



SKÖN
KUNST
LÄR

filmvilág

1978. október 15.

20



Mese habbal

Remenyik Zsigmond regényét Maár Gyula írta filmre. Bácskai Lőrő István rendezte; Bodrogi Gyula, Garas Dezső, Bencze Ferenc, Pogány Judit, Csákányi László, Páger Antal főszereplésével. Operatőr: Zsombolyai János.

Pogány Judit

Bodrogi Gyula
(Bartók István felvételei)



A MÉNESGAZDA

Jó film, önálló képi nyelven megszólaló történet formálódott Gáll István kitűnő regényéből. Kovács Andrásnak az a mesterfogás sikerült most, ami a *Hideg napokban*: *majdnem* ugyanazt adja, amit a regény — mégis, filmértékekkel feldúsítottat — *mást*. Talán poétikusabb, egyszerűbb vonalvezetésűt, megtartva a történet keménységét, hideg, tragikus atmoszféráját.

A sztori egy méntelep ma már elképzelhetetlen világába vezet: az ötvenes évek elején vagyunk, volt horthysta tisztek gondolják a maradék loáblományt, s mivel ellenségnek tekintik őket (ők maguk is gyűlölik ezt a forduló világot, melyben rabnak érzik magukat) — odavezényelnek egy parasztfiút: csináljon rendet. Legalábbis, átmenetileg. Busó Jani így lesz botcsinálta főnök: habár falun nőtt fel, de a szegénysoron; nem ért a lovakhoz. A méntartás különben is speciális szakma, jószerevével tudomány. Emberekkel, vezetőként még nem volt dolga, így fogalma sincs, mit kellene tennie. A konfliktus kereteit azonban nem is ez a zöldfűlűség, hanem a kétféle bizalmatlanság szikrázó ütköztetése rajzolta meg: Busó a szegények bizalmatlanságával és a beletáplált előítéletek szemüvegén keresztül a tisztek minden mozdulatában gáncsot lát — azok meg (voltaképp joggal) újabb foglárként fogadják. Kovács azonban ezt a rövidre zárt közeget azonnal oldja: nemcsak a szembenállást, de a lassan bontakozó közeledés mély rétegeit is a lovakhoz való viszonyban, az állatok képi közvetítésében jeleníti meg. A ménes, a 'cvak élete, a mindennapok munkája (etetés, elletés, fedeztetés, futtatás, gyógyítás) az állattartás mindennapi munkája, ami hiányzott a regényből — mivel a történethez ott épp ez a hiányjel volt szükséges — itt a költői distancia megteremtésének eszköze lesz: az ötvenes évek világa, a manipuláció, az emberi tartás, az eszmélet születése majd mindig e szép állatok emberi viszonyokat közvetítő szerepében kap átélhető és egyben távlati képet.

Így a két kulcsjelenet is. Az egyikben a szembenállás szenvedélyei villannak fel. A tisztek azzal akarják lejáratni az új embert, hogy nem játszanak kezére, nem adnak neki szakmai tanácsokat: boldoguljon, ahogy tud. A fiú be is lép a kelepcebe: egy fedezésnél tartalék mént is bevezényel a karámba — azok meg egymással vetélkedvén, halálra rúgnák, harapnák, kergetnék egymást. Önmagában is félelmetesen szép ez a szekvencia: a hűvös-nyugodt arcok mögé rejtett szenvedélyek a lovak tombolásában fogalmazódnak meg. Mert a tisztek csak gúnyosan nézik a jelenetet, Jani pedig tehetetlenkedik, talán még életében sohasem látott ilyet, fogalma sincs, mit írna elő ilyen esetre a szakma. Végül mégiscsak Bazsi, a rangidős az, aki nem bírja tovább, és kiadja a szakszerű vezényszót: hideg vízzel csillapítsák le az őrző állatokat. Így aztán nem történik súlyos baleset.

Ezt a konfrontációt megjelenítő pazar forgatagot egészíti ki a másik, melyben a két ellenfél között meginduló emberi-szakmai közeledés kap szavak nélküli, csupán csak sejthető gesztusbeli és képi megfogalmazást. Egy csikó születik, és ismét csak Bazsi százados szakértő bábáskodása menti a helyzetet. Mert a tisztek közben megsejtették, ennek a fiúnak szenvedélye lett az állatok tartása. Gondozása: az elletés poétikus képe ennek a csirázó egymásra találásnak hangulatát hozza. Sőt ebben a feszült és költőileg megragadott képsorban egy pillanatra úgy érezzük, majdnem egymásra találnak a szemben állók, mintha már készülődne a fegyverszünetet megkötő kézfogás tenyereikben — bár csak egy pillanatra kapcsolódik egymásba megkönnyebbült, egymásnak is örülő pillantásuk. Az új élet születésének költői hangulata azonban csak hangulati szünetjel, egy lehetőség felvilágosítása: Kovács tudja, hogy a történet alapanyaga, mert környezete is, keményebb — ezért csak sejteni a lehetőséget: történhetett volna másképp is, ha akár most, akár később



Jelenet a filmből (Jobbra: Madaras József és Bács Ferenc)

egy emberi szó is elhangzik, ha lett volna türelem Busoban (s főképp: tetteiseiben), az értékeket megmenekítő szakembereknek kijáró minimális megbecsüléshez. Az, amire Máthé, a történet öreg, falusi partitlkára célozgat, amire a maga böles módján Janit is okítja — amíg le nem váltja az uj, már a személyi kultuszban nevelkedett garnitúra. (Máthé ugyanis tudja, hogy Bazsi, bár százas volt, de a háború alatt megmentette, és bazahozta a nyugatra szállított lóállományt.)

Igy lesz az emberi dráma közvetítője, sőt megjelenítője a filmpoézis kedvelt motívuma, a lovak rohanása. tudatosan lírára hangolt, olykor túlszínezett hajnali-alkonyati portréja — Koltai Lajos mesteri kompozícióiban — egy keserű dráma tartószerekezte. A lovak mellett barátságok szövődnek (Murom Mihály altiszt, aki kezdetben „kötelességből” gyűlöli Janit, lassanként oldódni kezd, sőt a kiadott szigorú tiszti utasítás ellenére elárulja a fiúnak a titkot is: megmutatja a hajdani ménes egyetlen példányát, az „aranytartalekot”: egy törzskönyvezett csodáló kiscsikó-

ját, amiből, ha „jobb állapotok lesznek”, vissza lehetne szerezni az egykori fajtisza ménes rangját.) A film úgy mondja el az emberi történetet, *mintha* a lovakról szólna. Még a végső kifejtés is az állatok nyelvén „szól” meg: a határőrök — a felszámolási manőver előjátékaként — sorban lelődösik a telep köré szokott, kőbor kutyákat. Lőgyakorlatként, vidám puffogatással végzik véres munkájukat, s mi a kutyák utolsó menekülési kísérletében sejtjük meg, mi lesz a tisztek sorsa. Azt, amit már nem látunk...

Kovács András egy politikai, politikatörténeti filmet forgatott. Busó Jani sorsára koncentrálván, annak a mechanizmusnak apró áttételei, és helyi mozgatói érdeklik elsősorban, amit összefoglalóan személyi kultusznak nevezünk, aminek azonban eddig jobbára csak jelentős tragédiáit, kiemelkedő törvénysértéseit ismerjük. Itt egy kis, határmenti faluban viszont ez a gépezet elsősorban kétféle világszemlélet ütközéseként, helycseréjeként jelenik meg. A felszabadulást követően a helybeli baloldali, kommunista meggyőződésű

parasztok kerültek vezető posztokra — a már említett Máthé, szakértelemmel, előretételező felelősséggel, Busó Jani bátyja pedig a tsz vezetőjeként. Ők jelentik a mozgalom kontinuitását: innen nőttek ki, ismerek a helyi viszonyokat, nagyjából azt is, tudják, mi kell a demokratizálódás természetes kibontakozásához. A fordulat éve után azonban, az „élesedő osztályharc” koncepciója lefordításaként ez az eredeti vezető réteg fokozatosan háttérbe szorul. Új emberek tűnnek fel, akik jobbra csak túlteljesíteni akarnak, és akik már úgy vezetnek, hogy az általuk mozgatott „káderek” ne tudjanak bepillantást nyerni kártyáikba. Így Jani sem sejtí, mi készülődik a telepen — mert nem látja ezt a váltást, későn kapcsol, mint mindig. Közben valahol már elhatározták, hogy felszámolják ezt az ellenséges darázsfészeket. Még bátyja, a képviselő sem tud sokkal többet, legfeljebb saját tapasztalatát adja tovább — tanulságként. Mikor ugyanis „fenn” elpanaszolta, hogy szakemberek nélkül nem boldogul a nagyüzemi termelésben, a következő hajnalon rákopog egy államvédelmis, kocsiba ülteti. A szerencsétlen képviselő azt hiszi, őt viszik — pedig csak egy internáló táborba mennek, hogy kiemeljenek egy megfelelő agronómust. Jani szemé akkor nyílik fel, mikor — sürgető panaszaiban úgy akarnak segíteni, hogy néhány nyomozót küldenek a nyakára, akik persze őt is megszorongatják (korábban kitették a pártiskoláról egy gyerekes megjegyzésért...); de ő, bár rühelli ezt a posztot, mégis megvédi a rábizott embereket.

Csak hogy a gépezettel szemben tehetetlen. Nem ismerheti szándékait, s nem látja, hogy pusztán eszközként használják. Behívatják a járásba, s közben megkezdik a felszámolást, s mire visszaér a telepre — vállalva a bizonytalant, az utasítás megszegésével járó kockázatot is — a tiszték már mindent tudnak. S persze őt, mint főnököt cinkosnak tartják a készülő manőverben. S egyikük — épp Murom Mihály, akihez szíve leginkább húzta — leszúrja.

A kopár történet szándékosan kevesebbet mond, mint amit tartalmaz,

sőt, szavakban a regénynél is lúkarabb. A mechanizmus működését a képi mezőből, a líra és a kiméletlen szembenállás feszültségéből, a kettős kiszolgáltatottság ábrázolásából kell kihámozni. Kovács tehát nem oktatni akar egy tantörténettel, hanem gondolkodásra sarkall: „direktben” nem szól a kétféle vezetési stílus elvkülönbségéről, a helycsere történelmi okairól, a manipuláció trükkjeit is csak egyszer — a képviselő „megkocsikáztatásánál” — villantja fel. Így ezzel a történelmileg meghaladott, sőt poetikusan ellentéteztetett szűkszavú eseménymozaikkal csak sejteti, hogy azokban az években kiálkozott volna egy másik fejlődéslehetőség is — amihez emberanyag is, jó szándék és szaktudás is akad: De azt is, hogy ami történt, nemcsak saját garnitúránkkal szemben volt embertelen, sőt történelmileg rövidlátó, hanem a nemzeti értékekkel szemben is könnyelmű és jövő nélküli. A következtetéseket azonban csak a történet filmnyelve kínálja: az ember-állat párhuzamok képi lírája vagy tragikus felhangja. A poetikus megoldások így vezetnek rá a megfejtés nézőtéri sugallatára.

Jani, ez a hányódo, ügyetlenkedő vezetőtanonc azért alkalmas ennek a tablónak összefoglaló szerepére, mert aki átélte azokat az éveket, javarészt

Madaras József





Horesnyi László, Fábíán Ferenc és Madaras József (Jávor István felvételei)

mind ilyen ködben tapogatózott: magabiztosan, veszélyérzet nélküli biztossággal, de a kiszolgáltatottság, sőt manipuláltság sejtelméitől űzött. Honnan tudhatta volna ez az egyszerű parasztgyerek, milyen játszma mellékfigurájának szerepét osztották rá? S honnan vehette volna — csupán szemináriumi ismerefeivel — a vezetőkészségét, szaktudását, ha ennyire csak átmeneti megoldásként, majdnem csak gondolatjelként használták a telepen. S mégis, épp ez a zöldfülűség teszi alkalmassá ezt a típust — amit Madaras József kitűnő érzéssel, nyers sokszínűséggel, a tudásszomj, tehetség és korlátoltság tulajdonságaiból rakott össze —, hogy a lehetőségek és lehetetlenségek ütközőpontja legyen? A lehetőségé, hiszen önmagában is végig kell járnia a vak gyűlöletől az emberiszakmai közeledésig utat; és a lehetetlenségé, hiszen a film végére már sejtí saját kiszolgáltatottságát, talán még tragikus sorsát is. Ha ügyesebb, talpraesettebb lenne — vagy cinikussá torzult volna, vagy beletörődne sorsába, alkalmazkodna. Így viszont a kor drámáját kell — kicsiben — átélnie.

Ritkán szoktam ehelyütt említeni a színészi munkát, valahogy nincs rá alkalom. Ezt a filmet viszont néhány jelentős alakítás hordozza, emeli művészi csúcspokra, ami a rendező szereposztási és színészvezetői munkájának is sikere. Bácsi Ferenc, az egyik kulcsfigurát, Bazsi századost olyan hideg, kíméletlen-katonás, ám emberi rétegeket is felvillantani képes anyagból hozza elénk, hogy a dráma végkifejlete talán már első szemvillanásából is sejthető. A tszelnök Busó Mátyást Fábíán Ferenc igazi paraszti észjárással, fal mellett dekkoló, de céltudatos taktikát tanuló érzékenységből gyúrja átélhető-jelenlevő alakká. E három csomópont — Madaras és a két erdélyi színész — három alapmagatartás, választási lehetőség is egyben. Egymást formáló lehetőségeik így dúsítják fel a történetet emberi, sőt történelmi tartalmakkal.

