filmvilág
2

A labda

Domján Edit *A labda* című tévéfilmben játszotta utolsó szerepét. A Jókai Anna novellájából készült filmet Mihályfi Imre rendezte, operatőr Lukács Lóránd.

(Szóvári Gyula felvételei)

CÍMKÉPÜNK:

Kiss Zsuzsa játssza a Z. utcai postarablás hiteles története című készülő tévé-filmsorozat egyik szerepét. Rendező Rényi Tamás

(Domonkos Sándor felvétele)

filmvilág XVI. évf. 2. sz. — Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: **Hámos György.** — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős Kiadó: **Sala Sándor.** — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest VII., Lenin körút 9—11. Telefon: 221-285. — Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj ¼ évre 24,— Ft.
72.8814 Egyetemi Nyomda, Budapest,
Felelős vezető: **Janka Gyula** igazgató

INDEX: 25 286

Petőfi '73

Minden együtt volt, hogy nagy film keletkezzék:

egy zseniális ötlet (hatszáz fiatallal eljátszatni 1973-nak Petőfi 48-át);

egy unikum költő-forradalmár (unikum valóban, hisz aligha lehetne elképzelni filmet „Homérosz '73", „Petrarca '73" vagy „Byron '73" címmel, róluk csak történelmi film szólhat, ők históriává, olvasószobák élményeivé váltak, Petőfi viszont kortársunk, megoldatlan problémáival);

tájékozott közönség (amilyen a régi Hellászé volt, mely *előzetes ismeretekkel* ült körszínházai lépcsőzetére, úgyhogy a tragédiában a mitológikus közösségi hagyomány *alakítására* figyelhetett);

fogékony ifjúság (fogékony, elégedetlen, kereső, kételkedő, éppen mert valamiben hinni nagyon akaró, s mindig kész eljátszani Petőfi és az akkori fiatalok szerepét);

kedvező történelmi pillanat: az évfordulóé (kedvező, mert korszerűt mondani *kényszerített*, hiszen sokunkat töltött el aggodalom, nem fog-e az ünnepségsorozat a hagyományos agyonbeszélés, a tósztok és a birkapaprikás gőzébe fúlni);

alkalmas modern művészi eszköztár (Jancsó filmjeinek szimbólumteremtő módszere, mozgástechnikája, távolabbról a párizsi kültelki színház *1789*-ének ihletése, valami Godard sztrájk-filmjéből s az *Eper és vér* néhány eleme);

még egy filozófiai gondolat is, függetlenül attól, ismerik-e a film alkotói (Henri Lefèvre metaforája, mely szerint a forradalom nem más, mint ünnep — s ha továbbfejlesztjük az ötletet: happening?); —

minden együtt volt Kardos Ferencék számára, hogy nagy filmet hozzanak létre, az eredmény mégis — szomorúan kell megállapítanunk — félsiker.

Pedig jól indul a dolog: a vásári produkciók modorában bemutatják a szereplőket, Petőfit, Júliát, Kossuthot, Görgeyt és a többit — diákfiúkat, lányokat kosztümök nélkül. Majd elkezdődik — mint egy diákcsíny — a forradalom: egy kis Talpra magyar, egy kis sajtószabadság, rohangálás a felvétel színteréül választott pápai öreg kollégium helyiségeiben, esernyős jelenet tűzoltófecskendők vízsugarai alatt, dévaj diákhangulat és nagyon komoly történelem, cikázás oda-vissza a XIX. és a XX. század között, kedves időkeverés, játék, egyelőre különösebb jelentés nélkül, ami nem volna baj, inkább az a hiba, hogy már ekkor feltűnik: a szereplőket nem hagyták eléggé *játszani*, rögtönözni, kidolgozott előírások kötik meg kavalkádjukat.

Aztán a jelentések; a film természetesen napjainkhoz akar szólni, de nem mindig szerencsésen. A mondanivalót szimbolikus nyelv közli, s ezért eszünkbe ne jusson kifogásolni szándékos anakronizmusait, de számon kérhetjük a szimbólumok belső igazságát, immanens logikáját. Íme egy példa. Március 15-e eljátszatása után a kamera a szereplőket mai diákvoltukban fényképezi, étkező asztalnál, két pártra szakadva: az egyik rész enni, fogyasztani akar, a másik fél nem, s a felszolgált sült ökröt nagy hancúrozva megsemmisíti. Szóljon, igenis szóljon a film a fogyasztás problémáiról, de ne így: a fogyasztásba züllés s az ó-puritán lemondás hamis alternatívájával, ami különösen hamis, ha meggondoljuk, hogy Petőfi — a bőség kosarának költője volt. Egy másik példa: a szabadszállási jelenet. Két Petőfi mond választási beszédet a tömegnek: a pitykés, nemzeti cicomás, népies költő s az egyszerű öltözetű, fanatikusan elvhű politikus; vitáznak egymással, s a politikus Petőfi pisztollyal lelövi a népies Petőfit. Álvita, hamis alternatíva ismét; mert Petőfinek — való igaz — meg kellett haladnia népies korszakát ahhoz, hogy európai szintű forradalmár lehessen, de ez a *meghaladás* nem korábbi értékeinek *megtagadásával* történt, mint a filmben, mely a pitykés Petőfit mint a *János vitéz* költőjét nevezi meg és löveti le.

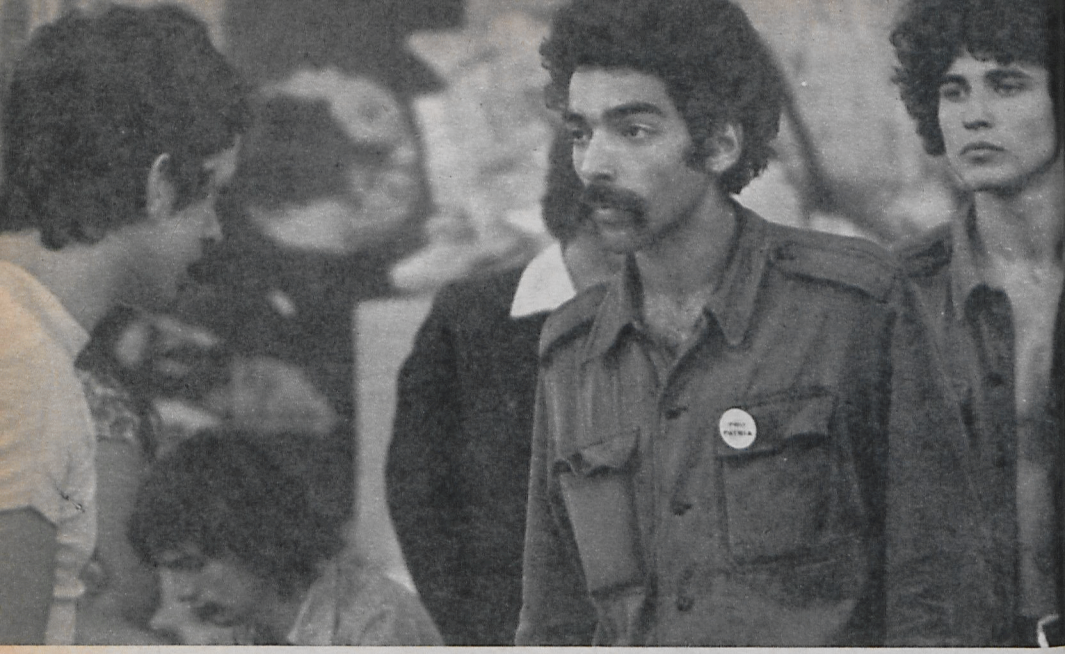
A filmnek van ankét-része is: a fiatal szereplők a forgatás közben végzett munkájukról s az ifjúság egynémely mai problémájáról beszélnek a felvevőgép előtt. Csalódást okoz az ankét. Először is: a fiatalok nem tudnak beszélni, nem tudják kifejezni magukat. Ezért ne őket (és ne is a film rendezőjét) hibáztassuk: a fiatalokat *mi* nem tanítottuk meg a beszédre; hovatovább senki sem tud beszélni, félő, hogy azért, mert nincsenek világos fogalmaink. Közelebbről: a film két ankétjelenete azért okoz csalódást, mert semmitmondó: néhány közhely arról, hogy az ifjúság nem találja a helyét, nem lát maga előtt forradalmi feladatokat. De az istenért! mit is mondhattak volna egyebet ezek a fiatalok? hiszen a film — hamis alternatíváival — nem segítette válaszaik és választásaik megfogalmazásában őket.

