon vonzó. De egy ilyen erőltetett, semmitmondó keret elveszi varázsát. Miért ne lehetne egyfajta színvonalas „show”? A stockholmi tévé zordon szakállú, szívélyes modorú műsorvezetője — nem egyszer láttam! — remek produkciókat varázsol a műterem fehér falai közé. Nem lehetne ezzel próbálkozni?

A varázspálca ott van Cigány György kezében. Használnia kellene.

THURZÓ GÁBOR

Házikoncert

„Tévékomédia. Jeli Ferenc ötletéből írta Polgár Andráš.” A néző hisz a műsorújságnak, leül a képernyő elé szombati estén, és várja az ötletet. Az ötlet az, hogy zenei tévévetélkedőn győz egy fiatalember, s a tévének az az ötlete támad, hogy a nyertes lakásán majd rendez egy házi tévékoncertet; a győztes családja meg a ház lakói abban reménykednek, hogy ezúton ők is országos tévénépszerűsége tesznek szert. Az ötlet — tévéalapra tévécselekményt építeni — olyannyira egyöntetűen tévészerű, olyannyira tévébelterjes, hogy az ötletnek nem ad módot valami nagy ficánkodásra, a képzelet valami szélesebb körű, szabad megröptetésére.

Sebaj, gondolja szombati estén a néző, majd az írás. Majd az írás, majd a játék, majd a mű, mely ebből az Intenzív tevékenységből fakad, az lesz aztán valami extenzív tevénytűll! Elvégre a műfaja, azt mondja a tévéújság meg a tévéfelirat egybehangozón, komédia. Egyedien komikus jellemű és tulajdonságú figurák egyedien komikus helyzetekben fogják hát a tévéötletet szűk szorultságából kiszabadítani. Ebben a szombat esti szórakozást megáhitó néző legalább olyan hevesen reménykedik, mint a tévéötlet tévékörben gyűlekező tévéalakjai reménykednek a házi tévékoncert révén szert teendő országos tévénépszerűségben.

Aztán sorra belépnek a cselekménybe az egyes figurák és hozzák magukkal a helyzetüket. Belépnek természetes asszonyságok, akik látinivalóan jóétvágyúak, és mint vaskos főzőkanalak, megmerülnek konyhai jellemvilágukban s mindvégig hűs- és halleveket kavargatnak, beszédes nyelvük alig ejt más szót, mint amilyenek szakácskönyvekben írva állnak. Belép nagyhangú lakóbizottsági elnökök és csendrendelet meg a házirend szabályainak szókincsével veszekszik, ripakodik és parancsolgat, majd a várható országos népszerűség reményében megjuhászdodik és mézes-mázos lesz az elnöki hatalma alá rendeltékhez. Jönnek sznob naccságák és iszákos szobafestő mesterek, alkalmi hatáskörűktől megmámorosodott rendészek, televíziós segédek, s mindmegannyian funkciójuk szokványal szerint viselkednek, kispolgári rendeltetésük szerint használnak a tévéötletre alapozott tévéforgatókönyvben.

A szombatesti tévénéző csakhamar kénytelen észrevenni, hogy a tévéjátékká szétteregedett ötletet volta-képp nem is volt mit továbbírni, készen kapott figurákon nincs mit tovább alakítani, a félperces ötletből ötven percen át rétes vékonyra nyújtott cselekményen nincs mit tovább lapítani. Már így is éppen elég sűrűn szakadtak rajta lyukak.

Ezen a kucuskálva talán észrevehette a néző, hogy rutinja és jóízese mekkora megfeszítéssel igyekezett a rendező Horváth Tivadar, hogyan próbálták a színészek: Fónay Márta, Csala Zsuzsa, Körmeny János, Suka Sándor, Kibédy Ervin, Madarás Vilma, a természetes asszonyságok, hatalmaskodó lakóbizottsági elnökök, sörissza mázólo mesterek, tévésegédek és sznob naccságák alakított meg a többiek: Hlatky László, Szemes Mari, Szabó Gyula, Berényi Ottó, Maros Gábor, Verebély Iván, Komlós András, Jani Pálkó, hogyan próbálták a közönséggel elfeledtetni, hogy ötven komédiamentes percen át ezen a szombat esten volta-képp mit sem lát. Sem ötletet, sem e semmire alapozott történetet.

MÁTRAJ-BETEGH BÉLA

Szórakoztatni — de hogyan?

A Magyar Televízió meghívására érkezett az elmúlt hetekben Veszprémbe a Montreux-i Aranyrózsa tévéfesztivál főtitkára, Frank Tappolet. Mint a Filmvilág előző számában már beszámoltunk róla, a szórakoztató műsorok problémáiról tartott érdekes előadást. Az előadás után ezekről a kérdésekről beszélgettünk vele:

— *Milyen jellegű műsorsort nevez ön szórakoztatónak?*

— Nehéz erre pontos választ adni. Gondolom, jó, ha a szórakoztató műsorok, el tudják felejtetni a nézők hétköznapi gondjait, bajait, megteremtik számukra a kapcsolódás lehetőségeit. De egy pillanatra sem felejttem el: a különböző izlésű, értelmű és igényű nézőket más-más műsor szórakoztatja. Kodály Psalmus Hungaricus például a komoly zeneértőknek rendkívül szórakoztató lehet, másoknak talán túl nehéz. Mindenesetre, mi, a Montreux-i fesztiválon, immár tizennyolc éve, kizárólag úgynevezett varieté műsorokat mutatunk be. (Idén 28 ország 31 tévés társasága vett részt a fesztiválon.) Varieté, azaz: pantomim, zene, tánc, balett, cirkusz.