Még egyszer: ritkán találkozunk ilyen súlyos, filmszerűségében is magával ragadó vállalkozással.

ALMÁSI MIKLÓS

Színészek és filmszínészek

Nyilatkozatok, interjúk sora avat-
ta be a közönséget abba a „színész-
háborúba”, amely a színházak, a
filmgyárak és a televízió között fo-
lyik hosszú évek óta eredménytele-
nül.

Össze lehet-e egyeztetni az érde-
keket? Létrejöhét-e olyan megegye-
zés, mely előnyös a küzdő felek szá-
mára, s a színészek számára is? Nem
tudom. Nem szeretnék konkrét ja-
vaslatot tenni, mert a kérdés átfogó
rendezése nagyon bonyolult, inkább
néhány elméleti kérdéssel szeretném
bizonyítani, hogy szükség van a
helyzet megoldására.

Két mesterség

A nagy filmgyártó országokban a
két szakma egymástól szinte teljesen
függetlenül működik. Más a képzés,
a karrier útja, más a gázsi, s csak
kivételes tehetségű emberek török át
a láthatatlan falat, mely a színház
és a film között emelkedik.

Egy-egy híres filmsztár élete végé-
ig csak álmódozhat egy színházi
szerződésről, a színházak nem is
tartják színésznek. Joggal. Nem is-
meri ugyanis a színpad törvényeit, a
kifejezési eszközöket, s így elveszti
varázsát, csak megbukhat.

A színházból a film felé valamivel
könnyebben járható az út. Kiváló
színészek gyorsabban tanulják meg a
film „nyelvét”, de meg kell tanul-
niuk. Mégis, ők a kivételek — az ál-
talanos gyakorlatban külön él a két
szakma.

A magyar kulturális élet igényei
és eltartó képessége nem engedte
meg, hogy ez a munkamegosztás lét-
rejjön. A mi színészeinknek min-
dent kell tudniuk, s ez nem könnyű
feladat. Sokan vannak, akik elsajá-
tították a „második nyelvet”, de nem
elegen, s nekünk anyanyelvi szinten
beszélő filmszínészekre volna szük-
ségünk. A televízió belépése, a rá-
dió és a szinkronstúdió megnöveke-
dett igényei olyan be'ső feszültsé-
gekhez vezettek, melyeket színházi
életünk és filmgyártásunk ma már
nem tud megoldani. Vesztes marad a

küzdelemben a meghajszolt színész
és a közönség egyaránt.

A túlterhelés a legjobb színészein-
ket sújtja leginkább. Ez természetes,
hisz mindenki őket akarja foglalkoz-
tatni, s furcsa módon népszerűségük
hanyaglatni kezd.

A magyar filmgyártás évi húsz
filmmel nem képes eltartani olyan
speciálisan képzett filmszínészgár-
dát, mely a közönség új arcok utáni
igényét is képes lenne kielégíteni, de
a televízióval együtt — ahol a leg-
nagyobb a foglalkoztatási igény —
talán megkísérelhetné, s a munka-
megosztás és specializálódás is ter-
mészetes folyamatként zajlana le.

A képzés területén is lenne tenni-
való. A filmszínészképzés a főiskolán
egészen új gondolat, s mikor lesznek
az ott végzett gyerekekből érett mű-
vészek? A megoldás tehát lassú,
hosszú folyamat, és ezért sürgető.

Minket ez a sürgetés más megol-
dásokra is kényszerít. Filmet csak
jelenlevő színészekkel lehet forgat-
ni. Ezért jelentek meg az amatőrök
és külföldi színészek a magyar fil-
mekben. De ez nem jelenthet hosszú
távon megoldást. Mindkét megoldás
jó lehet a maga helyén, és szükség
is van rá, de egy filmgyártás gond-
jait nem oldja meg. A nehézségek is
négyzetesen növekszenek. A külföldi
színészek gesztusai mást jelentenek.
vérmérsékletük különbözik a miénk-
től, az idegen nyelven történő szí-
nészvezetés a részleteket elmossa, a
pontos kifejezés rovására megy. Az
amatőrök esetében az odaadás, a fel-
oldódás nagy előny, a hang képzet-
lensége és a technikai tudás hiánya
nagy hátrány. A filmek technikai
tisztasága felbomlik, s a rendező al-
kalmazkodik a képzetlen színészhez.

Az idő

Az amatőrök kérdése a legalkal-
masabb arra, hogy az időstruktúra
változékonyságáról néhány szót
mondjak.

Az utóbbi időben elszaporodtak
azok a filmek, melyek a játékfilm és

a dokumentumfilm határterületeit jarják be. Az igény a valóság hűségesebb ábrázolására, a módszer a dokumentumfilm behatolása a játékfilm területére. Itt tűnik fel a legtöbb amatőr. Saját közegükben, saját sorssal, élettapasztalatukkal ezek a „színészek” alkotótársakká válhatnak a filmben. Tapasztalataikat az életből merítik, megélik, s ez kényeszerítő erővel egy valóságos, az élet folyásához hasonló időszemléletet erősít az életre. Ezek a filmek természetesen többre vállalkoznak egy naturalista esztétikánál, de ez a több legtöbbször a társadalmi háttér, és a szociális pontosság oldalán jelentkezik, s nem az emberi dráma, az érzelemgazdagság területén.

Vígjátékban, magas izzású drámában csak az epizodisták körében látunk amatőröket. A fordulatok, poénelemek előkészítésében, a szeszélyesen változó idő sodrásában a képzetlen színész eltéved, erőtlenné, zavart, hiteltelenné lesz.

Egy megnyújtott pillanat, a valóságban észrevehetetlen időtöredék „kinagyítása” a film sajátos technikával átszínezett nyelvezetének pontos ismeretét követeli.

A televízió, amely élő adásokkal dolgozik, más, a valóságoshoz hasonló időélményt fogadtat el a nézővel, mint a mozi.

Az elsőtétített teremben szabadabban teremthetünk meg egy sajátos, a mű belső logikáját követő időstruktúrát, mint a televízióban. Érdekes módon a filmművészek mindig nagy kedvvel kísérleteztek ki televíziós műfajokat is, melyek zöme azonban a moziban csak a „filmbarátok” között kelt érdeklődést.

A tér

A színházi tér szerkezete nagyon szigorú. A tér-idő egységét a kísérleti színház is inkább szigorítja, mint lazítaná.

A színészeket erre a szigorú térszemléletre tanítják. A jó színésznek a színpadi tér olyan otthon, melyben bekötött szemmel eligazodik. A festékszaga, a nézőtér felől áramló feszültség betárolja a színészt, mint

egy iránytűt, s nem engedi ki a két pólus vonzásából.

A film tere és időszerkezete felbontott, változó. Egy játékfilm térképezete csak a rendező fejében él egységesen. Ilyen tér a valóságban nem létezik, csak a kamerával leképezett változatának kétdimenziós vetülete válik megjeleníthetővé a filmvásznon. A kamera változtatja a helyét, ugrik a felvétel szemszöge, változik az objektívek látószöge, nem a szemünkkel képezzük le a világot, hanem újrafogalmazzuk. Ebben a térben a színházi színész is idegenül mozog. Ösztönévé vált „világnézetét”, térszemléletét rázzuk darabkákra, táguló és zsugorodó térformákra, egy rugalmas időstruktúrával kombinálva. A szimultán cselekményről, az egyidejű időről — s ezen belül, ha az egyik lassú, a másik gyors —, már nem is akarok beszélni.

Itt csak az a színész lehet alkotótárs, aki ismeri ezt a világot. Nálunk a gyakorlatban, a forgatásokon sajátítják el ezt a mesterséget a színészek. Kicsit költséges módja ez a filmszínészképzésnek. A legtöbb színész átadja magát ehhez a játékhoz, de intellektuálisan nem éli át, nem érti meg.

A televízió még bonyolította ezt a teret. Négy vagy öt kamera jelenléte, a kiszolgáltatottság érzését növeli a színészben. Csak az a színész mozoghat biztonságosan a tv műtermekben, akinek a szakmai alapokról pontos áttekintése van.

A magyar film a hazai mozikban is nemzetközi konkurrenciával szembe kell néznie, s természetesen a színész is, hisz összehasonlítható a világ legjobbjaival. Sem a magyar film, sem a magyar színészek nem szeretnének vesztesként kikerülni az összehasonlításból. Egyenrangú partnerek szeretnének lenni, s ehhez kiváló színészeink segítségével nélkülözhetetlen. A filmezés és a színészet egyre nehezebb mesterséggé válik. Az ábrázolás pontossága, összetettsége és gazdagsága ma nem mérhető a régi mércével.

Tudomásul kell venni, hogy a film minden alkotójától szellemi és fizikai képességeinek legjavát igényli, a teljes odaadást, az azonosulást.



Garas Dezső és Kardos Ferenc az Egyszeregy forgatásán (Szövéri Gyula felvétele)

Ki a színész?

A válasz nagyon egyszerű: a színész a magyar kultúráé. A helyzet mégis bonyolultabb. A színészek többsége a színházak alkalmazásában áll, s a művészi munka itt is kötelező munkafegyelmet ír elő. Ez így helyes, így jó!

A filmgyár és televízió — minden foglalkoztató intézményt nem sorolok föl — a színész színházi elfoglaltságához alkalmazkodva köt szerződést a színésszel. Tehát csak a színészek szabad idejét hasznosíthatjuk. Ez így nem helyes, nem jó!

A színészek bérezése tisztességes alapelvekre épült, de az évek folyamán előregedett, eltorzult, s ma már nem a kiemelkedő művészeiről egy film kedvéért, ha neki is szüksége van rájuk. Fáradt, agyonhajszolt színészekkel pedig a színházi rendező sem tud dolgozni.

A filmgyártás ma nem tud — vagy nem akar — anyagi konkurrenciát teremteni a színházakkal és a televízióval szemben. Azt nevétséges volna elvárni, hogy a színház önként lemondjon legjobb művészeiről egy film kedvéért, ha neki is szüksége van rájuk. Fáradt, agyonhajszolt színészekkel pedig a színházi rendező sem tud dolgozni.

Nekünk is olyan színészekre van szükségünk, akik a film előkészítése, forgatása, utómunkálatai során teljes energiájukat a filmre fordítják.

Az egész színházi struktúrát fölbontó külső okok miatt butaság volna. Korszerű színházi rendszer a maga belső problémáinak tisztázása során születhet csak meg.

A képzés specializálódása és a munkamegosztás csak hosszú távú program lehet. A művészi teljesítményt elismerő honoráriumrendszer kidolgozása viszont lassan tegnapi feladattá válik, s megoldatlansága demoralizálja az alkotó munkát maga is, és beláthatatlan károkat okozhat a jövőben is, ha nem tesszük meg erkölcsi mércének.

Ez a színészek szabadabb áramlását biztosítaná a színházak között is, s egy-egy féléves, egyéves filmezést is honorálni tudna a színészek — más elfoglaltság kizárásával.

Az az anyagi kár, melyet ma a színészegyeztetés okoz a televízióban és a filmgyárban, bőven fedeztet biztosítama egy tágasabb keretek között mozgó honoráriumrendszer kidolgozására, mely a vezető színészeket bizonyos időtartamra teljes munkakörrel kötné egy-egy filmhez, s olyan speciálisan képzett saját társulat létrehozására, melyre a filmgyár már kísérletet tett, de a televízió nélkül képtelen tovább bővíteni, s állandó frissítését megoldani.

KARDOS FERENC

LEGATO

Harag és kedvezés nélkül. De vajon miért? Miért kellene a kritikusnak — mert mintha e szabály reá is vonatkozna — hűvös tárgyilagossággal, afféle érzelmi sterilitással közelítenie a műhöz, amelynek értelméhezére vállalkozott? Miért kellene úgy tennie, mintha vizsgálatának tárgya idegen anyagból készült volna, s ahhoz szubjektíve semmi köze nem lenne — még akkor is, amikor pedig a maga világának, a maga megélte valóságnak egyik legizgalmasabb, legtöbb figyelmet igénylő jelenségéről van szó? Hiszen az ilyen hűvös objektivitás adott esetben kritikai félreértések forrása lehet. Ha másban nem, hát abban, hogy e szentvelenség diktátumára nem a mű legfontosabb vonásait fogja felismerni, hanem másodlagos kérdések körüli pepecseléssel pazarolja szellemi energiáit. Milyen megdöbbentő egyik-másik esetben most is.

A *Legató*ról beszélek, Gaál Istvának (és szerzőtársainak) e most bemutatott filmjéről, amelynek tárgyát

oly szép makacssággal választotta a rendező, ragaszkodván ahhoz, hogy közös életünket közelítse — nem tördélvén a szépelgés, az anekdotizmus, vagy éppen a semmitmondás filmdivatjával.

Vélem: ha itt most a rosszul értelmezett objektivitás lesz a kritikus első szabálya, úgy járhat, mintha egy köztéri szobrot nem összhatásban vizsgálna, hanem azt elemezné, milyen ötvözetekből öntötték ki, vagy hányféle anyagból építették össze. Mert lám, némelyik, a *Legató*ról szóló írás azt vizsgálja, milyen hányada maradt meg a filmben színpadszerűnek — lévén eredeti forrása Szász Imre figyelemre érdemes drámája; meg azt is, hogy miként válik el három öreg hölgy különös atmoszférájú, zárt világa a film szándékolt egészétől, s hogy továbbá miként lesz külön históriává egy mai kisváros belső, rejtett hierarchiája. Ha így bontom elemeire, persze, hogy széthullik kezemben. Ha a filmet — mint íranta való „elfogultságomban”

Paláncz Ferenc, Tolnay Klári, Dayka Margit és Orosz Lujza



teszem — szándékának egységében fogom fel: megtalálom a részletek helyét, szerepét, s kitetszik már, valami igen fontos közlendője van számunkra. S mert szépen is „adja elő” — ha nem akadunk el minduntalan egy-egy kisebb részletről hozott külön ítéletekben — érdeme szerint foghatni is.