Közben a film elalszik, s ami roszszabb: egy időre felhagy a szimbolikus stílussal, a két évszázad egymásba játszatásával — történelmi filmmé alakul. Előre megírt, hosszú szóvitákat hallunk a forradalom kü-

lönböző szereplőinek — radikálisoknak, békepártiaknak, civileknek, katonáknak — szájából, s megtudjuk (de nem éljük át), hogy mindig Petőfinek volt igaza. Fogadjuk el (Ady is ezt állította), hogy Petőfinek mindig igaza volt; Petőfi bonyolult történelmi igazságai helyett azonban a film már-már azt sugallja, hogy hivatalból mindig annak van igaza, aki a legszélső baloldali nézeteket hirdeti — ez pedig nem áll, s az ekként egyszerűsített Petőfi sem igazabb, sem rokonszenvesebb nem lesz, miután annyi hivatalból tévedhetetlen politikust láttunk.

Magányos igazaival Petőfi mind inkább elszigetelődik, keserűvé válik. A film alkotói erős hangsúlyt szántak a keserű Petőfi bemutatásának; jól tették. De elszalasztottak egy lehetőséget. Erről hadd nyissak egy zárójelet.

(Jól tudom, helytelen egy alkotástól idegen ötletet — pláne a magunkét — számon kérni. Mégis: nem kellett volna még egyszer eljátszatni március 15-ét? úgy, ahogy a keserű



Petőfi látta, s meg is írta — egy évvel később. Oly ritkán idézik; hadd másoljak ide legalább néhány mondatot a dezillúzió jegyzeteiből: „Délután a városház teremében Nyári és Klauzál táblabíráskodtak, a rend, a rend! volt minden második szavok... A helytartótanács előtt Klauzál szónokolt; a forradalom küldte, s oly alázatosan és reszketve hebegett, mint tanítója előtt az iskolás fiú... Táncsicsot a székházba vitték, onnan jött a városházához, s köszönetet rebegett... Nyári hevesen, csaknem dühösen protestál minden forradalmi szó ellen, tagadja, hogy ez forradalom." Bizony más hang ez, mint a *Napló* mámoros szavai: „Oh, szabadságunk, édes kedves újszülött... szép vagy te, mert nem fürödtél vérben, téged tiszta örömkönnyek mostak..." Egy

év telt el a két írás kelte közt, egy év — micsoda hiteles ellenpontozás lehetősége a film számára!)

Eddig szinte csupa rosszat mondtam a filmről; csakugyan ennyire gyengén sikerült? Szerencsére a végén van néhány jelenet, mely kárpótol a továbbiakért, és megmutatja, milyen szellemben s milyen stiláris eszközökkel kellett volna az egészet megcsinálni.

A máglya-jelenet tiszta, világos, tömör szimbólum-nyelven beszél, s miközben az ancien régime minden megunt gönce, politikus-portréja, komisz kisasszonya a pusztító tűznek adatik, az égig csapó láng s a körülötte kavargó fúria-tánc minden idő minden forradalmának bősz vidámságát, kegyetlen hevét, tomboló igazát mondja el...

Az elfogott szabadságharcosok megtizedelése és kivégzése: a nagy máglya-happening visszája, borzasztó geometriává kövült mozgás-alakzataival...

És végül: Petőfi menekülése és halála; a futás, hol csapatostul, hol már magányosan, hol napraforgómezőn, hol már a kukoricásban, újra napraforgók között, az élet elsuhanó zöldjei és sárgái, búcsúzó színpompája közepette (a *színesfilm* itt nyeri el művészi igazolását, mert addig a színes technika jobbára csak arra szolgált, hogy sok-sok piros-fehér-zöld s néhány vörös zászló lenghessen); s a hosszú, mámoros menekülés után a szeszélyesen, szinte szökellve érkező halál, a fölényes, kacér, kegyetlen, véletlenszerű halál, a tisztáson a rendhagyó halál, melyet négy diákgyerek, egy növényszárdárda s egy üveg piros tinta celebrál, hogy aztán élettelen test maradjon a végtelen és örök mezőn, melyet — miközben Illésék az „Európa csendes, újra csendes, Elzúgtak forradalmai" sorokat dünnyögik, kínlódják beat-muzsikára — bepelyhez az elhullt röpcédulák hava —, halott röpcédulák, ez marad a forradalom után...

Ez a három jelenet szinte mindenért kárpótol, becsüljük meg!

S az egészből mi a tanulság? Úgy látszik, nehéz forradalmat csinálni. Még filmen is.

LUKÁCSY SÁNDOR

Kezed melegével

Kategórikus meghatározással nyugodtan ráaggathatom erre a filmre a „deheroizáló" jelzőt, legfeljebb hozzátéve, hogy nem egy magatartást, hanem egy egész történelmi korszakot szándékozik megfosztani a művészi ábrázolás módszerével és eszközeivel a hősiesség „fennkölt" jegyeitől, éppen a hősi fogalmának mélyebb és emberibb értelmezése érdekében.

A *Kezed melegével* azonban bármennyire is átlátszóan egyszerű alkotás, nem kér az ilyen leegyszerűsítő besorolásból. Megeshet néha, hogy a legegyértelműbben felismerhető alkotói törekvésekkel van a legnehezebb dolgunk. Egy távoli hegyi faluban és annak látóhatárnyi táji környezetében játszódik le a történet, de a filmnek ez az erősen izolált mikrovilága nem hétköznapivá kicsinyített mását akarja adni egy viharos, küzdelmes hősi korszaknak, ellenkezőleg: felnagyítani akar. S ebben a felnagyításban eszményített, s éppen nem deheroizált változatát látjuk az emberi hűségnek, kitartásnak, tisztaságigénynek, ami mind elválaszthatatlan tartozéka — nem kánoni, hanem szocialista erkölcsi értelemben — a forradalmi cselekvésnek.

A *Kezed melegével* tehát a szovjet filmművészet népi-epikai hagyományainak folytatója. Hőst mintáz meg, ám nem emlékművé magasztosítva, inkább egy arc apró vonásaiból képzett kisplasztika formájában. Nem áll ez a hős talapzaton, nem kell rá feltekinteni, hanem mintegy kezünkbe lehet fogni, s tekintetünkhöz közel lehet emelni. Kisplasztika egy arcról, lírai portré — mégis a nagyság hirdetője, mert benne millió arc van megörökítve.

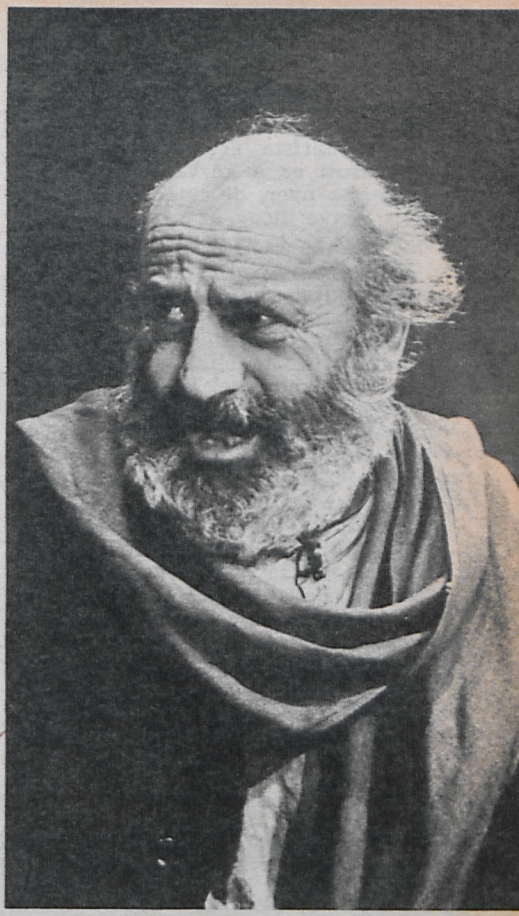
Nagyságot fejez ki ez a gondolat és ez a stílus azáltal is, hogy a

Grigorij Citasvili (jobbra) Jaszon szerepében

szovjet hatalom küzdelmes megszületésének és eddigi félévszázados, kemény megpróbáltatásokkal terhes fennállásának korszakát méri fel egyetlen parasztasszony, Szidónia életével. Ami ennek a viharos félévszázadnak belső és külső harca, vesztesége és győzelme, öröme és bánata, arra rímel rá, arra reagál ennek a látszatra elzárt és messzire eső életsorsnak minden eseménye, örömteli vagy gyászos fordulata, félelme és felszabadulása. Szidónia maga történelmi és politikai szempontból keveset cselekvő hős, férjhez megy, öt gyermeket szül, fiait hazavárja, menti, védelmezi, gyászolja. Mégsem passzív hős; amit léte jelent, amit elvisel — abban van az erő. A forrás ereje ez, a kis tisztavizű pataké, amely itt a hegyek közt ered és odalenn a csatatereken válik hömpölygő folyammá, háborgó óceánná. S ugyanez a forrása a teremtésnek, az életnek, a béke nyugalmának. Örök forrás. Kiapadhatatlan. Minden cseppjében benne van már a születő tenger haragja és szelídsége.