— *Nálunk, Magyarországon a szórakoztatás kategóriájába beletartoznak a vígjátékok, komédiák, kabarétréfák is; egyszóval azok a műfajok, amelyek nemcsak a a látvánnyal, hanem a szóval, szöveggel is szó-*

rakoztatnak, megnevettetik a nézőt. Láthatók-e ilyen jellegű műsorok Montreux-ben?

— Nem. Évekkel ezelőtt többször próbálkoztunk — sikertelenül. Kiderült, hogy például a kabarétréfák csak azok-

ban az országokban szórakoztatnak, ahol készsültek. Hiszen a hazai közönség ismeri igazán a témát, a megviccelt, kigúnyolt jelenséget. A kabaré külföldön egyszerűen meghal.

— *Melyek azok a szó-*

Alfonzó a Vegyes savanyúság című díjnyertes műsorban



rakoztató műsorok, amelyek nemzetközi közönségsikerre számíthatnak?

— Mindig azok, amelyekben nem a szó, a szöveg, hanem a kép, a mozgás, a mimika dominál. Ezért volt olyan nagy sikere Alfonzónak műsorának.

— Hazánkban és gondolom, sok más országban is, régóta folyik a vita: lehet-e művészi műsor szórakoztató s a szórakoztató — művészi? Összefér-e a kettő?

— Feltétlenül összefér, de, persze, távolról sem jelentkezik mindig együtt. Igazán jó és jól szórakoztató varieté műsort összeállítani, megkomponálni néha nehezebb, mint valami komoly művészi alkotást létrehozni. Olykor-olykor elismert, nagy rendezők is rászánják magukat, s többnyire sikerül kimagasló szórakoztató műsorral meglepniük a nézőket.

— Előadásában utalt a szórakoztató műsorok nehézségeire. Mire gondolt?

— Úgy tűnik olykor, kimerültek, elfáradtak a varieté műsorok alkotói. És a fiatalok sem nagyon találják új elemeket. Minden geg, ötlet, lehetőség megjelent már a képernyőn, nem nagyon látom, mit lehetne még kitalálni ebben a műfajban. Hacsak nem a fejlődő technika oldalán keresgélünk. Probléma az is, hogy egyre nagyobb összegekbe kerülnek az igazán látványos, érdekes varieté műsorok, és kérdés, hogy megéri-e a befektetett tőkét, energiát?

— Lát-e valami új, általánosítható jelenséget a különböző tévétársaságok szórakoztató műsorában?

— Igen. A nosztalgiaát. A régi idők, a húszas, harmincas évek utáni vágyat. Láthatták Veszprémében ennek a nosztalgiának egyik jellegzetes szülöttjét, a francia *Les années folles*-t (Bolond évek). A húszas évek muzsilkája, tangója, fürdőruhái... Ez a nosztalgia, persze, nemcsak a tévéműsorokban jelentkezik. Úgy mondanám inkább: a tévé kiszolgálja nézőit, átveszi ezt a minden vonalon elhatalmasodó nosztalgiaát. Maguk is ismerik: divatba jönnek régi ruhák, régi bútorok, képek, zenék, táncok...

— E szerint a tévé részben átveszi azt, ami a köztudatban már megvan, — de nyilván tapasztalt olyan jelenséget is, hogy a tévé hozzásegít bizonyos divatos áramlatok elterjedéséhez?

— Hogyne. Például a beat, a rock, a jazz... Nem kétséges, hogy a tévé révén rohamosabban hódít, mint nélküle. S ha már megkérdezte, milyen új jelenségeket tapasztalunk a televíziózásban, hadd mondjam el örömmel: új és kellemes meglepetés, hogy mennyire megnőtt a szocialista országok szórakoztató tévéműsorainak színvonala. Érdekes, látványos, nagyszerűen kidolgozott számokat küldenek Montreux-be. És sokszor éppen tőlük kapunk valami újat, ötleteset.

PONGRÁCZ ZSUZSA



A CIMLAPON:

Németh Nóra, Az erőd című készülő magyar film egyik szereplője.
Rendező:
Szinetár Miklós
(Inky Alice felvétele)

filmvilág

XXI. évf. 16. 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” Kúlikereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149.



78.3095
Egyetemi Nyomda
Budapest

Felelős vezető:
Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286

Bródy Sándor művéből
Málnay Levente készít
tévét filmet, Bordán Irén,
Oszter Sándor, Óze La-
jos főszereplésével.
Operatőr: Zádori Ferenc

**Bordán Irén
és Oszter Sándor**



**Oszter Sándor
és Óze Lajos
(Kende Tamás felvételei)**

Napforduló



filmvilág

Ára: 4.— Ft

Marcello Mastroianni a Szia, majom című Marco Ferreri-film főszereplője.