A film alap gondolata: a mód, ahogyan közelmúlt és jelen ma és itt együtt él.

Ezt kutatja, értelmezi, elmesélvén egy fiatal pár véletlen, de sorsszerű találkozását az előző nemzedék nagy drámáival. Így, és ebből a szempontból közelítve a filmhez, egyértelművé lesz, hogy ez a mű a fiatalok tudati világának vizsgálatára, az ő sorsukban lappangó új drámáknak ábrázolására vállalkozott, s ha — a dolog természete szerint — nem is adhat teljes képet, de jelezhet gondolkodásbeli, magatartástípusokat. E kísérleti közelítésnek megkülönböztetett hangsúlyt ad az a tény is, hogy országunk lakosságának mintegy a fele — vagy tán annál is több — fiatal, vagyis a felszabadulás után született, a nagy történelmi drámák felnőtt életüket elkerülték, másfajta világot élnek — és teremtenek — mint apáik. A maguk életét keresve küzdenek meg régi, de maig ható, érvényes emlékekkel.

A filmbeli ifjú pár ennek az elkerülhetetlen küzdelemnek két ismert formáját fogalmazza meg. A fiú apja a fasizmus elleni harc militánsa volt, tragikus halála mégsem a háború viharában érte, hanem később, a koncepciós perek idején. Ma már, egy tisztult korszakban hősként emlékezik rá az utókor. Mondja is a film egyik kritikusja, hogy az lett volna az igazi dráma: az apa történetét mondani el. Csakhogy itt éppen a másik dráma a tárgy — a fiataloké, akiknek tisztázniuk kell az emlékhöz való viszonyukat, mert ez az érzelmi és szellemi „rendteremtés” szerkesztés része mai életünknek, enélkül nem találhatják meg a maguk mai útját, világban való helyüket.

Ennek a múlthoz való viszonynak a tisztázása persze nem mindig tudatos szándék, de ezerszeresen tapasztaljuk, ha csak egy-egy szituáció, egy hirtelen indulat, csalódás vagy

felismerés révén is — elkerülhetetlen.

A *Legato* fiatal férjhióse — amikor anyja megbízásából, egy nyaralásra szánt út kitérőjeként az apja hősi életét megörökítő emléktábla ügyében a „tett” színhelyén jár — kétféleképpen is találkozik e kérdőjelekkel teli múlttal. Apja emléke felmagasodik benne, amikor a hős addig merev portréjára a megszemélyesült emlékek az emberi gyengeség és esendőség vonásait is odarajzolják, s másrészt föltáruznak előtte az át nem élt idők sokszor megmagyarázhatatlannak tűnő elmentmondásait, amikor személyesen találkozik a tegnapi embereivel, gyávaságukkal, árulásaikkal, kisszerű akarnokságukkal.

Az ő látásmódja, lehetséges magatartása e tapasztalások által tisztul, érzelmeiben kezd megszületni a rend, az érvényes igazság.

A lány — az ifjú feleség — egészen más képlet. Ő annak az ismert típusnak megszemélyesítője, amely — aki —, ahogy mondani szokták, csak a mában él, gyűlöli a múltat (bár nem ismeri), s a maga még megoldatlan gondjai türelmetlenné, szinte hisztérikussá teszik. Ebben az állapotában igazságtalan, agresszív — még szerelmét is a maga zavart és tanácstalan személyisége felől ítéli meg. Szeret és gyűlöl — okkal és ok nélkül. Ő az értelmetlenül, hatástalanul lázadó. Tán sohasem találkozott valóságos drámákkal, elemi életproblémákkal. Ámbár azt is tudomásul kell venni, hogy a mi mai életünk nem a halál, nyomorúság, vagy a gondtalan élet alternatíváját kínálja: a változott körülmények között változott a gondok értékrendje is.

Mindamellett ennek a fiatalasszonynak felfokozott reakciói egyúttal a film alkotóinak egyfajta kritikáját, ítéletét is hordozzák: nem lehet igaza annak, aki a maga életét egy történelmi folyamatból kiszakítva (azt nem ismerve, és mégis tagadva), csak személyes sérelmeiben éli.

A *Legato* tehát, miközben nagyon is valóságos észleletekre épül, egyúttal szakít is azzal — az immár sematikus — gyakorlattal, amely csak a megoldatlan élethelyzetekben keresi



Hegedűs D. Géza és Kovács Nóra (Réger Endre felvetele)

témáját, kritikátlanul pártjára állván annak az embernek, aki tehetetlenségét, tétlenségét — mindent mástól várva — a társadalmon számolja el.

Ha így, e kettős portré felől közelítünk e filmhez, ha a film két főszereplőjének aspektusából szemlélve értelmezzük a részleteket, feltehetően egységgé rendeződik bennünk, a nézőkben is a máskülönben csak esetlegesnek tekintett részletek — az idős hölgyek kegyetlen szépséggel, s a kisváros hamis hierarchiájának szinte dokumentarista kritikával megidézett — egymáshoz való viszonya is.

S ha most úgy tetszik, hogy e film nem egyéb, mint valami sajátos látószögű társadalmi elemzés, hát hadd tegyem hozzá sietve, hogy nem tanulmány mégsem, de lírai hangütésű történet. Ha nem is hibátlan. Sebezhetősége éppen abban van,

hogy az átérzett sorsokban nem érvényesül igazán az a bensőséges humanum, amellyel a rendező közelíteni akart hőseihez. Am ennek okát feltárni — meghaladja egy, a filmért vitázó dolgozat kereteit

Bizonyos azonban, hogy a színészekkel való együttműködésben Gaál István nagyszerű teljesítményt adott. Dayka Margit, Tolnay Klári, Orosz Lujza (az idős hölgyek hármasságának) oly remek, hogy nem csodálható, ha némelyek úgy vélték — róluk szól a film. A két fiatal Kovács Nóra és Hegedűs D. Géza a rendezői szándékot megközelítő pontossággal érzékeli és játssza.

Illés György operatőri munkáját — valóban gyönyörűen rögzítette a filmet — ezúttal láthatóan az a szándék jellemzi, hogy bensősége-sebbé, líraibbá formálja az összehatást.

HÁMORI OTTÓ

A PATYOMKIN ELŐTT...

A CÁRI IDŐK MOZIJÁTÓL A FORRADALMI SZOVJET FILMMŰVÉSZETIG

De régi vita már e kérdés körül: szakítás vagy folytonosság? Volt-e egyáltalán szerepe a cári idők mozi-hagyományainak a 20-as években viharos lendülettel kibontakozó szovjet filmművészet alakulásában, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovzsenko új — hagyományt teremtő — működésében? Avagy igazuk volt ugyan-ezeknek a művészeknek és társaiknak, akik éppen a nagy változások — a *Patyomkin páncélos*, az *Anyá*, az *Arzenál*, meg a *Filmigazság* és a *Filmszem* bemutatása — idején meglehetősen kurtán ítélték el a forradalom előtti orosz mozi-teremtéseket?

Különösen Pudovkin sommás ítélete vált ismertté: „Szegényes tartalom jellemezte azokat a filmeket, közöttük az új társadalmi problémák iránt. A mozivásznakat titokzatos miszticizmus és beteges eltévelyedés árasztotta el, ami a filmgyártásban az alacsony színvonalnak és a fejletlen izlésnek kedvezett. Ez, túl azon, hogy megtöltötte a kasszákat, arra szolgált a burzsoáziának, hogy demoralizálja a tömegeket, hogy eltávolítsa őket a kor nagy kérdéseitől.” Persze, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ez a vélemény inkább csak a forradalmat közvetlenül megelőző, háborús időre jellemző filmekre vonatkozott. S különösen nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt, hogy — végtére is igaza volt Pudovkinnak! Csakhogy...

A forradalom előtti orosz filmgyártás nem jellemezhető hiven és igazságosan csupán az 1916-os év termésével; s nem az okoz gondot a fejlődést valódi mivoltában megérteni akaróknak, hogy el kell-e utasítani a nyilvánvaló rosszat, hanem az, hogy milyen látható és láthatatlan csatornákon szivárgott át a forradalom művészetébe az a számos technikai, művészi módszerbeli eredmény és tartalmi érték, ami bizonyosan létezett, s amit az újítás hevében született, megérthetően sommás ítéletek elhallgattak?

A Szovjetunióban a legélesebben Szemjon Ginzburg kitűnő könyve —

A forradalom előtti Oroszország filmművészete — vetette föl ezt a kérdést, még 1963-ban. Egyebek közt azért sem jelentéktelen ezt újra meg újra megvizsgálni, mert macacsul tartja magát az a hiedelem, hogy a húszas évek szovjet filmjei inkább csak a külföldi, nevezetesen az amerikai filmekből átvett tapasztalatokra építkeznek. (Természetesen, ebben is sok az igazság; s az is kétségtelennek látszik, hogy a montázs elméletével és gyakorlatával foglalkozó nagy újítók számára indokoltan látszott éppen ez az előzmény a legfontosabbnak. De hát a szovjet film már a 30-as években sem bizonyult a 20-as évek filmművészete egyenes vonalú folytatójának. Így hát annak előzménye sem bizonyulhatott „a szovjet film” általános és kizárólagos előzményének!)

Egy biztos: a semmiből nem teremhetett a klasszikus szovjet némafilm. Érdemes egyszer ezzel kapcsolatban is megfontolni Lenin szavait: „Mint tudjuk, semmi sem hullik az égből, a kommunizmus a kapitalizmus maradványaiból nő ki, s csakis a kapitalizmus maradványaiból építhető fel — igaz, rossz maradványaiból, de más maradványok nincsenek.” — „... a kapitalizmus csak egy kisebbségnek biztosít kultúrát. Márpedig nekünk ebből a kultúrából kell felépítenünk a szocializmust. Más anyaggal nem rendelkezünk.” S még egy idézet, a legfontosabbak — és szerencsére a legismertebbek — közül: „Minden nemzeti kultúrában megvannak — ha nem is kifejlett formában — a demokratikus és a szocialista kultúra elemei, mert minden nemzetben van dolgozó és kizsákmányolt tömeg, amelynek életkörülményei elkerülhetetlenül demokratikus és szocialista elemelő-giát szülnek.” Hát ezeket az elemeket kell megkeresnünk, megismernünk a forradalom előtti orosz filmekben is, ha teljesebben kívánjuk megérteni a forradalmi filmművészet kibontakozását. Ennek a munkának az alapozását végezte el a



A. Drankov: Sztyenka Rázin (1908)

szovjet szakirodalomban Ginzburg említett könyve.

Tudjuk egyébként — főleg Lunacsarszkijtől —, hogy Leninnek milyen véleménye volt általában véve a moziról. A „számunkra minden művészetek közül a legfontosabb”-nak mondta. (Ne feledjük: mint tömegagitációs, fölvilágosító, népművelő eszközt becsülte így. Kevés kétség lehet felőle, hogy ma inkább a televízióra mondaná ugyanezt Lenin!) S egy anekdotával fölér, ha a lenini véleményt szembeállítjuk minden oroszok utolsó cárijának, II. Miklósnak a véleményével, amelyet egy rendőri jelentés margójára jegyzett (s amellyel már megismerkedhetett, aki elolvasta Jay Leyda nálunk Régi és új címmel megjelent orosz és szovjet filmtörténetét): „A kinematográfiát üres, haszontalan, sőt veszélyes időtöltésnek tartom. Csak abnormális ember helyezheti ezt a vásári látványosságot a művészettel egy színvonalra. Ostobaság az egész, semmi néven nevezendő fontosságot nem kell tulajdonítani az ilyen vacaknak.” Ehhez képest öfel-sége meglehetősen sok időt töltött moziban! S ráadásul az 1896—1907 között készült híradókból csakis az

ún. cári krónika felvételei maradtak meg az utókorra Oroszországban, vagyis a felséges család eseményeit megörökítő kockák, amelyeket alapos rendszerességgel készítettett magáról és könnyezetéről éppen „az ilyen vacaknak” semmi fontosságot nem tulajdonító II. Miklós.

Milyen is volt hát az a film, amely — akár tetszik, akár nem — előzményül szolgált a forradalom filmművészeteként megszületett filmművészeti forradalomnak?

Általánosságban szemlélve, természetesen, az orosz film is olyan volt nagyjából-egészből, mint a többi országé. Mert nagyjából ugyanúgy született, ugyanúgy alakult korai gyermeké. Az orosz és később a szovjet filmművészet — nemzeti — sajátosságait azok az elemek határozták meg, amelyek ebben a születésben-alakulásban sajátosan orosznak mondhatók. De ahhoz, hogy ezekről egyáltalában szót ejtsünk, valamit le kell szögeznünk arról, hogyan is született meg a film művészete a közönséges technikai mutatónyból. Itt ugyanis jókora félreértésekkel akad dolga mindazoknak, akik a kor tényeit közvetíteni próbálják a jelenhez. Röviden: a játékfilm létrejötté-



Goncsarov és Hanzsonkov: Szevasztopol védelme (1911)

vel kapcsolatos téveszméről van itt szó.