Cseppben a tenger — ilyen banálisan is meghatározhatnám Szulikó Zsgenti forgatókönyvíró és az apa—fia rendezőpár, Sota és Nodar Managadze alkotói látószögét. Ők azonban kerülni igyekeztek a banalitásokat, amit a kimért és sallangtalan cselekménylánc óhatatlanul magában hordoz. S az is bizonyos, hogy az a matriarchális, feminin, mondhatnám talán így is: anyaközpontú szemléletmód, mellyel az író és a két rendező a történelemre tekint, némi elérzékenyítő lágyságra hajlamosít. Sikerült azonban megmenteni a feldolgozást a szentimentális alapszínezettől. Szikár, szemérmes, érzelemviszafojtó rejtekfényekkel adtak az alkotók keményebb megvilágítást lírai tárgyuknak. Szidónia tartása erős és nemes, minden arcrezdülése őszinteséget sugároz, alakja és sorsa egybeépül a fenséges és mégis védelmező, a bölcsőtől a sírig meghitt otthont adó természeti világgal, a gyönyörű kaukázusi tájjal.

Ez az őszinte, pátosz nélküli megjelenítés nagyszerű színésznőt dicsér, Szofiko Csiaurelit, akit nem a maszk varázsol fiatal szertelen kislánnyá



Egy portré a filmből

vagy ősz nagymamává, s egyáltalán: a nagy időkkel együttélő, apránként megöregedő asszonnyá, hanem a magáravállalt szerepsors puritán, külsőséges eszközhöz alig folyamodó átélése. És dicséri a nagytehetségű operatőrt, Givi Rascsvelisvilit, aki úgy tud felvevőgépével a szeretett vidéken végigpásztázni, egy részleten megpihenni, úgy tudja a sajátos látványvilág szépségeit a dráma elemeivel összekapcsolni, hogy abból magából is szubjektív lírai vallomás árad a grúz anya, a grúz nő szeretetéről. S mindezt anélkül, hogy hivalkodó volna; az operatőr csak alárendeli magát a teljes műnek.

Valójában a film egyes részletei, apró elemei rejtik magukban a drámát, hiszen a film, egészében, meglehetősen antidramatikus. Meglátszik, hogy kormegidéző szerepre vál-

lalkozik egy személyes sors tükröződésében. A rendezői munka néhol dokumentarista közvetlenséget árul el, másutt ez a közvetlenség költői kifejezést nyer, de mindenkor szem előtt tartva, hogy az anya dicsősége bontakozzék ki ebből a képből.

Kissé népmesei apoteózis is ez, holott a film minden kockája a valóság mozaikjaiból épül. A két Managadze, úgy érezni, teljesen mesterkéletlenül hozta létre a köznapinak és az emelkedettnek eme szintézisét. Erényük, hogy modelljükben, Szidóniában a világ egyszerű női és férfiai ismernek rá a fegyveres harcnál is nehezebb és áldozatosabb emberi szolgálatra; az életet adó, és az életet a vállain tartó asszonyi helytállásra. A film meleg és bensőséges tónusához szervesen hozzátartozik Revaz Lagidze folklorisztikus hangvételű zenéje, s a vele egygyészövődő szép grúz dalok.

Szofiko Csiaureli partnerei közül a Jaszont, Szidónia férjét játszó Grigorij Citasvili érdemel elsősorban kiemelést. Az élettől búcsúzó idős férfi jelenetsora sokmindent feltár Jaszon egyszerű, köznapi, rusztikus humanizmusából és kemény, mindig a kötelességnek áldozott életéből is.

A filmmel megidézett emberi életek jelképpé emelkednek. Elsősorban és kiváltképp Szidóniáé. Ő annak az új társadalomnak gyermeke — habár korábban született — és szülője is egyben, amely tőle még többet követelt, mint amennyit adni tudott. Szidónia még nem ért meg mindent abból, amit a történelem, az átalakuló világ sorsául rendel. De vállalja. Még csak lopva vet pillantást a jövőbe is. Finom poézissel érzékelteti ezt az a kép, amikor a falusi iskola ablakánál beles a gyerekekkel teli osztályba, ahol tanítónőleánya foglalkozik a kis nebulókkal. Számára a legfőbb gyönyörűség, ha maga körül érzi a növekvő nemzedékek tagjait, mert ez már valóban az ő tágabb családja, s az ő életének is értelme, reménye és ígérete. Alakjának sugárzása új élménnyel gazdagított minket.

SAS GYÖRGY

Szofiko Csiaureli (középen) a film főszerepében

West-Side Story

Másfél évtizede (1957 szeptember 26-án) mutatták be először a New-York-i Winter Garden színházban a *West Side Story*-t s ezzel új korszak nyílott a musical-ek történetében.

Elsőnek is, ezt a történetet nem a Broadway ügyestollú átdolgozói formázták Shakespeare alapanyagából (aki, mint tudjuk, maga is idegen, hozott anyagból dolgozott), hanem egy balettmester és koreográfus, Jerome *Robbins* szülte. Az újítás tehát nem az, hogy Shakespeare-t prózába és dalba gyúrta mondjuk Rogers és Hammerstein: itt olyan átirattal van dolgunk, mint Csajkovszkij balettje.

A *West Side Story* mindenekelőtt balett. Egy új és ruganyos ifjúság mozgásvilágát ragadja meg alkalmazott zenére, melyet filmharmonikus zenekarok nagyszerű karmestere, a klasszikusokon edzett Leonard Bernstein írt, korántsem valamely egyéni stílusban, hanem azzal az eklektikus ízléssel, mely szituációhoz és feladathoz teljességgel simulni képes. Ez a zene — írta a bemutatóról a híres angol kritikus, Kenneth Tynan — „sima és kegyetlen, mint a kobra; úgy hangzik, mintha Puccini és Stravinskij görkorcsolyán járta volna be a modern jazz vidékét". S ez pontos megfigyelés, legfeljebb a *modern* szót kell pontosabban értelmeznünk. 1956-tól már harsogott az újfajta zene, a rock. Bernsteint ez meg sem érintette. A jazz, melyhez elgörkorcsolyázik, a negyvenes éveké, ez Glenn Miller és zenekara; Stravinskijből is a század első évtizedét használja, Pucciniból pedig a legédesebb, sőt a legédeskésebb foszlányok származtak át hozzá, például a „Maria" áriában.

Dehát a musical keverék-műfaj, természete szerint eklektikus: műfajokat éppúgy kever, mint hagyományokat, az egységesség eleganciájára aligha tarthat igényt. A West Side Story azonban kiváltságos helyet foglal el a futószalagon gyártott zenés produkciók között. Van anyanyelve. A tánc.

Jerome Robbins ugyanis felismerte, hogy a modern nagyváros ifjúságának csalódottsága és nyugtalansága a feszülő izmokban és az ugrásrakész testben halmozódik fel. Az ugrás: agresszió-kifejező és agresszió-levezető. Demonstráció és tornagyakorlat, győzelem azokon a szomorú szürke falakon, melyeket a ruganyos láb csakis a táncban tud átugrani.

A *West-Side Story* azért legitím átdolgozása a Rómeó és Júlia történetének, mert nem egy újabb és felfrissített „irodalomra" hangszereli át Shakespeare-t. A szövegkönyv írójának (Arthur Laurents) és a songok szerzőjének (Stephen Sondheim) alárendelt szerep jutott. Itt Robbins és Bernstein uralkodik, főszereplővé avatva ugyanakkor a balettkart, azaz a két bandát.

A „Jet"-ek bandája — amerikai, azaz etnikailag kevert, ám mégis integrált. Nagyszüleik, dédszüleik jöttek Európából, vagy Dél-Amerikából. Egyenruhát viselnek, mely a végső különbségeket is eltünteti közöttük. „An anthology of what is called American": a fiúk a keresztmetszetét képviselik annak, amit amerikainak nevezünk — mondja a forgatókönyv. A másik banda, a „Sharks" viszont egy etnikailag *nem* integrált réteget képvisel. Puerto-Ricó-iak. Zárt közösség, melyet a szegénység és a megalázottság nem enged keveredni.

Az alaphelyzetnek ez a rajza dramaturgiailag és mondanivalóban is szerencsés. Feszültségteremtő elem s az amerikai társadalom egy lényeges ellentmondására mutat rá. A teljes iparosodással lelassult, sőt megállt a népeknek az a keveredése, mely a földrész egyedülállóan demokratikus hagyományát adta. S visszalopta egy már-már feudalizmusra emlékeztető előítéletrendszer érvényesülési lehetőségét.

A Rómeó—Júlia történet itt és ezért válhat aktuálissá a kortársi nagyvárosban. Ahogy az egykori Veronában csak a felvilágosult fejedelem tiltó parancsa és békítő ereje képes a vetélkedő feudális erőket megfékezni, ugyanúgy New York

West Side-ja egy elmaradott állapot minden indulatát kénytelen fegyelmezni. Shakespeare és Robbins az egyenlőtlen fejlődés drámáit írja s mindkettő aktuális volt a maga korában.

Shakespeare és Robbins között persze nemcsak színvonalban óriási a különbség. De tudatos a dramaturgiai technikában — Robbins javára. A szerkezet itt sima, és ügyes, „mint a kobra". A táncosoknak az a jelszava „cool, cool" — hidegen, nyeglén akarnak viselkedni. Laza mozgásuk fenyegetése ezt a nyegleséget mutatja, a tánc eszperantójával. Az áriák viszont (pl. Tonight) romantikusan érzelmesek. Robbins—Bernstein különben a legnagyszerűbb vezérmotívummal dolgozik. A „hideg" (cool) jazz-ból ismert zenei nyelvét a bandákra alkalmazza, míg a főszereplők az „édes" (a dallamos, a sweet) hangjain szólalnak meg. A felismerhetőség, az azonosítási jelkulcs ennek a zenének nyugtalanítóan nyilvánuló rétege.

De aztán az időbeli dramaturgiában is szigorúbbak szerzőink, mint a ráérős Shakespeare. Az ún. prológus egy hónappal a cselekmény megkezdése előtt játszódik, ám utána, szinte óraműszerűen beosztott időkeretben pereg a történet. Délután öt órakor (munka után) kezdődik az utcán, majd másnap is délután indít 5.30-kor, majd harmadnap este kilenctől pontosan éjfélig tart a háromnapos eseménysorozat.

A Shakespeare-i történetből az átdolgozók két motívumot mellőztek, ugyancsak tudatosan. Az egyik Rómeó utazása Mantovába. A szorosabbra szőtt cselekménybe ez a „véletlen mozzanat" nem fér be. Ama régi történetben ugyanis nemcsak a „környezet" okozza a tragédiát. Itt azonban, a modern változatban egy szűkebb, determinista szemlélet érvényesül. A tragédia minden eleme „készen van". Képviselik a falak, a hálók, az utca, a piszok. New York utcái eldöntötték azt, amit Verona utcái soha: hogy itt a sors és a végzet nem adhat menekülési lehetőséget. Elvégeztetett, és semmi se tisztázható. Hiszen a „felnőttek" között sem tűnik fel Shakespeare fejedelmének modern megfelelője. Nincs kioldás, nincs katharzis. Csak annyi, hogy a két banda egy-egy képviselője viszi a holttestet és Maria, büszkén, gyászban követi a processzust. A szerzők a közönségre bízzák, hogyan is vélekedjenek fehérek és Puerto-Ricó-iak jövőjéről. Lau-

Jelenet a filmből

Rita Moreno, George Chakiris, Nathalie Wood

rents — Sondheim — Bernstein — Robbins nem vállalhatják a fejedelem szavainak tolmácsolását. Mert hogy mit hoz a jövő, arról aligha tudhatnak bármit is.

A végeredmény: hogy egy lényeges kérdésről, telitalálatos műfaji érzékkel a szerzők éppencsak megálltak annál a határnál, amit remekművek vonnak maguk köré. A tagadhatatlan szentimentalizmus rontja itt le azt a bátor társadalomrajzot, amit a West-Side Story megjelenít. Társadalom és környezet-rajzot mondhatnánk, mert amennyire „elvonatkoztat" a balett-szerűség, olyannyira megköveteli a mondanivaló, az üzenet azt a sűrű, atmoszférikus ábrázolást, amit a színpadi és a filmváltozat egyaránt képvisel. A történet csak úgy érvényes, ha a koreográfia a háttér tökéletes hitelében feledteti táncjellegét, ha realitást kölcsönözhet a vastraverzek, grundok világából.

A West-Side Story ebben remekel. Azaz alacsony, házaktól szegélyezett horizont, melyből még a kamera optikája sem tud kitekinteni, egy magyarázó valóság kulisszáit teremti a történet köré. Mint ahogy a menyasszonyi ruhákat árusító kicsiny műhely is leleplező-magyarázó erejű a szentimentális dalokhoz. Egységes mű, nagyszerű végiggondoltsággal és kitűnő szereposztással. Az egykori, New-York-i premiert javarészt ismeretlen színészek játszották: Robbins stúdiójából azok, akik egyformán tudnak énekelni, játszani, táncolni. A filmváltozat már válogathatott ez új típusú, sokoldalú színészekből. A két női főszereplő, Rita Moreno és Nathalie Wood azóta is sztárja maradt az amerikai filmgyártásnak. George Chakiris inkább ragyogó megjelenésével és technikai tudásával állja meg a helyét. Russ Tamblin érzelmessége egy avittabb stílust idéz.

Másfél évtized és a West-Side Story-ból, mai szóhasználatunkkal élve, fél-klasszikus lett. Még Bernstein musical-jei sem vetélkedhetnek vele. Úgy látszik, a könnyűzene fejlődése minden korszaknak adott „nyelvet" teremt és engedélyez. A *My Fair Lady* a bécsi operett hangvételét frissítette fel; a *West-Side Story* a jazz, a *Hair* a rock-zene összefoglalója. Nem a musical a ritka, hanem az önálló zenei stílus, amely mintha mindig csak egyetlen alkotásban összegezné eredményeit, évtizedenként.

A West-Side Story az ötvenes évek klasszikusa.