Részint nemzeti balítélet („ki dicsekedhet korábbi játékfilmgyártással?”), részint a mai normák („a filmművészet egyenlő a játékfilm-mel”) játszanak közre abban, hogy a legtöbb filmtörténész a korai korszakban is csak a játékfilmek után nyomoz — nálunk is, de számos más országban is. Ginzburg is joggal tesz szemrehányást elődeinek és kollégáinak amiért csak az „ún. művészi kinematográfia” történetét tanulmányozták, s ráadásul egyre-másra soroltak be ebbe a kategóriába olyan filmeket, amelyeket tárgyilagosabban nézve aligha lehet játékfilmnek nevezni. Akárcsak nálunk: az Uránia Ismeretterjesztő Színház számtalan — máskülönbön igen érdekes — illusztrációként használt filmfelvétele közül, teljesen komolytalan indoklással (mert színészek láthatók a vásznon...), játékfilmnek minősítették *A tánc* című ismeretterjesztő produkciót...

A legősibb műfaj a „*híradó*”. Eből elsőként a *dokumentálás* különböző változatai fejlődnek ki. Ezek tapasztalatára épülhetett az ismeretterjesztő és szórakoztató célzattal ké-

sztett *rekonstrukció*, az *ál-dokumentálás*, majd a különféle írott fikcióműfajok *illusztrálása*; külön ág, párhuzamosan fejlődött a *filmtrükk* (animáció) és a *színházi dokumentálás*: ismert színdaraboknak esetleg nem a színházban, hanem műteremben, vagy szabadban megismételt felvétele (többnyire persze, csak színdarabrészleteké).

Ginzburg meggyőző módon bizonyítja, hogy bár Venjaminsz Vinyevszkij értékes filmográfiája (alapkötet a szovjet szakirodalomban) 1907—1908-ból tizenhárom játékfilmet sorol föl, ebből valójában nyolc nem egyéb, mint színházi előadások részleteinek dokumentális megörökítése, egy — katonai híradó, egy — félig etnográfiai dokumentum, félig rekonstrukció (a hangzatos című *Dráma egy Moszkva melletti cigánytáborban*), egy — orosz népdal alapján színházi színészekkel készített élőképsorozat (éppenséggel ezt nevezhetjük az első orosz játékfilmnek: *Sztyenka Razin* a címe), és csupán két olyan alkotás akad a filmjegyzékben felsoroltak között, amelyek már speciálisan a film számára írott cselekményvázlat alapján, vitathatatlanul játékfilmként készül-

tek. Azt hiszem, ilyesfajta önvizsgálatra a magyar filmtörténet művelőitől is igényt tarthatnánk, igaz ugyan, hogy előbb még a lehető teljességgel föl kéne deríteni — sajtóhíradások alapján — az 1900-as évek ismeretterjesztő és híradófelvételeinek egyelőre beláthatatlan szigetvilágát...

Ami a fontiekból a magyar filmtörténetre vonatkozik, az kitérő; az orosz filmre vonatkozó azonban korántsem! Csakis így érthetjük meg ugyanis, miféle elemekből építkezhetett a forradalom előtti orosz filmgyártás demokratikus vonulata, következképp: miféle hagyományt jelenthetett a forradalmi film számára

Vágjunk a közepébe. Tudomásunk szerint páratlan a világon az 1910-es években az olyan, tömegjelenetekben bővelkedő, monumentális történelmi rekonstrukció, mint amilyen az 1911-ben forgatott *Szevasztopol védelme*. Hivatalosan Goncsarov és Hanzsonkov rendezte, de amint Ginzburg megjegyzi, a rendezésben nyilvánvalóan Ljahov ezredesre, a katonai konzultánsra hárult a legfontosabb feladat. A film — 2000 méter hosszú, 1 óra 40 percnyi vetítési idővel! — kivételes támogatást élvezett a ható-

ságoktól, mert afféle monarchikus agitkának gondolták el, a cári hadsereg korlátozás nélkül állott a filmek rendelkezésére, akik példás gondossággal rekonstruálták ily eszközök birtokában csaknem az egész krími háború minden nagy csatajelenetét. Ginzburg szerint a „katonai-monarchikus” tervből „katonai-hazafias” film született. Ez az alkotás ma is látható. A híradások szerint csaknem ugyanilyen módszerű és jelentőségű volt az 1912-ben Ukrajnában készített *Zaporozsjei Szecs*, amely Evarnyickij történészprofesszor irányításával készült a híres-neves kózáktelep életéről, harcairól, szokásairól. Ez a film azonban, sajnos, nem maradt az utókorra.

Talán fölösleges is emlékeztetnünk rá, hogy a *Patyomkin páncélos* is eredetileg az 1905-ös év forradalmi harcainak hatalmas eposzaként — történelmi rekonstrukcióként, ha úgy tetszik — indult el a megvalósítás útján...

A tömegjelenetekkel építkező, monumentális történelmi elbeszélés (amely a „rekonstrukcióból” született) — a forradalom előtti orosz — s ukrán — némafilmnek sajátosan nemzeti hagyománya!

V. Orlova és I. Mozzuhin a Szergij atyában. Rendező: J. Protazanov (1918)



Az orosz játékfilm az első világháború alatt indult virágzásnak. Kétségtelen, hogy a mindent meghatározó, özönszerű áramlat ebben — a nyárspolgári filmponyva, a szentimentális „szociális” film, a fantasztikus kalandfilm volt. Hol volt már ekkor az a naivul buzgó ismeretterjesztő lendület, amelynek jellemző címadását Avertsenko kacagató humoreszkben gúnyolta ki (például: „Bolhafogás Norvégiában”, „Ceruzahegvesés Közép-Oroszországban” stb.); hol a tűzszek, járványok és egyéb istencsapások „szenzációs” dokumentálása!... Alig egy-két év alatt raffinált technikával és dramaturgiával készített művi termékek áradata zúdult az orosz mozik vásznaira. Ginzburg teljes joggal írja erről a jelenségről: *„A cselekménymotívumok száma, amelyek meghatározták a filmtörténetet, nagyon korlátozott volt. Könnyűszerrel össze lehet állítani a kinematográfiai szűzsék katalógusát, azzal a módszerrel, amelyet a folkloristák alkalmaznak a mesemotívumok katalógusaiban. Vajon nem azzal magyarázható-e ez, hogy a mozi az első világháború éveiben magára vállalta a városi közpolgári folklór funkcióit?”*

S még ez a „nyárspolgári folklór”, ez az „új városi népköltészet” is tovább élt, ironikus „megkérdőjelezéssel”, visszájára fordítással, a szovjet korszakban! Peresztiani és Kulesov éppenséggel ezen a korláton belüli alkotott klasszikusait: így született 1923-ban a *Vörös ördögfiókák*, 1924-ben a *Mister West különös kalandjai a bolsevikok országában*. Egy időre aztán, úgy látszott, elveszett a létjogosultsága a szovjet filmben ennek az irányzatnak. De nem a napnál világosabb-e, hogy már a 30-as évek nagy megújulásában — a Makszim-trilógiában példának okáért — ismét fölbukkantak e hagyományok (igaz, nagyon-nagyon transzformált) maradványai?

S aztán: a színészek, pontosabban a színészet, a klasszikus, nemzeti jellegzetességekkel bíró, egyszerű orosz színjátszás filmre adaptálásának hagyományai is a forradalom előtti időkből származnak, természetesen. A színészvétel módszereivel együtt! Elegendő egyetlen nevet említenünk, aki egymaga fémmjelzi az

orosz filmszínjátszást, egyetlen rendező nevét: Jakov Protazanovét. Elentmondásos, fura fickó volt ő, anynyi szent. Rettentő sok filmet rendezett. Minden műfajban. Emigrált is, miután a fehérgárdistáknak készített filmeket. De a NEP éveiben visszatért. S a szovjet érában olyan némafilmeket rendezett, mint az *Aelita*, a *Lenin hívó szava*, *A hárommillió pör*, *A negyvenegyedik* (méltó előképe Csuhraj későbbi, ugyanazt az elbeszélést feldolgozó színes filmjének). Az ő nevéhez fűződik korábban a nemes irodalmi anyag igazi, művészi szintű meghódítása az orosz film számára — s ez, a filmszínészlet messzeható iskolájának kimunkálásával együtt, vajon nem elegendő-e ahhoz, hogy Protazanovot (ha nem is mindenestül, de nagyon jelentős „demokratikus elemeivel”) a forradalom előtti és a forradalmi orosz film eleven összekapcsolójaként tiszteljük és tanulmányozzuk?

Végül pedig néhány szót még arról az irányzatról, amelyet a Protazanov mellett legjelentősebb forradalom előtti orosz filmrendező, Jevgenyij Bauer képviselt. Sokszor megvádolták öncélú diszkereséssel. Valójában a filmkép, a „képzőművészeti oldal” nagy kimunkálója volt ő. Korai halála megakadályozta benne, hogy a forradalmas időknek is eleven részese legyen. De figyeljünk csak: az ő tanítványa volt Kulesov. Kulesové Pudovkin... S Bauer nézeteivel rokon eszméket képviselt a forradalom előtt a filmmel próbálkozó nagy színházi rendező, Mejerhold is. A nagyszerű színházi diszlettervező, Jegorov bevonásával első ízben próbálta meg kidolgozni a kinematográfiai tér fölépítésének elméletét, és a beállítás képzőművészeti kompozíciójának kérdéseit! És mint tudjuk — Mejerhold tanítványa volt Szergej Mihajlovics Eizenstein...

Igen, a forradalmi szovjet film gazdasági újításai szilárdan építkezve támaszkodhattak azokra a hagyományokra, amelyeket a forradalom előtti orosz film temérdek gicce és diletáns ponyvája között, értékként, demokratikus tartalom közvetítőjeként kimunkáltak elődeik. Folytonosság vagy szakítás? Mindkettő, természetesen!

CSALA KÁROLY

Van új portugál filmművészet?

Kiküldött munkatársunk beszámolója

Van új portugál koromány? — ez a kérdés valószínűleg sokkal jobban érdekli a világot, talán filmkedvelő olvasóinkat is, de magukat a portugálokat egészen bizonyosan. A film sohasem játszott különösebb szerepet életükben, kultúrájukban, s most a körülbelül kilencven játékfilmnyi portugál filmtörténet kiemelkedőnek tartott alkotásait végignézve igazat kell adnunk a közönség érdektelenségének. Az 1974. április 25-i forradalom új szervezeti formában, új tartalommal lendítette fel a fiatal rendezők munkásságát. S hogy az eltelt négy év viharos eseményei, társadalmi átalakulásai az ország életében lezajlott változások mennyire és

milyen új filmeket produkáltak, a FIPRESCI részvételével megtartott, ezúttal nemzeti filmszemlévé alakult nemzetközi fesztivál vitáin kérték számon egymástól alkotók és nézők Figueira da Foz-ban. Ha az esztétikum filmes sajátosságai helyett több szó esett a politikai pártviszályok zűrzavaráról, az akkor még hatalmon levő ingatag kormány előre látható bukásáról, igazán természetes. A filmszakma közvetlenül a kulturális miniszter irányítása alatt működik, ugyanakkor nem államosított, költségvetése igen alacsony, a pénzt a mozijegyek árának tizenöt százalékos „moziadója” fedezi. Mozi viszont nagyon kevés van Portugá-

liában. Így aztán érthető, ha a forgalmazó szakemberek, rendezők nagyobb izgalommal hallgatták a kormányválság legújabb híreit, mint a szigorú hazai kritikusok és a tájékozatlan külföldi kollégáik szakvéleményét.

A mozgókép e hatalmas karriert befutott szellemét Portugáliában, véletlenül, éppen egy magyar szabadította ki palackjából. A liszaboniak először Rubi Ervin, „a neves budapesti mozis” és az ő csodálatos masinájának jóvoltából láttak filmet 1896-ban. Az új cirkuszi látványosságot hamar megkedvelték, s már a század első éveiben forgattak rövidke dokumentumfilmeket. Az első filmcég, az Invicta Film

Cunha Telles: Tovább élni





Fernando Matos Silva: Ne-
vem . . .

1909-ben alakult, Portó-
ban. Ez az északi ipar-
város lett a filmgyártás
első központja. Az In-
victa hamarosan kapcsola-
tba került a francia
Pathé-val és Gaumont-
nal, portugál tárgyú hír-
adókat gyártott és szál-
lított számukra. A por-
tugál filmgyártás egé-
szén a második világhá-
borúig nemzetközi, első-
sorban brazil piacra dol-
gozott.



Solvejg Nordlund: Se múlt,
se jövő



Első jegyzett rendező-
jük, a német dokumen-
tumfilm-iskolán nevel-
kedett Leitao de Barros,
a húszas évek végén ké-
szítette a *Nazaré-i ten-
gerpart*, *Lisszabon*, *Ma-
ria do Mar* című néma,
s 1931-ben az első han-
gos filmet, a *Severát*. A
nemzeti viseletek, szo-
kások, népiünnepélyek,
dalversenyek, szép ten-
gerparti tájak mozgó
képeslapjaival indult a



Alberto Seixas Santos: Mézes mázok

portugál filmművészet. Rögtön indulásakor álami felügyelet alá került. Még 1917-ben megszületett a cenzúratörvény, mely kimondja „az ország nemzeti érdekeinek védelmét”, s 1927-től kezdve törvény ellenőrzi a mozik műsorát. De Salazarék túlságosan optimistának bizonyultak a filmművészet fejlődését és hatását illetően. A harmincas évek nagy, látványos produkcói a forgatások idejére a gyarmatokról importált fűszoknyás négerekkel és elefántokkal, és az ez idő tájt indult filmhíradó a fasiszta ideológia jegyében fogantak.