UNGVÁRI TAMÁS

A látnok asszony

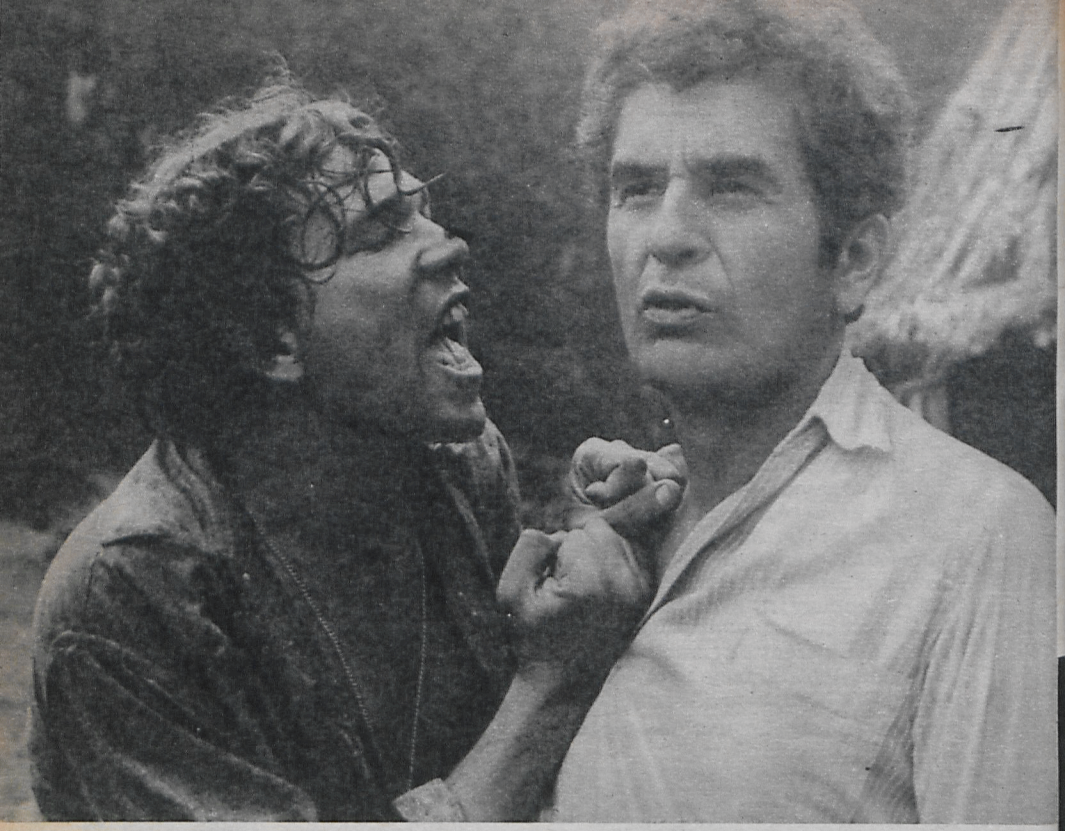
Az eredeti cím, Los Dias del Aqua (A víz napjai) pontosabban utal a lényegre, a vízzel keresztelők szektájának napjaira. Mert látnok asszonyról szó sincs Manuel Octavio Gómez kubai rendező filmjében. Akit mi látnok asszonynak nevezünk, Antonia Izquierdo, a legbanálisabb keresztényi értelemben volt „csodatevő", vagyis szent a nép szemében, aki a harmincas évek közepén Kuba nyugati tartományában, Pinar del Rio-ban gyógyított. Csodatevő erejét is a keresztény misztikából meríti: Szűz Mária kegyeltje, s gyógyító eljárása is alig más, mint az újrakeresztelő szektáké: a víz tisztító erejének misztikájából fakad. Antonia gyógyító „csodatetteinek" nyomán rajongó népmozgalom támad, s ennek igen bonyolult — politikai, társadalmi, vallási, néplélektani — összetevői állnak Gómez freskó-kompozíciójú filmjének középpontjában. Alapszövete: Antonia sorsa az első „csodától" az elmekórházig és a halálig, s azok a jelentősebb politikai események, melyek összefüggésbe kerültek a „csodatevő" alakjával. Bizonyos értelemben történelmi rekonstrukciójuk. De csak részben, mert a film másrészt a „csoda" mögött növekvő népmozgalom ideológiai és társadalom-pszichológiai megközelítése is, ugyanakkor attól sem zárkózik el, hogy magának a „csodának" naiv, népmesei, keresztény-szürrealista vízióját is megteremtse, — amely képi megjelenítésében talán inkább Fellinit, groteszk-szatirikus tartalmában Bunuelt idézi fel. Vagyis a kubai rendező és írótársai, Bernabé Hernandez és Julio Garcia Espinosa, nem követik a hasonló témák, a „csoda" leleplezésének európai szabványát.

A racionalizmus abból a tételből kiindulva, hogy csoda=blöff, mágusok, szemfényvesztők, papok és félbolondok csalása, rendszerint megelégszik ezek leleplezésével, s lemond a konkrét jelenség társadalmi vizsgálatáról. Számára a hivők mindig félrevezetettek, s a racionalizmus meggyalázása volna feltételezni is, hogy sok esetben a történelem folyamán — különösen a nagyobb népmozgalmakban — a „félrevezetettek" megfogalmazatlan, zavaros, de nagyonis konkrét vágyai, reményei, szervezési formát kívánó céljai teremtik meg a „csodát". A film alkotóit a „csodatevő" Antonia történetében éppen ez a mozzanat érdekli. A realitás nyelvén kifejezni a „naiv" nép, a tömegek elvárásait, reményeit, melyek a csodahit szimbolikus öltözetében jelentkeztek. A csoda leleplezése tehát kettős értelmű: jelenti a néphit üzleti és politikai vámszedőit; a kegyszerkufárt, aki a rajongók háta mögött szakmányban gyártja a csodát, a liberális politikust, aki a hivők szavazataira áhítozik; s jelenti a hit szimbólumaiban megjelenő tömegerő történelmi értelmezését. S ezért ma-

radhat Gómeznél a „szent", Antonia Izquierdo klasszikus értelemben is tragikus hős, mint ennek a tömegerőnek megszemélyesítője. De mint csodatevőnek el kell buknia, amikor a történelem szétszaggatja a szimbólumokat. Antonia önzetlen, önfeláldozó és tiszta; s az tud maradni a körülötte, s a nevében történő üzletelés és politikai machinációk között is. Ez a naiv népi hős ereje benne, a szimbólumokkal való összeforrottsága. S ez a kihasználhatósága, a gyengéje is. Ezért tud a segítségével Navarro, a liberális ügyvéd Pinar del Rio kormányzói székébe kerülni, miután a „csodatevőt" kimentette az egyház és a régi feudális kormányzat kezéből. De az az új komprador burzsoázia, amelynek diktatúráját Navarro megszemélyesíti, s amely befelé éppúgy gyarmatosító, mint a feudális hatalom volt, szintén szembekerül a „szenttel", amint észreveszi, amit lentről még nem láthatott, hogy a csodák naiv hite mögött a nép spontán forradalmi ereje szerveződik. Kegyetlen vérengzés kezdődik ekkor, a történelem oly sokszor ismétlődő fordulata, amelyben a csoda és szimbólumai, mint illúziók hullnak szét, s a spontánul megmozduló nép naiv csodavárását, reményeit és céljait a társadalmi realitások szintjén kell újra megfogalmazni. Így nincs semmi váratlan abban, hogy Gómez filmje, mely Pinar del Rióban játszódik 36-ban, s annak eseményeit már-már dokumentatív pontossággal rekonstruálja, zárképein az 59-es fordulatra, a népi forradalmi erők győzelmére utal.

Ami szokatlan, s ugyanakkor megkapó is számunkra, európaiak számára a film művészi megformálásában, hogy Gómez ezt az absztrakciót, a nagy történelmi freskót nem képi szimbólumokkal éri el; mindig érzékletes közelben tartja kulcsszereplőinek egyéni alakját a számunkra szokatlanul heves, és a film folyamán még csak fokozódó dina-

Idalia Anreus a film főszerepében



Jelenet a filmből

mikájú tömegmozgások sodrásában is; s úgy tudja elénk vetíteni időről időre személyes konfliktusaikat, a drámai fordulatokat, hogy ez a tömegmozgás, a képsorok hömpölygésének dinamikája egy pillanatra sem szakad meg. A pátosznak és a nyers köznapiságnak vakmerő keveréke, szertelen ünnepi harsogás beszédben, képekben, színekben, amely még a szűznek és a szentnek misztikus kapcsolatát is magától értetődően a kegyszerkufár Toni vaskosan érzéki, gúnyos, népmesei fantáziájában eleveníti meg. A mozgásnak, a színeknek, a monumentalitásnak ez az önélvező, spontán szertelensége, kétségtelenül, szokatlan nekünk, európaiaknak, akik még az ehhez leginkább hasonlítható barokk művészetünk mozgás-, szín-, és hangtumultusában is szigorúbb mérséklethez szoktunk. Gómez, de méginkább operatőrje, Jorge Herrera vadon burjánzó színfantáziája, mozgás imádata, képgazdagsága mélyen Dél- és Közép-Amerika népművészetében gyökerezik, s leginkább talán Siqueiros óriás freskóinak mozgás- és színpompáját idézi.

A meglepő mindössze az, hogy Gómez színészei, s elsősorban is a „csodatevő szentet" alakító Idalia Anreus, ebben a túlméretezett, szenvedélyektől fűtött, barokkos környezetben szinte európai stílusban, visszafogottan, nagy önfegyelemmel játszanak. Idalia Anreusban különben is nagy drámai színésznőt ismerhettünk meg. Az ő lehiggadt, már-már „klasszikusan görögös" játéka teszi lehetővé, hogy követni tudjuk — a filmképek szertelen dinamikus mozgása közepette is — a belső drámai fonalat, s megértjük végül a rendező történelemre vonatkozó alapgondolatát. De bárhogyan is van, annyi kétségtelen, hogy Gómez filmje a legnagyobb formátumú kubai filmalkotás, mit eddig láthattunk.

HEGEDŰS ZOLTÁN

Mozik, nézők, filmek

Mozilátogatókról és mozikról, s az új év elején bemutatásra kerülő magyar és külföldi filmekről beszélgettünk Bors Ferenccel, a MOKÉP igazgatójával.

— *Világszerte közismert jelenség, hogy évről évre csökken a mozi nézők száma. Mit mutatnak a statisztikai adatok Magyarországon?*

— Örömmel állapítottuk meg — hangzott Bors Ferenc válasza, — hogy nálunk ez a csökkenés 1972-ben, lényegében megállt. Sőt: a vidéki mozikban 2,6 százalékkal, azaz 1 millióval emelkedett, 1971-hez viszonyítva, a nézők száma. A falusi kis mozikban 800 000-rel csökkent, ami nem is csoda: ezt a jelenséget a fiataloknak a városokba való áramlása magyarázza.

— *Budapesten régi probléma az új lakótelepeken a mozik hiánya. Mik a tapasztalatok, bejönnek-e a nézők a városba, például Kelenföldről, Rákospalotáról, Újpestről, a József Attila lakótelepről?*

— Nemigen. A budapesti mozinézők száma 1972 november végéig 1971-hez viszonyítva, ha igen kis mértékben is, 0,1 százalékkal, de csökkent. Ha az új lakótelepeken a lakásokkal együtt mozikat is építenének, — amit az illetékesek mindig igérnek, minden bizonnyal, nemhogy csökkenne, hanem emelkedne a nézők száma. Az a tapasztalatunk ugyanis, hogy a legtöbb néző a lakóhelyéhez legközelebb eső moziba szeret járni, s ha ilyen, történetesen, nincsen, akkor inkább nem is megy. Hogy ez mennyire így van, azt bizonyítja az Üllői úti, immár két éve bezárt Vörösmarty mozi. Naponta hat előadást tartottak, közkedvelt mozi volt. Nos, amióta bezárták, az onnan kimaradt nézők nem mennek sehová. Tartunk tőle, hogy ugyanez lesz a helyzet a Szikra mozival, amelyet, sajnos,

Jelenet Tarkovszkij: Andrej Rubljov című filmjéből

1972 december 31-én kellett bezárni felújítás miatt. Közel van hozzá a Művész is, a Kossuth is, mégis, félő, hogy a Szikrából elmaradó néző, — nem megy máshová addig, amíg a Szikra újra meg nem nyílik.

— *Az új esztendőben lesz-e a moziknak valamiféle profilírozása?*

— Igen, a Toldi moziban Studió 73 címen szeretnénk speciális műsort nyújtani a nézőknek: magasszínvonalú, igazán művészi filmeket. Ezt részben az elmúlt évben is megtettük már, — Fellini *Bohócok*ját például heteken át játszották.

— *Vannak-e adataik arról, hogy milyen volt az elmúlt esztendőben az egyes filmek látogatottsága?*

— Méghozzá örvendetesek. Olyan adatok, amelyek világosan bizonyítják: okosabb, jobb műsorpolitikával, jól szervezett propagandával, engedmények nélkül lehet növelni a mozinézők számát. Íme, néhány konkrét példa: 1972-ben több, mint egy millióval emelkedett a szocialista filmek látogatottsága — 1971-hez viszonyítva; a nyugati filmeké viszont, ugyanebben az időszakban több, mint 800 ezerrel csökkent. De, természetesen, ez nem jelenti azt, hogy a színvonalas nyugati filmeknek ne lett volna sok nézője. Az *Eper és vér* című filmet például 1971 júliusa óta 950 400-an nézték meg; *A lovakat lelövik, ugye?* nézőinek száma 9 hónap alatt 644 000 volt, a *Sacco és Vanzetti*-t 2 hónap alatt 295 000-en nézték meg, a *Joe Hill balladáját* pedig, másfél hónap

Tarkovszkij: Andrej Rubljov

Milos Forman: Elszakadás

alatt 210 000-en... *A Bjelorussz pályaudvar* három hét alatt 349 000 nézőt vonzott, a *Jelenidő-t* 10 hónap alatt 502 000 látogató nézte meg, a *Harminckét nevem volt* című, nemrég bemutatott filmet, hat hét alatt 376 000 néző.

— *Milyen magyar filmek várhatók az új esztendő első felében?*

— Mire ez a beszélgetésünk megjelenik, nyilván műsoron lesz már Kardos Ferenc *Petőfi '73* című alkotása, az Illés együttes, továbbá hatszáz budapesti és pápai diák közreműködésével, Szörényi Levente zenéjével. Színes vígjáték Bácskai Lauró Ist-

Iglódi István — Zolnay Pál: Fotográfia című filmjében

Roman Polanski: Macbeth

ván rendezésében, Kállai István forgatókönyvéből a *Nápolyt látni és...* című film. Főszereplők: Váradi Hédi, Bujtor István, Páger Antal és Halász Judit. Érdekes, új kísérlet a *Fotográfia*, Zolnay Pál dokumentumelemekkel vegyített játékfilmje, Zala Márk és Iglódi István főszereplésével; Mándy Iván novelláiból készült Bán Róbert filmje, a *Lányarcok tükörben*, nyilván sokan várják Székely István új, filmjét a *Lila akácot;* mint ismeretes, ugyanezt a Szép Ernő-témát, már a harmincas években is nagy sikerrel játszották, ugyancsak Székely István rendezésében. Kedves, tehetséges kis gyerekek szerepelnek Szemes Mihály, Móra Ferenc írásaiból készült alkotásában, a *Kincskereső kis ködmön*-ben, végül érdekes, mai problémákat feszeget az 1919-ben játszódó *A magyar ugaron*, Kovács András filmje... Egyébként, 1973 első negyedében összesen 39 új játékfilm kerül a közönség elé...

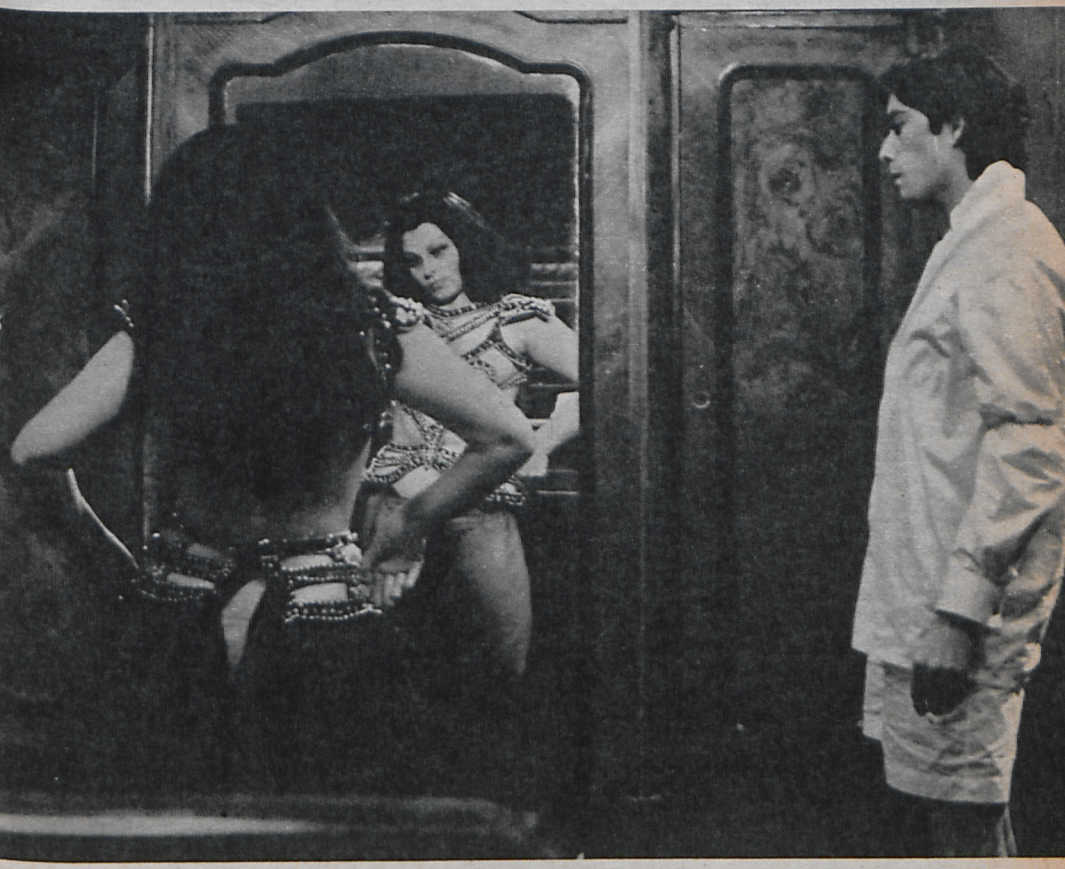
— *Kérem említsen meg néhányat a várható külföldi filmújdonságokból.*