A háború után Portugália elvesztette a brazil filmpiacot, s az amúgy sem éppen rózsás gazdasági helyzet nem kedvezett különösképpen a nemzeti filmgyártásnak. Rossz körülmények között, nagyon gyorsan, egy-két hét alatt forgatták a szirupos melodramákat, a déliesített hollywoodi giccsutánszatokat. Az ötvenes évekre a film már olyan rossz hírbe keveredett, hogy a középosztálynak sem illett mozi-

Leitao de Barros: Severa

ba járnia. Az évtized vége felé kezdett szerveződni a filmklubmozgalom, fiatalok külföldi filmfőiskolákra mentek rendezést tanulni, s a hatvanas évek elején az olasz neorealizmustól, az angol free cinemától, a francia új hullámtól „megfertőzött” nemzedék tért vissza Portugáliába. Megalakították a Portugál Film Központja nevű alkotócsoportot; bankhittel, reklámfilmekkel megkeresett pénzen forgatták filmjeiket.

A bomba Paulo Rocha *Zöld évek* című filmjével robbant 1962-ben. Rocha, Alfredo Tro-pával együtt a háború utáni olasz neorealizmus hagyományaihoz nyúlt vissza, hőseik városi szegények, egyszerű kisem-

berek. Antonio de Macedo, Cunha Telles, Fonseca de Costa a francia új hullám és Antonioni hatására a modern nagyvárosi ember magára maradottságát, kommunikációképtelenségét vitték filmre, az előbbieknél „esztétikusabb”, szimbólumokkal, parabolákkal bonyolított stílusban. Alberto Seixas Santos pedig Godard politizáló filmesszéinek, Brecht elidegenítő effektusainak példáján készítette a *Mézes mázok* című okos politikus filmjét, közvetlenül 1974 fordulata előtt. Készültek szép számmal dokumentatív, leíró filmek is, s az évek óta hallgató Manuel de Oliviera is újra megszólalt (a mai fiatalok egyedül őt ismerik el a régi portugál filme-

Paulo Rocha: Zöld évek



sek közül); szép, hagyományos, a helyzet tartóhatatlanságát, a vihar előtti csend feszültségét sugalló drámaadaptációkat rendezett.

A fiatalok kritikai hangja, szociális érdeklődése a generációs ellentétben túl politikai szakadékokot vont közéjük, s a fasiszta vezetésű Filmintézet közé. Rendezők, kritikusok, filmklubhívek addig soha nem látott egységes frontja várta, követelte filmekben és deklarációkban a változást.

1974. április 26-án bevonultak a Filmintézetbe, s közölték a tisztviselőkkel, „Uraim, elvannak bocsájtva. Elfogaltuk és újjászervezzük a Portugál Filmintézetet”. Megalakították a Filmesek Szakszerveze-

tét, melynek mindenki, rendező, világosító, színész, forgalmazó tagja lehetett. Eltörölték a cenzúrát. A Filmintézetet a mindenkori kulturális miniszter irányítja, az évi nyolc-tíz játékfilm forgatásához szükséges pénzt azonban nem a kormány folyósítja, hiszen nem államosították a filmgyártást, hanem az intézetnek a mozijegyekre kivetett tizenöt százalékos adóból, külföldi eladásokból kell előteremtenie a tőkét. A hatalom-átvételig egységes front hat-hét alkotócsoportha bomlott a rendezők politikai pártállása, filmes ízlése szerint. Az alkotócsoporthok terjesztik fel a forgatókönyveket a Filmintézet művészeti tanácsának, ott dönté-



Manuel de Oliveira: Douro

nek az elfogadásról, s adnak rá pénzt. Hirtelenjében nyolcvanra duzzadt a magukat rendezőnek vallók száma. Közülük tíz-tizenkettő dolgozik rendszeresen. Az egyik csoport kifejezetten a tévének gyárt filmeket. (Ezekből sajnos egyet sem láttunk.) Az alkotók az elbürokratizálódott Filmintézetet szidják, az intézetiek az eladhatatlan, forgalmazhatatlan, unalmas filmeket hibáztatják. A portugálok ugyanis nem nagyon nézik a portugál filmeket. S Figueira de Foz-beli tapasztalataink alapján bizony hajlamosak vagyunk megérteni őket.

A napról napra újabb fordulatokat, drámákat tartogató valóság többnyire igencsak simán, csendes nyugalommal néz vissza ránk a vaszszonról. A vitákon olyan okosan, szenvedélyesen érvelő fiatalember, Fernando Matos Silva, egy filmrendezőről szóló *Ne vem...* című filmjében azon elmélkedik hova tűnt 1974. áprilisának forradalmi lendülete, hogyan fordulhattak az események ilyen rossz irányba, de mindezt olyan intellektuális köl-

Antonio Reis: Tras-os-montes



Alfredo Tropa: Só apa



Leonel Brito: Madeira

döknézéssel, mondhatnánk „nyavalygással” adja elő, hogy a film végén a néző elveszti érdeklődését a politika meg a filmművészet iránt is.

Solvejg Nordlund világfájdalmas hősei, egy műfordítónő és tévé-kommentátor férje, az egyre zűrzavarosabbá váló világban hivatottak kifejezni a politikai, magánéleti útvesztést, tévelygést *Se múlt, se jövő* című filmjében. (Rosszmájú külföldiek a címhez hozzátették: ...se film.)

A *Búcsú előtt* feletőbb didaktikus történetet mesél el a forradalom előestéjéről. Rogério Ceitil kisvárosi illegális ellenállók közül választotta szereplőit, tiltott szerelemmel fűszerezte a politikai munkát. 1974. április 24. minden bajt, gondot megszüntet, a szerelmeseik is egymáséi lehetnek.

A játékfilmek közül az egyetlen izgalmas alkotás Artur Semedo filmje, a *Berlengas királyáról* volt. Berlengas egy valóságos partmenti kis sziget, világítótoronnyal, s egyetlen lakossal, a toronyőrrel. Ezért a szigetet folytat évezredes, valami miatt mindig megghiúsuló háborút a portugál király a vaskos vásári humorral előadott mesében, mely Portugália történelmét mondja el nagyon mulatságosan, a nemzeti mitológia jeles hőseit fricskázza meg. Kerettörténetének szereplője egy bolondokházába zárt ápolót, aki Berlengas királyának képzeletét magát, vele készíti interjúkat a tévé népszerű riportere, valamikor a közeljövőben, 1981-ben, véletlenül éppen akkor, amikor a jelenleg uralkodó többségi parlamenti párt mandátuma lejár... A múltbeli és jelenidejű satirikus történelemlecke aratta az

egyetlen igazi sikert Figueira da Foz-ban, s Lisszabonban is telt házzal játsszák.

A dokumentumfilmek választéka valamivel biztatóbb képet nyújtott. Bár a *Medeira* (Leonel Brito) leginkább csak vonzó IBUSZ-film, a *Tovább élni* (Cunha Telles) egy tengerihalászkommuna kialakulásáról beszél eléggé unalmasan, a *Kenyér földje, harc földje* (José Nascimentó) az agrárreform után szövetkezetekbe tömörült parasztokat kérdezi megváltozott életükről — ezekben a filmekben legalább igazi, mai emberi arcok láthatók, megtudunk valamit arról, hogyan élnek, laknak, öltözködnek, mit csinálnak, gondolnak, beszélnek a portugálok 1978-ban. Az új portugál filmművészetnek egyelőre, úgy látszik, nincs ideje velük foglalkozni.

SZÉKELY GABRIELLA

A pokoli torony

A színek

Sárga, piros, fekete. És minden árnyalatuk. Csapkod, lobog, táncol, vágat, lobbán, fut, felcsap, puszti, emészt, éget a tűz. Nem melegít, nem világít, nem nyájas, nem megnyugtató. Nem érvényesek rá a pozitív hangzású igék. Nem ősi segítőtársa az embernek, hanem ősi ellensége. Az egyik elem, ahogy régen képzeltek. Áthatja a földet, vizet, levegőt. Megeszi az üveget, a vasat, a műanyagot, a betont, Támadó és mohó. Kirobban a szobából, amikor véletlenül rányitják az ajtót. Berobban a szobába, öltögeti hosszú nyelvét, kitérít forró torkát. Szalad a folyosón, kitöri az ablakokat, levegőt akar, felszalad az emeletre, onnan a másikra, a nyolcvanadikról a kilencvenedikre, a századikra. A gyufa „pompás tűzvést akar” és ime, minden vágya teljesült. Jó, hogy a vetítőlámpán ki nem gyullad.

A film 4800 méterét a tűz uralja színeivel és formáival. Először csak különböző elektromos készülékekből csap elő a sercegő láng, aztán hulladékok, papírdarabok gyulladnak meg, aztán felhólyagosodnak a festékek, megolvadnak és égnek, aztán égnek a bútorok, a berendezések, aztán lángralobbán és robban a gáz, aztán a szobák és folyosók, a lakosztályok és az emeletek. Végül az emberek következnek. Arcukba csap a tűz, kiégeti a szemüket. Lángol a ruhájuk, égő fáklyák futkosnak föl-alá, hemperegnek a padlón, rohannak fejfel a falnak, hadonásznak a sárga-vörös pokolban.

Minden lángnak más a színe, más az egyénisége. De ez a sok egyén egybeforr, együttesen támad, ordít és rohan. Rabszolgázadás is lehetne ez az egész. A tűz áttöri korlátait. Elég egy kis vigyázatlanság. Elég az, ha a tervezők nem számolnak a teherbírással, nem vigyáznak eléggé a jelzőberendezésekre, ha elbizakodottan azt képzelik, hogy semmi veszély sem fenyegeti őket. Ekkor kilép ketrecéből a bordó, a piros, a vörös, a bíbor, a rőt, a karmazsin, a skarlát.

A pirotechnikusok nagy mozdulatokkal, vagy finom ecsetvonásokkal dolgoznak, kipróbálják a festői technikák, képzőművészeti irányzatok minden trükkjét. Naturalizmusukat megirigyelhetnék a „szuperrealisták”, fröccsentéseiket álmétkodva nézhetné maga Jackson Pollock. Ők az igazi alkotói a *Pokoli toronynak*. Az igazi és a titkos piromániások tártott szájjal, nyálcsorgatva, hipnotizáltan ülnek a nézőtéren, a szemük akkora, mint egy tojás. Az öreg Wagner forog a sírjában és a történelem igazságtalanságáról elmélkedik. Eszébe jut, hogy eltévesztette korát, később kellett volna születnie.

Csodálatos látvány a tűz. Állandó izgése-mozgása, kiszámíthatatlan változásai, örült és állati cselekedetei lenyűgözik a nézőt. Kár, hogy a vágó az egyik három másodperces képet, „snittet”, kétszer is felhasználta. Ez az apró hiba valamilyen figyelmetlenségre, vagy szegénységre mutat. Esetleg arra, hogy a képzeteknek is vannak határai.

A torony

Bábel tornya azonnal eszünkbe jut.

„Azután így szóltak: Rajta, építsünk várost és tornyot, amelynek teteteje az égig ér. Szerezzünk nevet magunknak és ne szóródjunk szét a földön!” (Teremtés 10., 11., 4.)

Az építésszek egyre magasabb házakat terveznek. Olvastam valahol az ezerméteres házról, de olvastam az ezeremeletesről is. Az ekkora ház már nemcsak lakóhely, vagy munkahely, hanem szimbólum is. És erőfítogtatás. Meg tudjuk csinálni. Kezünkben a tudomány és a technika. Felmegyünk a felhőig, vagy még magasabbra. Irány az ég. Gyerünk, gyerünk. Az ember megismeri az anyagot és vetélkedni kezd a hegyekkel.

Doug Roberts, vagyis Paul Newman megtervezte és James Duncan, vagyis William Holden megépítette a tornyot. Akár alulról felfelé, akár fölülről lefelé nézi az ember, elfogja

a csodálat és az iszonyat. Szédülni kezd, érzi a túlzást és a veszélyt. De a torony áll és gyönyörű. Csupa beton, acél és üveg. És a hideg-rideg anyagok belsejét puha-meleg anyagokkal kibélelték. Bársony, selyem, prém, bőr, nehéz szőnyegek, könnyű függönyök. Csupa táplálék a tűznek. A tetőn helikopter-leszállóhely, a falakon kívül és belül liftek, lépcsők és vezetékek, fent a magasban éte-rem és csodálatos kilátás. Innen mindenki lenézhet és mindenkit lenézhet.

A filmben a torony a stabilitás. Az állandóan futkosó, izgó-mozgó tűzzel szemben a szilárdság, a mozdulatlan-ság és a nyugalom. Önmagában nézve teljes, megbonthatatlan egység, úgy látszik, hogy nincsenek belső ellentmondásai. Méreteihez viszonyítva semminek látszik a vezetékekből kicsapó szikra, a meggyulladt limlom. Gyengeségei a dráma során derülnek ki. A sebezhetetlen óriásnak ezer és ezer sebezhető pontja van. Igaz, hogy esendőségét alkotóinak köszönheti. A kivitelezőknek, akik nem tartották be az előírásokat, elsikkasztották a megfelelő elektro-mos berendezéseket, vagy nem gondoltak a veszedelmekre. A toronyban megtestesülnek építőinek ellentmondásai. A tervező csak a katasztrófa után ébred rá hibáira. Nem szabad ilyen magasra törni. Vajon mit akarnak ezzel a figyelmeztetés-

sel a film készítői? Óvatos, belső, „építő” társadalomkritikát gyakorolnak, vagy valóban az emberi méreteket és emberi körülményeket követelik? Vagy nem akarnak mást, csak a tűzoltók munkáját megkönnyíteni? Úgy érzik, hogy rossz az Egyesült Államok társadalmi berendezkedése, vagy csak szórakoztatni akarnak és a felnagyított látványosság tőlük, szándékuktól és akaratuktól függetlenül, új értelmet kap? Nehéz lenne biztos választ adni ezekre a kérdésekre. Agyunkban, kultúránkban ott van a bábeli torony analógiája és akaratlanul is a filmhez kapcsoljuk a régi mondanivalót. Nézhetjük ezt a filmet pusztá szórakoztatásnak, de nézhetjük a kapitalizmusban terjedő félelem és szorongás megnyilvánulásának is. Lehetne a torony a társadalmi ellentétek jelképe. De hát akkor mit jelent a tűz és kik a tűzoltók?

Ne menjünk ilyen messzire spekulációinkban. Maradjunk annál, hogy a film főszereplője a torony, úgy, ahogyan egy tudományos-ismeretterjesztő film főszereplője a hangya-boly, vagy a természetes telepe. Az emberek csak mellékszereplők. Intézik kis ügyeiket, kapkodnak, lopnak, csálnak, hazudoznak, szerelmeskednek, vitatkoznak, pánikba esnek, kiugranak az ablakokon, küzdenek, felbukkannak, eltűnnek, meghalnak. Jelentéktelen figurák, hangyák, ter-

Faye Dunaway, Paul Newman és Steve McQueen



meszek, tisztavirágéletű semmiségek. Alkotásuk fölébük kerekedik. Ők építették, ők szabadították rá a veszélyt, ők védelmezik, s mégis eltörpülnek mellette. Eltörpülnek még a legjobb színészek is. A szereplők között nincsenek kezdeményező alakok. Még a kitűnően játszó Steve McQueen, a tűzoltó-parancsnok is csak defenzív figura. Menti, ami menthető. Jellemé ebben a filmben nem válhat senki, legfeljebb kimutathatja jellemző tulajdonságait, igazi énjét. A metamorfózisnak egyetlen lehetősége a halál. A gyáva gyáva marad, a hős hős. Csak a torony — tehát az igazi főszereplő — változik. Az élet jelképéből a pokol jelképe lesz.

A pótkötél

Álmélkodva és irigyen néztem a technikát. Nem a csodálatos makettek, a felvételekre, a vágásokra gondolkodom, hanem a filmcsinálásnak arra a módszerére, amit amerikai rendezők dolgoztak ki, gegmenekkel, producerekkel, hatásvizsgálatokkal, reklámszakemberekkel és pszichológusokkal együtt s amit röviden „profi” filmcsinálásnak nevezhetünk, de mondhatunk szakmai minimumnak is. A film szerkesztéséről, dramaturgiájáról, hatásának és hatásainak kiszámításáról, késleltető effektusairól, poénjeinek időbeni felrobbantásáról,

a dialogusok könnyedségéről és információgazdagságáról, a fokozásokról, tehát az óraművet alkotó csigákról, csavarokról, fogaskerekekről, rugókról van szó.

Ez a kitűnően megszerkesztett és hatásos látványosság annak a régi nótának, kamaszkorban ordibált dalocskának a módszerét alkalmazza, amelyben oly vészesen „dühöng a déli szél s elszakad minden kötél”. Aki emlékszik még rá, az tudja, hogy a dalocskában pesszimizmus és optimizmus küszködnek egymással. hiszen az elszakadó drótkötelekre a refrén mindig azzal válaszol, hogy nincs semmi baj, mert van „még egy pót-pót-pót-pót-stb.-stb.-kötél”.

Ég a felhőkaparó. A legfelső tízezer még vidáman mulat az étteremben, de a katasztrófát már nem titkolhatják tovább, menekülni kell. A belső lift még működik, lemennék vele néhányan. Elromlik a belső lift. Lefelé indulnak néhányan a lépcsőn. A lépcső felrobban. Akkor jöjjön a helikopter. A helikopter felrobban. Newman megjavítja a külső liftet. Lemehetnek vele néhányan. A külső lift a tűz zónájába kerül, kötelei elszakadnak. Egy kötél tartja az egészet. Steve McQueen segítséget visz. Egy drótkötelet. Raakasztják a lift tetejére, a tartókötelet elvágják. Az egyik tűzoltó megbillen, zuhan. Steve elkapja. Tartja addig, amíg szeren-

FAYE DUNAWAY és Paul Newman



csésén földet nem érnek. Az ő erős karja az utolsó pót-pót-pótkötél.

Igy megy az egész filmben. Newman megmenti a gyerekeket. Elindul velük a lépcsőn. A lépcső felrobban. De a lépcsőkorlát megmarad. Lecsúsznak rajta. De nem mehetnek tovább. Visszamennek a tetőre. Az ajtót eltorlaszolja az otffelejített beton. Át kell mászni az aknán. Veszély, feloldás, veszély, feloldás. Minden epizód így épül s belőlük így épül a film teljes szerkezete. Őszintén szólva nem a legszínialisabb ötlet. Ballada állandóan visszatérő refrénnel. Csak arra kell vigyázni, hogy a refrént megelőző szakaszok elég változatosak legyenek. Ha ez sikerül, akkor a változatlan refrén is új és új értelmet kap. Egyszerűségéhez viszonyítva rendkívül hatásos. No, igen, hiszen állandóan ég a tűz, lobognak a piros és sárga lángok. És arra is ügyelnek a film készítői és a rendező: John Guilleuin, hogy minden szálát elkössenek. Minden elhangzó kérdésre választ kaptunk, minden emberi ügy, ellentét, egy kapcsolat lekerekedik. A titkos szeretők elpusztulnak, a nyílt szeretők életben maradnak, a szélhámos terve sikerül, aztán mégsem sikerül, a sikkasztó lezuhan a mélybe, a jó polgármester és a felesége megmenekül, a bűnösnek feltámad a lelkiismerete és szerencsére lesz ideje jóvátenni a vétkét. Semmi baj, így kell ennek lenni, ezt kívánja a mikroszkóppal, röntgenkészülékkel és lélektani tesztekkel ezerszer megvizsgált néző.

Csak a cicával van baj. Ezt kissé eltúlozták. A rokonszenves néger fiatalember megmenti a szép szürke cicát. Annak a hölgynek a cicáját, akit Fred Astaire, a kis szélhámos szeretne becsapni. A hölgy azonban elpusztul s Fred kétségbeesetten keresi a hamu és korom között. Nem találja. Ekkor odalép hozzá — szinte véletlenül — a néger fiatalember s kezébe nyomja a cicát. Lehet, hogy az érzékenyebb néző szeme könnybe lábad, de a „profi” néző erre bizony a fejét csóválja. Ejnye, fiúk, ezt azért nem kellett volna.

A végítélet

Az emberiség a művészetben (és a világban, az életben) nemcsak a

szépet, harmonikusát, kedveset kereste, hanem az elborzasztót, a diszharmonikusát, a rettenetest is. A pusztulás képei, vízözönök, Atlantszok, földrengések, vulkánkitörések, tűzesők mindig izgatták izgalmat vágyó idegeinket, a fenyegetést nevelési célokra és kellemes borzongatásra mindig felhasználták az írók, a törvényesítők és a próféták. Platon meséje, vagy János evangélista látomása kulturális kincseink közé tartozik, más félelemkeltő mítoszokkal és legendákkal együtt. Az amerikai filmgyártás most ezekhez a mítoszokhoz fordult, popularizálta, vulgarizálta és ezzel némileg degradálta őket. Csak az amerikai élet igazán alapos ismerője válaszolhatna arra, hogy mi hozta ezt a fordulatot. Megvastagodtak a nézők idegei, csak igen erős effektusokra reagálnak? Vagy van valami a levegőben? Érződik vették át a filmgyárak vezetését? Nem ismerem a magyarázatot. De az biztos, hogy feltámasztották Leviantát, a tenger szörnyetegét, jósolják a földrengést és a vízözönt, kiáltoznak a Föld és egy idegen bolygó összeütközéséről, bemutatják az emberi alkotások — városok, hajók, repülőgépek, angolparkok, lég-hajók, tengeralattjárók, stb. stb. — szörnyű pusztulását.

És mi ott ülünk a nézőtérén s nem tudjuk, hogy játéknak nézzük-e az egészet, vagy igazán megijedünk.

A levelezőlap

Kaptam egy levelezőlapot az Egyesült Államokból. New York felhőkarcolóit ábrázolja, pontosabban a Manhattan nevű városrészt. Hatalmas tornyok, égnek meredő felhőkarcolók. Középen a Chase Manhattan Bank hatvanemeletes üvegből és alumíniumból készített épülete. A levelezőlap felirata szerint nagyszerű kilátás nyílik a tetejéről a városra és a kikötőre.

A felvétel éjszaka készült. Night View of Lower Manhattan. Az ég vörös, a tornyok feketék, csak a kivilágított ablakok sárgák. A vizen sárga és piros fények villódnak.

Mintha hátul, a felhőkarcolók mögött, valahol messze égne valami.

KUCZKA PÉTER

Levelek Marusiából

Miguel Littin nevét a dél-amerikai „új-hullám” idején kapta szárnyra a hír. Indulásakor, *A sakál* címmel 1970-ben rendezett első filmje után a fiatal chilei rendezőt a kritika a latin-amerikai filmművészetnek ahhoz a jelentős vonalához sorolta, amelyet a brazil Gauber Rocha, az argentin Fernando Solanas és Octavio Getino, a bolíviai Jorge Sanjines, a kubai Humberto Solas és az ugyancsak chilei Raul Ruiz neve fémjelez ma a világ szemében. Az Allende-kormány idején az amerikanizálódott chilei film megújítására létrehozott Chile Films társaság élére az akkor még elsőfilmes Littint nevezték ki. A Népi Egység idején készítette a nálunk is bemutatott *Palmilla* című filmjét; a harmadikat, a *Levelek Marusiából*-t, már az emigrációban forgatta. A katonai junta fasiszta terrorja elől Mexikóba menekült. (Két munkatársát, a *Palmilla* egyik női szereplőjét és a legismertebb chilei operatőrt, Jorge Mullert a Pinochet haláltáborainak egyike nyelte el nyomtalanul.) Littin ugyancsak Mexikóban készítette az idei cannes-i fesztiválon bemutatott, s nálunk is hamarosan műsorra kerülő *A módszer változatai* című ironikus hangvételű filmjét.

Littin, akárcsak a *Palmillában*, a *Levelek Marusiából* című filmjében is az e századi chilei történelemhez nyúl; ismét egy olyan megmozdulást emelve művének középpontjába, amely alkalmas a kollektív hősiesség példáját felmutatni. Láthatóan

ugyanis ez a kérdés érdekli mindegyiket. Számára a történelem művészi visszajátszásában az elbukott ügy nem a bukást előidéző összefüggések vizsgálatára és nem is az elnyomó hatalom működési mechanizmusának ábrázolására szolgáló alkalom. Egyetlen és szenvedéllyel végigvitt szándéka az, hogy egy nép hősiességét, pontosabban a kollektív hősiesség természetrajzát mutassa fel nézőinek.

A *Levelek Marusiából* szinte azonos dramaturgiai vázra épül, mint a *Palmilla*; ábrázolási módja azonban letisztultabb. Mentés a korábban művi úton előállított jelképszerű mesterkéltségtől. Itt is idegen érkezik a városkába, Gregorio; ő hozza el a világtól elzárt település lakóinak a bányászmozdulások híreit. Az angol érdekeltségű salitrombányákban éhbéren tengődő marusiai munkások sztrájkra készülődnek. A sztrájk kirobbanását a csendőrség brutális önkénye csak sietteti.

Littin ezúttal is egy egész város közösségét emeli filmje főszereplőjévé; és noha Gregorio és a szakszervezet helyi vezetőjének alakja valamivel erőteljesebben rajzolódik ki a karakteresen ábrázolt tömegből, a történet kollektív hőse mégis mindvégig Marusia lakossága. A cselekmény pedig: a kollektív hősiesség lépésről lépésre megmutatott fokozatai; a veszélyben összebújó nyáj ösztönös összetartásától egészen az őrzöngő mézszárlásba átcsapó katonai

Jelenet a filmből



megtorlás vérfürdőjében tudatosan vállalt kollektív halálig.

A század első évtizedében valószínű sztrájkhullám csapott át Chilén. Egyik központja Iquique volt, innen terjedt tovább az országban, sőt Chile határain túl is a munkások tiltakozása. Amikor 1907-ben Marusiában kirobban a bányászsztrájk, Iquiqueben már elfojtották a megmozdulást. A kubai Humberto Solas nálunk is bemutatott *Chilei kantáta* című filmjébe emelte át a történelemkönyvekben Iquique-i vérengzés néven számon tartott kegyetlen katonai megtorlást. Erre a vérfürdőre Littin is utal. A Gian Maria Volonte által nagyszerűen megformált Gregorio emlékezetében elevenedik meg egy kegyetlen jelenet az Iquique-i népirtásról, mintegy elővetítéseként a Marusia lakóira váró tragikus sorsnak. Az utalás itt nem egyszerűen a történelmi időjelző dramaturgiai szerepét tölti be, hanem olyan hatásos háttérként szolgál, amitől a bányászvároska ellenállása az éppen Iquiqueből érkező állig fel-fegyverzett katonaság terrorjában meg inkább heroikus megvilágítást kap. A tárgyi világ nyomorúságának szűkszavú, ám döbbenetesen drámai hatású képei ugyancsak ezt a megvilágítást erősítik. Jorge Stahl operátor felvételein Marusia Mexikóban felépített mása az elviselhetetlenségig sivár látványként jelenik meg a kopár tájban. Az állandóan süvítő szél szakadatlanul hordja a fakó homokot ruhára, arcra, hajra. Vannak jelenetek, amikor úgy állnak előttünk a film hősei, mintha egy szörnyű élmény hatására valamennyien egyszerre öszültek volna meg.