— Izgalmas, kétrészes színes, szélesvásznú film a szovjet Saken Ajtmanov rendezésében *Az atamán halála*, amelynek cselekménye az 1919—20-as években játszódik. Hasonlóképpen ebben az időszakban játszódik a nálunk is népszerű Mihail Bulgakov műveiből készült *Menekülés*, Alekszandr Alov és Vlagyimir Naumov rendezésében. Örülünk, hogy végre bemutatásra kerül a már régen várt, *Andrej Rubljov*, Andrej Tarkovszkij rendezésében. Izgalmas dokumentumfilmet készített Csuhraj Sztálingrádról, *Emlékezés* címen, amelyben azt kutatja, ki mit tud, mire emlékszik és mit hallott erről a városról... A bemutatásra kerülő filmek közül elsőként talán — egy amerikai filmet említenék: az *Elszakadást*. Ezt a csehszlovák Milos Forman rendezte s részben írta is, nagy sikere volt vele Amerikában éppenúgy, mint Európában... Alexandre Dumas regényes életéről készült az ugyancsak csehszlovák Karel Kachyna rendezésében *A nagy mesemondó titka*. Három kis történetből

áll Evald Schorm *Kutyák és emberek* című filmje... Végül a legérdekesebbeknek igérkező nyugati filmek: Albert Camus magyarul is megjelent *Közöny* című regényéből forgatott hasonló címen filmet, — hűségesen ragaszkodva a regényhez, Luchino Visconti, a főszerepekben: Marcello Mastroianni és Anna Karina. A második világháborúban Olaszországban és a Szovjetunióban játszódik Vittorio de Sica *Napraforgó* című filmje, Sophia Loren, Marcello Mastroianni és Ludmilla Szaveljeva a főszereplői. A magyarul is megjelent angol regény: *Malomkő*, írta: Margaret Drabble — filmváltozatát Waris Hussein rendezte, főszereplője Sandy Dennis, akit a magyar nézők már ismernek a *Nem félünk a farkastól* című filmből. Gregory Peck-et viszont egy vadnyugati környezetben játszódó amerikai filmben, a *Törvénysértő seriff*-ben látjuk viszont; rendező: John Frankenheimer. Az 1972-es cannes-i filmfesztiválon nagydíjat nyert Elio Petri-film: *A munkásosztály a paradicsomba megy*, a kitűnő Gian Maria Volontè főszereplésével, ugyancsak szerepel az újdonságok között, nem különben a cannes-i fesztivál másik nagydíjas filmje, Francesco Rosi: *A Matteiügy* című alkotása. Herman Melville elbeszéléséből forgatott filmet *Bartleby* címen az angol Anthony Friedmann, s nyilván nagy várakozás előzi meg Polanski *Macbeth*-filmjét, valamint Fellini *Rómáját*...

PONGRÁCZ ZSUZSA

Fioma Florence és Peter Gonsales — Fellini: Róma című filmjében



Párbeszéd a filmszínészről

A Lityeraturnaja Gazeta 1972. évi 46. száma közli *Grigorij Kozincev* filmrendező és *Alla Gyemidova* filmszínésznő párbeszédét a filmszínész munkájáról. Az alábbiakban beszélgetésük leglényegesebb gondolatait közöljük.

— Grigorij Mihajlovics, megkérem, válaszoljon egy kérdésre: mi az, amit nem szeret a színészekben, amikor dolgozik velük?

— Nem helyes azzal kezdeni, hogy mit nem szeretek a színészeimben. Hiszen én magam hívom meg őket, senki sem kényszerít arra, hogy egyik vagy a másik színésszel dolgozzam. Hadd mondjam el, hogy amikor elérkezett a *Lear király* felvételeinek utolsó napja, szomorú voltam. El kellett búcsúznom egy nagyszerű színész csoporttól. Ez így van minden esetben. A filmrendező megteremti az együttest. Ezeknek az embereknek megvan a maguk ízlése, sajátossága, befolyásolják a rendezőt, aki a maga részéről szintén hatni próbál rájuk. Megszületik a közös ízlés, együtt szeretünk és gyűlölünk, már mindenki egy nyelven beszél, és ekkor hirtelen megjelenik a felirat: „Vége".

— Akkor másképp tenném fel a kérdést: mi az, amit nem szeret a színészekben, amikor mások filmjeiben látja őket?

— A filmek különbözők... Egyébként is lehetnek eltérő elképzelések a színészekről. Vannak, akik a közönség kedvencei, ezt nem is olyan nehéz elérni a filmben. Egy fiatalember, vagy fiatal nő, akinek vonzó külseje és bizonyos tehetsége van, amellett képes természetesen elmondani a szöveget — néhány film után már megszerzi magának a hódolókat. Fényképeiket árulni kezdik, alkotói esteket rendeznek. Így születnek „a közönség kedvencei". Ebben persze nincs semmi szörnyű...

Ám az orosz színház, és általában a világszínház más meghatározást is ismert: a színészek nem a közönség kedvencei voltak, hanem „a gondolatok urai". Lehet, hogy ez túl igényes meghatározás. Ám mindenképpen megkívánjuk, hogy a színész szellemi világa jelentékeny legyen.

— Úgy véli, hogy ma már nincsenek ilyen színészek?

— Ilyen kvalitású színészt, sajnos, ritkán látni a filmben. Két példa: Mihail Uljanov az *Elnök*-ben és Szergo Zakariadze *A katona apjában*...

— Beszéljünk egymás közt „profi"-módon, ne ismételjük meg azoknak a kritikusoknak és még inkább nézőknek a hibáját, akik összekeverik a színész szerepét, az általa alkotott figurát és a színész szakmai szintjét. Válasszuk szét a színészt és a dramaturgiai anyagot. És próbáljuk megállapítani, mi az oka annak, hogy tehetséges színészek a színházban jóval gyakrabban érnek el sikert, mint a filmben?

— Nos, minél jobb a dramaturgiai anyag, annál jobban feltárhatja magát a színész. Ennek ellenére a színháztörténet azt tanúsítja, hogy voltak színészek, akik sekélyes anyagból is nagyhatású figurákat alkottak.

— Mi az oka annak, hogy egyes rendezőink úgy vélik: a nyugati színészek szakmai szintje jóval magasabb, mint a mieinké?

— Én ezt egyáltalán nem így gondolom. És nem hinném, hogy például Juri Järvet, Lear király megalkotója kisebb művész lenne, mint nyugati kollégái.

— Dehát Ön is hallhatta kollégái panaszát, hogy nem volt szerencséjük a színészeikkel stb. Pedig, nekünk, színészeknek is megvannak a magunk panaszai. Tizenhárom vagy tizennégy filmben szerepeltek ugyanannyi rendezővel. Ezek különféle emberek voltak, tehetségesek, de volt egy közös vonásuk. Beleszóltak minden részletbe, nem hittek az operatőrnek, helyette dolgoztak, nem hittek a díszletezőnek, a színésznek... Márpedig a színészt nem lehet a felvétel során játszani megtanítani... Van olyan rendező, aki saját hangját, sőt intonációját erőltetné. Talán egyetlen egyszer sem sikerült „áttörnöm", úgy játszanom, ahogy én akartam, pedig nekem magam-

nak is lehetnek erről elképzeléseim. Miért nem hisz nekem a rendező?