A terror megnyilvánulásait sokkoló nyíltsággal mutatja be a film. Nem egyszerűen a piros festék mennyiségéről van szó. A kínzások és kegyetlenkedések döbbenetes infernóját látjuk. A test megalázását Littin — ne szépsítsük — a hányingerig fokozza annak érdekében, hogy a hatalom fenyegetésének ellenszegülők erejét, morális nagyságát kiemelje.

Háttorzongató bizonyítási módszerével azt sugallja, hogy az ösztönöségből a közös küzdelem során ki kell bontakoznia egy olyan tudatos magatartásnak, amely tagadása a fegyverek hatalmának kiszolgáltatott

ember tehetetlen áldozat-voltának, s a tettértékü halál vállalásával felülkerekedhet fizikai megsemmisítőjén. Néhány jelenetben ez a szenvedélyes szuggesztió a képi metaforák nyelvén művészi erővel fogalmazódik meg. Ilyen az övükben dinamitrudakkal körülrakott bányászok halállal kacérkodó hetykesége a csőre töltött puskák előtt; vagy a katonai szelvénynt késleltető asszonyok öngyilkos vállalkozása; meg az expresszív látomáshoz hasonló és refrénszerűen visszatérő jelenet, amint a kopár dombokon a kivégző osztagok sortűzét a feketébe öltözött bányászfeleségek tapsa és vijjogó kacagása kíséri. A *Levelek Marusiából* nem beszél a megtorpanókról, a megrettentekről, a félelemből árulókról. A rémületes fizikai gyötrelmekben hőssé magasztosul mindenki. Gregoriót a kínzások után már nem is emberi állapotában végzik ki, a végsőkéig alázott testben azonban megtörhetetlen marad az ember. Az ő intelmeivel, leveleiben öröklül hagyott felismeréseivel zárul a film.

A filmből kitetszik, hogy a történelem Littin kezében némileg olyan példatárrá egyszerűsödik, amelyből a tetszés szerint kiválasztott eseményekkel egy és ugyanazon tétel bizonyítható. A *Levelek Marusiából* egyoldalú, romantizáló, agitatív célzatú szemléletmódját szóvá tenni — innen, s Európából tulajdonképpen mi sem könnyebb, de semmiképpen nem hagyhatjuk számításán kívül azokat a történelmi-politikai körülményeket, amelyekben, illetve amelyek ellen ez a film megszületett. Egy olyan nép történelmének véres napjairól van szó, amelyet ma a legvéresebb fasiszta terror tart uralma alatt. Ha ez a nép bukásában hérosszá emelkedik — mint ahogyan a filmben Littin hérosszá emeli —, az a művész *egyik* lehetséges válasza a valóságra: tagadása a vérfürdőkkel uralkodó hatalmi gépezetnek, tagadása egy nép megtörhetőségének. Meglehet, a vadul kegyetlen jelenetek láttán legszívesebben félrefordítanánk a szemünket, de az erőszak Littin filmjében paradox módon — az erőszak tagadása. Nemcsak a történelemre visszatekintve, hanem kikerülhetetlen asszociációval a jelenre is érvényesen.

BÁRSONY ÉVA

TELEVÍZIÓ

CSAK ÜL ÉS MESÉL ...

BESZÉLGETÉS VITRAY TAMÁSSAL

Vitray Tamás ismeri a titkot: képes a képernyőn nemcsak a milliókhoz beszélni, hanem külön-külön minden egyes nézőhöz is szólni. S a néző egyszerre figyelni kezd, bekerül Vitray személyiségének sugárzásába. Többen ismerik őt az országban, mint a leghíresebb sportolókat, színészeket, dalénekeseket. Húsz év alatt megszokta ezt a népszerűséget, s megtanulta viselni: akár a képernyőn, egyszerű, természetes, közvetlen az életben is. Nem hivatkozik rengeteg fontos dologára, ha rengetegen, rengeteg fontos dologban keresik, de igyekszik megszűrni a személyesen, levélben, telefonon érkező anyagokat.

Miközben a tévében, szobájában beszélgettünk, sűrűn csengett a telefon, ezúttal halaszthatatlan dolgot kellett, a nekem adott interjú háttérben intéznie. Egy békéscsabai, súlyos égési sebekkel Szegedre szállított kisfiú anyja érkezett aznap reggel Pestre, egyenesen Vitrayhoz — segítségért. Azt a bizonyos szert kérte, amit egyik riportalánya talált fel égési sebekre. A szert már gyártja az Interag. Az illetékes orvosnő azon a délelőttön Dobogókón, a Nimród Szállóban konferenciázott. Egy pesti klinika, a szegedi klinika, a dobogókői orvosnő, s a kétségbeesett szülők közt próbált Vitray közvetlen kapcsolatot teremteni, s elsősorban lehetőségét a szer előkészítésére, s gyors felhasználására... Mire a beszélgetünk véget ért, sínen volt az ügy...

— *Megtanulható-e a riporteri szakma? Szakma-e egyáltalán?*

— Feltétlenül az. Megtanulható. Tanulható. Folyton-folyvást tanulom magam is, húsz éve. Most kezdek ott tartani, hogy tudom: mi az, ami nem

kell egy riportba, mit kell elhagyni, kihagyni, kívágni. A cél: a riportert a riportjával sugározza át a maga érzéseit, benyomásait a nézőre, s váltsa ki belőle ugyanazokat az érzéseket. Ez például nekem annál könnyebb, minél közelebb érzem magamhoz a riportalanyt. Az út a célhoz minden riportnál, interjúnál más és más. Az újságban például az interjú kérdés-feleletekből áll. Ugyanez képernyőn mesterkéltné. A tévében, szerintem, nem az a döntő, hogy jókat kérdeznek, hanem az, hogy jól reagáljak. Figyeljek az alanyom feleleteire, s azokból építsem tovább az újabb kérdést. A riportalany szavaiból szőjem tovább a fonalat, s ne a magam eredeti, előre megtervezett kérdéseire ragaszkodom, ha mégoly érdekeseznek tűnnek is. Hiszen a kérdések — ez munka közben gyakran kiderülhet — függetlenek lehetnek a feleletektől, s ilyen esetben teljesen elidegenítő hatásúak.

— *A nagyon népszerű Ötsemközt sorozat sikere nagyrészt annak volt tulajdonítható, hogy kimódoltságának, megtervezettségének soha nyoma sem volt benne, a néző azt hihette, szemé láttára épül fel az interjú, az alany nem ismeri előre a kérdéseket, a riportert pedig nem tudja a válaszokat. Akár a sakkban: a következő lépés a partnertől függ... Hogyan tudta ezt a látszatot megteremteni?*

— Nagyon egyszerűen. Nem látszat volt. Csakugyan a néző előtt bontakozott ki az interjú. Az Ötsemközt minden alanyával közöltem: nem találkozik előre, nem beszéljük meg, miről is lesz szó. Inkább tévedjünk, botladozzunk, de a beszélgetés csak úgy lehet izgalmas, igaz, elmélyült,



lyán álltak alany és riporter. Hogyan tudja ezt a bensőséges kapcsolatot mindannyiszor megteremteni?

— Nem én fedeztem fel, mindenki tudja: az emberek szívesen beszélnek önmagukról, ha látják, hogy figyelnek rájuk, s a partnert érdekli, amit mondanak. Sajnos, napjainkban mind a köz-, mind a magánéletben ez egyre ritkábban történik meg. Nos, engem roppantul érdekel minden, mert kíváncsi vagyok. Ez az átlagosnál nagyobb kíváncsiság, gondolom, olyan adottság, ami egyik alapfeltétele a riporterkedésnek — párosulva bizonyos közlési vágygal. De, ha csak a közlési vágy és önműtogatás hajt valakit erre a pályára, jobb, ha más szakmát választ. Igyekszem alkalmazkodni a partnereimhez, nemcsak abban, hogy előre „készülök belőlük”. Hanem, például, a nyelvben is, amit használok. Jó, ha a riporter szókinése minél gazdagabb, főleg azért, hogy válogatni tudjon, s más-más nyelven — rétegnyelven — beszéljen a különböző foglalkozású alanyokkal.

— *Olykor azt tapasztaljuk a tévében, hogy egyik-másik riporter kétnyes kérdésekkel zavarja meg a partnerét. Ilyenkor a néző feszeng, kínosan érzi magát. Ki lehet-e hagyni az interjúból az ilyen jellegű kérdéseket?*

— Én idegenkedem tőlük. A partner megíjedhet, visszavonulhat. Márpedig én nem akarom sarokba szorítani. Ellenkezőleg, igyekszem meggyőzni őt, hogy nyugodtan beszélhet mindenről. A rosszul feltett, rázós kérdés olyan lehet, mint a bumeráng. Kaphatok rá olyan választ, hogy én maradok a porondon. S számolni kell persze a néző reagálásával is. Többnyire a gyengébb fél oldalára áll, a fölényes, diadalmaskodó riporterrel szemben a védekező, zavart, meginterjúvult személy mellé. A tévéinterjúkat egy háromszöghöz hasonlítanám. Az egyik csúcs az alany, a másik a néző, a harmadik a riporter. A riporter feladata, hogy szakadatlanul biztosítsa a keringést, az érzelmek, indulatok egészséges áramlását a három csúcs között. Alapvető tévedés az a felfogás, hogy a néző „kukucskál”, „leselkedik”. Nevetséges az igyekezet: azt a képzetet kelteni, hogy a riporter és az

ha engedjük egymást egymásra hatni. Egy esetben valaki megkért, előbb látogassam meg. Megtettem, azzal a kikötéssel, hogy ottlétemkor egyetlen szó sem hangozhat el abból, amiről majd a műsorban szó lesz. Így is történt. Egy lámpalázás írónak pedig felajánlottam: azt kérdezem tőle, amit ő szeretne, hogy kérdezek, de azzal a feltétellel, hogy válaszaira szabadon reagálhassak. Beleegyezett. A műsorban aztán a reagálások nyomán, persze a tervezetthez képest egészen másképpen alakult a beszélgetés. Az Ötszemközt bensőséges hangulatához talán a díszlet is hozzájárult. Valóságos, négyfalú szobában ültünk, rejtett kamerákkal dolgozott az operátor. Tehát a stáb, a filmfelvételeknél megszokott nagy nyüzsgés, járkálás nem zavarta partnereimet.

— *Sokféle képességű, műveltségű, gondolkodású alanya volt az Ötszemköztnek. De közös vonása mindegyik adásnak, hogy a megkérdezett őszintén, szívesen kitárulkozott, szinte már az első percekben egyazon pá-*

alanya belemerülnek a beszélgetésbe, s észre se veszik, hogy ott a néző. A riportert igenis érezze, tudja tudja, hogy a néző ott van, s ő a nézőért dolgozik. Azért, hogy felkeltse az érdeklődését, hasson az érzelmeire. Minden műsorom: vetélkedő, focimeccs, interjú — csak a nézővel együtt teljes. Magam, mint néző sem szeretem, zavar, ha a riportert önmagát akarja csillogtatni. Nem ez a dolga.

— *Két éve látjuk, hónapról hónapra a Csak ülök és mesélek olykor furcsa, meghökkenítő, máskor segítésre, együttérzésre készítő, de mindig érdekes szereplőit. Nem nehéz felfedezni két, a tévében merőben új műfaji újítást ebben a műsorban. Az egyik: a riporterek nem jelennek meg a képernyőn. A másik: nincs magyarázkodás, tanulságlevonás, szájbarágás. Felnőtt pertnerként kezelik a nézőt, rábizzák: szeresse, ne szeresse a látott embereket. Hogyan, miért jött létre ez a műsor?*

— Múlnak az évek, nemsokára 45 éves leszek. Az életkori változás a riporteri pályán óhatatlanul műfaji változásokat is hoz. Azt is például, hogy a riportert kíváncsisága, közlési vágya megmarad ugyan, talán fokozódik is, de más formában jelentkeznek. Például kevesebbet akar személyesen szerepelni a képernyőn... Éveken át volt nekem egy kis csoportom, afféle riporterstúdió, amelynek tagjait taníttattam, s magam is tanultam velük. Amikor a „vegyes műsorok” osztályvezetője lettem, megszűnt a csoport, viszont életemben először, magam dönthettem: mit forgassunk. Beszélgetéseink közben felvetődött sokszor az a gondolat, hogy jó lenne olyan műsort kitalálni, amelyben „emberek szerepelnek”; ez úgy értendő, hogy nem funkcióik, munkakörük, hanem emberi mivoltuk miatt érdekesek. S akkor egyszer, a *Riporter kerestetik* nézése közben valaki véletlenül kimondta a bűvös szót: miért kerestek ti riportereket? Keressetek inkább riportertalányokat. Hát így kezdődött. S az indulás után hamarosan tapasztalhatuk a reagálásokat. Egy-egy műsor azokban is, akik készítették, azokban is, akik szerepeltek benne, s azokban is, akik látták, különböző reakciókat, ötleteket váltott ki. Már

havonta 100—150 levelet kapunk, persze, szép számmal papírkosárba valókat is. Többszörös szűrés után válogatunk. A riportert nyers állapotban hozzám kerülnek. Riportert már nem szerepel bennük, előzetes megbeszélésünk szerint, őt az operatőr fel sem veszi. Egy-egy kérdést sokszor mi vágunk ki, így még tömörebben, csupaszaabban marad a képernyőn az ember. A tévé ugyanis a közelkép műfaja. Ha a kamera a főszereplő arcáról elfordulna, s a riportert arcát mutatná, a nézőt talán éppen a főszereplő arcának egyik izgalmas kifejezésétől fosztaná meg. S az is nagyon érdekes lehet; hallani a kérdést és látni, hogyan reagál a riportert alanya a kérdésre. Hogyan lehet figyelni, visszaadni a szereplő ember indulatait — ebből a szempontból rendkívül tanulságosak a *Csak ülök...* műsorai mindnyájunk számára. Egyre fontosabb: mit hagyunk el. Úgy is mondhatnám: kihagyásos dramaturgiával törekszünk erős hatásokra. Például legutóbb az amatőr artistákról szóló adásban. A néző a képernyőn a nehéz artistamutatóványt végző, az ideggyógyintézetből megszökött fiatalembert láthatta, aki az anyjáról beszélt. Utána azonnal egy asszonyt látott a néző, akivel én beszélgettem. Ezt az asszonyt nem veztettem be előre, nem mondtam el, hogy most pedig felkerestük az anyát. A nőnek — kérdéseimre adott válaszaiból derült ki, hogy ő az, akiről a fia beszélt. Ami a kommentárt illeti: ha jó a riportert, nincs rá szükség. S hogy mennyire nem, azt éppen a nézők reagálásai bizonyítják. Levelekben, tettekben, küldeményekben. Hiszen minden adásnak hosszú utótörténete van...

— *És feltehetően sértődések, reklamációk is?*

— Bőven! A tévé rendkívüli nyilvánossága, úgy látszik, együtt jár a türelmetlenséggel. A néző is, a kritika is, a vezetők is türelmetlenek. Olykor bizonyos kockázatok vállalására is, ami pedig elkerülhetetlen. S mit tagadjam, ezek az indulatok rám is hatnak, néha elkedvetlenedem. De hát ez is együttjár a szakmával. Mint a szerelemnél — a partnert hibáival együtt kell szeretni. Márpedig nekem ez a pálya: szerelem.

PONGRÁCZ ZSUZZA

TERÉZ

Pikáns ötlet, francia bohózat témája is lehetne: egy asszony saját férjétől teherbe esett, de titkolniuk kell, mert a világnak azt kell hinnie, hogy nincs közük egymáshoz. S ha már titkolni nem lehet, az asszony a baba szolgálatait s a cédaság vádja közt kell, hogy válaszson. Csakhogy ez a játék most nem Franciaországban játszódik, hanem nálunk, s nem akármikor: 1853-ban. Hősei sem a képzelet szülöttei. Tánicsics Mihály, s felesége, Teréz, abban az évben csakugyan ilyen helyzetbe kerültek.

Tánicsicsot egy ország ünnepelte, mikor 1848 márciusának idusán az ő kiszabadítása jelezte a szabadság napjának felkeltét. Annál nagyobb gyűlölettel üldözte az önkényuralom Világos után. Végül azok közé került, akiket távollétükben halálra ítélték, s „in effigie”, képletesen fel is akasztottak. Biztonságban csak azok voltak, akik külföldre szöktek (vagy még azok sem mindig). Ő azonban itthon bujkált — nem is idegenben, hanem saját házuk fedele alatt egy titkos üregben. A világgal egyetlen kapcsolata felesége volt: ő hordta haza az ételt, italt, a hirtket, az újságokat, s könyveket. Mert Tánicsics a pinceüregbe bújva is dolgozott. Írta népfelvilágosító pamfletjeit, kevésbe véve, hogy terjesztésükre akkor éppen nem sok lehetőség volt...

Ez-e az igazi munka? Vagy Teréz egyszerű, „földszinti” tevékenysége, amely azonban a nap minden percét betöltötte: a kenyérgyártás, a gyermeknevelés, a ház s a bujkáló férj el látása? Vagy egyformán mind a kettő? E konfliktus is elegendő lenne Őrsi Ferenc tévéjátéka, a Teréz drámai feszültségének létrehozására. A terhésség jelentkezése tovább élezi a szituációt. A születendő gyermek halálos veszélybe sodorja apját, s e veszély elől Teréz a baba tudományához menekülne. Férje heroikusan (de hősi pózába naivitás is vegyül) ellenzi ezt. S a lelki konfliktusba minduntalan beleszól a külvilág is: a házat átkutató zsandárok, a jó, de elvei miatt segíteni képtelen orvos, a távolról jött, Tánicsicsot tisztelő parasztember, kivégzett férjét sirató özvegy, s a megesett cseléd lány, s a sorstárs. A végsőig azonban a provokátor élezi a helyzetet, ez a Jókai-regényhőshöz méltó figura, aki csakhamar leveti a baráti álarcot, s ördögi tájékozottságában, rosszaságában rájön még Teréz nagy titkára is. S aki előtt még a hűtlen asszony szerepét is hiába vállalja Teréz, mert keresztyélát ezen is.

Az utolsó nagy jelenetben aztán még egyszer drámai módon szembesül Tánicsicsoknak, de fellegekben járó hősiessége asszonyának tudatos, naponkénti percenkénti áldozatával.

Megmutatkoznak a tudat horizontja alatt gondolatok is: Teréznek továbbra is, születendő gyermekét is most máj beleértve, vállalnia kell az áldozatot, mert csak így maradhat önmaga, és nagy ügyért küzdő férje is csak így maradhat hű magához.

Zsurzs Éva rendező, Őrsi Ferenc írói sikere, hogy a feszültség másfél órán át fogva tartja a nézőt. A hely, idő, szereplők szinte kissé máj eröltetett klasszicizáló egysége persze segít ebben. Az elnyomó ereszak s a szabadságért küzdő ellenállás viszonyáról e játék némileg egyszerűsítettebb, kevésbé motivált képet ad, mint amivel újabbrodalmunk, s filmművészetünk birkózott — ám e tévé-drámának nem is ez a célja. Bevallottan arra törekszik, hogy történelmünk szereplőivel legyen azokat, akik nélkül egyetlen nagy ember sem vívhatja meg a magá harcait a nyilvánosság előtt, akik társaik a sikerért való faradozásokban, az üldözés ellen védekezésben — mégis oly ritkán kerülnek a történelem színpadának reflektorfényébe. E játék révén — biztos vagyok benne — Tánicsics feleségének emléke is része lesz történelmünk köztudatunknak.

Csomós Mari, Koltai János és társaik játékában hitelesen elevenedik meg nek a dráma alakjai, mindelőtt a kedves, okos, akaraterős Teréz.

BALÁZS GYÖRGY

Bodnárné

Németh László drámájának tévéváltozata: lefényképezett színház.

Ez önmagában nem volna baj. Hiszen tudjuk, tapasztaljuk, hogy a merev műfaji válaszfalak sorra leomlanak. Regényyszerű filmeket nézünk, filmszerű regényeket olvasunk és izgalommal követjük a négy fal közé szorított, robbanó indulatokkal telített emberek szócsatáját a tévéjátékokban. Belefeledkeztünk már nem egyszer festett kulisszák között remekművekbe is — a színpadon. De ugyanezek a kulisszák a képernyőn bántóak és értelmetlenül hatnak. A színpadi díszletek közé préselt dráma, sem a színház, sem a valóság illúzióját nem adja a nézőnek.

Németh László *Bodnárné* című drámájával is ez történt. Az átültetők megfélemlítettek arról, hogy a színdarabok tévéváltozatai akkor igazán sikeresek, ha a „fordítók” mernek tiszteletlenül bánni a szöveggel.

Mert igaz ugyan, hogy a televíziónak, mint a gyerekeknek, sok mindent elnéznek a „felnőtt” művészetek. A tévének sok mindent szabad. A legmodernebb technika vívmányaként — még ósdi is lehet. Csak egyet nem tehet: nem avathat tévéjátékká, minden technikai átigazítás nélkül, egy színpadra elképzelt, megírt művet a képernyőn. (Kivéve, ha

nem azzal a céllal teszi, hogy élő előadást közvetítsen, vagy valamelyik régi, muzeális értékű színházi produkciót emlekeztetünkbe idézzon.)

Németh László drámájának konfliktusa igaz volt a maga idejében — a harmincas évek elején — és a szörnyeteg anyja figurája a maga végletességében, deformáltságában, az adott társadalmi háttérrel — izgalmas figura ma is. Elhisszük neki, hogy „aki nem tud felemelkedni, elpusztul” az úri Magyarországon.

És nem a nagyszerű *Sulyok Mária*, hanem a rendező *Ádám Ottó* hibájául rójuk fel, hogy a nagyra-vágyó, elszegényedett falusi gazdaasszony zsarnoki alakja a dráma csúcspontján hihetlenné válik. A tévéjáték két részre oszlik. A darab első részében Bodnárné mindent és mindenkit annak a rögesz-

méjének áldoz fel, hogy a család utolsó garasain kitanított elősdi fia, a mérnök úrrá lett Péter (*Kalocsay Miklós*) révén az úri világba betörjön. Ám tervét keresztelzi és megghiúsítja a cselédsorban tartott, agyondolgoztatott, kizsákmányolt másik fiú, János (*Husztai Péter*), aki fellázad saját kilátástalan sorsa ellen és elkeseredésében fejével agyonüti urizáló testvérét. A darab második részében már a gyilkosság után vagyunk — mint egy mai krimiben. A műfaj ismert szabályai szerint járnak kelnek a szereplők a hullá körűl, végzik a büntetett nyomainak eltüntetését vagy felderítését. Amilyen gátlástalanul áldozta fel magát és családját Bodnárné imádott mérnök-fia kARRIERJE érdekében, olyan hidegen, fia hulláján átlepve kezdi el ravasz manőverezéseit az élet-



Kalocsay Miklós és Husztai Péter



Sulyok Mária és Hűvösvölgyi Ildikó (Lippay Agnes felvételei)

ben maradt, eddig megvetett másik fiú megmentéséért. Hogyan képes erre? Beszél saját vétkéről, a család jó hírének a megóvásáról, megjätssza — vagy igazán átéli? — a másik fiú iránt vulkányszerűen kitört anyai érzéseit. Nem lehet pontosan tudni, mik váratlan metamorfózisának igazi rugói. Mivel a darabban sohasem láttuk a szereplőket — kacér, számitó nyaraló pesti lányt (*Hűvösvölgyi Ildikó*), a falusi vadászó urakat, a pipogya apát (*György László*) — emberi mi-voltukban, miután egyetlen percere sem léptek ki saját skatulyájukból, egy milliméterre sem tértek le az író által előre kijelölt útvonalukról, most a tragédia beteljesülésekor, a hibátlan, sőt kiemelkedő színészi teljesítmények ellenére, értetlenül — és éppoly hidegen akár az anya fia hulláját — nézzük a szereplőket.

Mi történt? A nagy drámai váltás váratlanul, minden átmenet

nélkül robbantotta szét a szilárdnak vélt naturalista kereteket. Egyszerre minden abszurdá vált. A különböző stílusok keverése semlegesítette a lélektani dráma hatását.

A paraszti udvaron felejtett, élesen exponált balta nem sül el a darab végén, a hagyományos dramaturgia megszentelt szabályai szerint. „A fejszéből nem lesz puska” — ezt János, a gyilkos testvér mondja, amikor anyja minden mesterfogását kijátszva, feladja magát a csendőröknek.

Bodnárné drámai vétké miatt bukik el. De a tévéjáték a tételyszerűség túlhangsúlyozásának esik áldozatául.

MÁGORI ERZSÉBET

Hibabiztosítás. Legutóbbi számunkban a Hullámzó völgyegény című tévéjátékról tudósító képriport aláírása tévesen jelent meg. A kép szövege helyesen: Király József és Hűvösvölgyi Ildikó.

A szerk.



A CÍMLAPON:

Bordán Irén a *Ménesgazda* című Kovács András-film egyik jelenetében

(Jávor István felvétele)

filmvilág

XXI. évf. 20. 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. Levél-

cím: 1906 Postafiók 123

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely postahivatalnál, a kéz-

beszítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta

Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Buda-

pest V., József nádor

tér 1.) közvetlenül vagy

postautalványon, vala-

mint átutalással a KHI

215-96 162 pénzforgalmi

jelzőszámlára. Előfizeté-

si díj 1/4 évre 24,— Ft.

Külföldön terjeszti a

„Kultúra” Külkereskedelmi

Vállalat, H-1389

Budapest, Postafiók 149.

 Egyetemi Nyomda
78.3403
Budapest, 1978

Felelős vezető:
Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286



Gábor Miklós és Polgár

SÉRTÉS

Vaszilij Suksin novelláiból rendezett tévéfilmet Bacsó Péter. Főszereplők: Gábor Miklós, Polgár Géza, Vajda László, Suka Sándor, Molnár Piroska és Tordy Géza. Operatőr: Andor Tamás.

Vajda László és Suka Sándor
(Kiss Júlia felvételei)





Oszter Sándor és Szűcs
Ági a Nem élhettek
muzsikaszó nélkül
című filmben. Rendező:
Sik Ferenc
(Inkey Alice felvétele)

filmvilág

Ár: 4,- Ft