— Sajnos, sok tekintetben igaza van. Bár én magam sohasem dolgozom így. Úgy vélem, ha elkezdjük tanítani a színészt, hogyan játsszék, mindenek előtt saját rendezői munkánkat szegényítjük. Természetes, hogy nem kezdhetünk dolgozni, ha nem tisztáztuk, milyen legyen a film, mi legyen az alapelgondolása. Ám az emberek, akikkel dolgozunk, nem lehetnek csupán az elképzelésünk kivitelezői, mert akkor minden egyhangú lesz és halott. A rendezőnek oda kell hatnia, hogy a színész ne érezzen erőszakot, sőt érezze teljesen szabadnak magát. És a próbákra nem csak azért van szükség, hogy az anyagot megismerjük, hanem — talán ez még fontosabb — egymást ismerjük meg.

Ha a színész olyan szerepet játszik, amely nem vált ki belőle lelki visszhangot, ha csak hivatását végzi, akkor önmagát szegényíti. Gyakran mondjuk, hogy nem szabad elszegényíteni a filmek hőseit. Ám az sem helyes, ha a művész lelkivilága szegényedik el. Márpedig ha sablonos szerepekben játszik, megöli önmagában az életet...

Sokat ártanak a filmgyártás egyéb megszokásai is: ha nincs komoly próba, ha a színész egy napra érkezik felvételt készíteni stb. Ilyenkor művészet nincs, csak mesterség.

Gyakran mondjuk: X. Y. híven játszott. Úgy vélem, ez a szó, „híven", mit sem határoz meg a modern filmművészetben. Ha egy színész hamisan játszik, akkor szakmailag nem megfelelő. De nem csak hiven kell játszani, hanem le kell ásni az igazság, a „hűség" mélyére. Ahol a mély gondolat és erőteljes érzés kezdődik, ott születik meg a művészet. Nem volt szabad a művészet és mesterség fogalmát összekeverni.

Azt hiszem, lényegesen bővíteni kellene a színész palettáját. Elvben persze annál jobb, minél visszafogottabb a színész, minél kevesebb külső eszközt alkalmaz. Ám gyakorlatban ez egészen másképp szokott történni.

Valahogy kialakult nálunk egy átlagos színészi alakítás — külsőleg hű, külsőleg egyenletes, de valójában vajmi kevéssé kifejező. Azt szoktuk mondani, hogy a visszafogottság jó. De akkor mit kezdjünk Anna Magnanival, Tosiro Mifunéval, akik már-már túljátsszák szerepüket? Valójában olyan erejű érzések vezetik őket, amelyek megdöbbentik a nézőt.

Azt hiszem, az a legnehezebb a színésszel végzett munkában, hogy ne csak szakmai lehetőségeit mérjük fel — ez nem is olyan nehéz — hanem megértsük emberi tulajdonságait, segítsünk neki, hogy érvényesülhessen az, ami „benne van". A színész mindenekelőtt ember, és az ember bonyolult hangszer. Nagyobb hibát el sem követhet a rendező, mint ha úgy kezeli a hegedűt, akár a balalajkát. Meg kell ismerni az embereket, meg kell találni a közös nyelvet, és aztán minél gyorsabban elkészíteni a felvételt, hogy rögzíthessük az improvizáció mozzanatát is.

Régóta gondolok arra, hogy a modern filmben a szövegen kívül menynyire fontos a részlet, az atmoszféra. Nekem pedig nem engedik meg, hogy a részleteket kihasználjam — nem én vagyok az úr a felvételnél. Lehetséges, hogy számomra — éppen azért, hogy feltárjam a figurát, — az a legfontosabb, hogyan emelte a hősnő kezét a homlokához, hogyan nyúlt az arcához, hogyan nézett körül. Ám beszélnem kell, rám irányítják a kamerát, pedig talán nem is a szavak a fontosak...

Egyszer volt egy konfliktusom az egyik rendezővel a szöveg miatt. Szerepemben volt egy érdekes monológ, amelyet azonban nehézkes nyelven írtak. Úgy kellett volna eljátszanom, hogy elvonjam a néző figyelmét a szerencsétlen szövegtől egy pillantással, fejfordulattal, mozgással stb. A rendező azonban rákényszerített, hogy kifejezetten a szöveget mondjam, mint távoli kis figura, bennem pedig minden ellenkezett, még könnyre is fakadtam.

A szó tehát — irodalom, dramaturgia, szerep, de a figura felépítéséhez még más építőkövek is kellenek.

— Nos ebben már nem értek egyet magával. Semmiképpen sem egyezhetek bele, hogy a szöveg nem fontos. Éppen az a baj, hogy színé-

Jelenet Kozincev Lear király című filmjéből

szeink egy része nem tartja fontosnak, és ezért aztán értelmetlenségeket mondanak. És elfelejtik, hogy a szó emellett még zene is. Nem érzékeljük a beszéd szépségét. A nyelvet szinte eszperantóvá változtatják. Magától értetődik, a szó mélyén még ott van az élet, a cselekmény, a pszichológia is. Ám a szöveg szöveg — és a filmgyártásunk egyik legnagyobb baja éppen a rossz nyelv. A színészeknek természetesen megvannak a maguk eszközei, hogy ezt a költőietlen, zeneietlen nyelvet életképessé és természetessé tegyék. Ám az alapkérdés az, hogy magát a szöveget tegyük teljesértékűvé, igazivá...

— És mégis, mit csináljunk, ha a forgatókönyvben meg van a téma is, sőt, úgy látszik, jellem is van — csak éppen a párbeszédet nehéz mondani, nincsenek kapcsolások, intonációk, könyvízű. Hol kezdjük?

— Talán ott, hogy amikor a szerepet felajánlják, meg kellene mondani... Hiszen maga kiváló színésznő, és a rendezőnek, aki meghívta, nyilván az a véleménye, hogy jól játszana. Mondja meg: „Eljátszom, ha a szöveget átdolgozzák."

— Hogyan mondhatnék ilyesmit, amikor még egyáltalán nem tudom, hogyan fogom játszani a szerepet? Amikor még nem látom a figurát... Jó, lemondok a szerepről, nem fenyeget munkanélküliség. És aztán?

— Nos, akkor teljes értékű forgatókönyvet fognak majd javasolni... Sok minden közül válogathat...

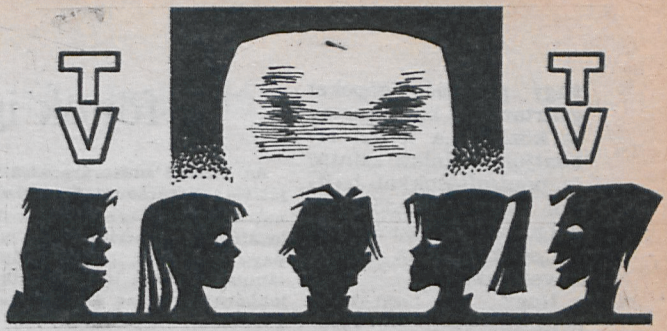
— A színésszel másképp kellene dolgozni, mert a mai színész megváltozott. Legtöbbünk egyetemet, főiskolát végzett, ért a művészethez, az aktuális problémákhoz. Csak éppen nem kérdezik a véleményét...

— Megvédeném a rendezőket. Nekik viszont olyan színészekkel kell dolgozniuk, akik egyszerre három filmben is szerepelnek, és úgy jönnek felvételre, hogy közben két másik szerepet is a fejükben tartanak, amelyek más stúdiókban kerülnek forgatásra.

— Ha már ilyen őszintek vagyunk, elmondanám még egy bánatomat. Megkapjuk a szerepet, és nem tudjuk, mivel kezdjük... A színházban csak a végén jutunk el a ruhákhoz, maszkhoz stb. A filmben pedig azonnal tudni illik, milyen ruha, maszk stb. kell, még mielőtt ismernénk a figurát...

— Sajnos, igaza van. De azért úgy vélem, hogy a színész maszkja a szemével kezdődik, — a szem mindent ki tud fejezni, az a legizgalmasabb...

ford. Bakcsi György



Vilnyusztól Frunzéig

Ünnepi alkalomra készült riportfilmnek megvannak a maga szokványai és veszélyei. A szokványokat talán nem szükséges elsorolni — a veszélyekből elég talán egyet említeni, az „emléktábla-légkört" azt a feszes ünnepélyességet, amely mindig a koszorúzások hangulatára és a protokoll-névsorok dicső szürkeségére emlékeztet. Ez a veszély különösen erős akkor, ha a Szovjetunióról készítünk bármit mert bizonyos beidegzettségek még mindig úgy hatnak, hogy ezt a nagy országot, ezt a sokarcú, dolgos, vidám közösséget csak ünneplőben szabad nézni és láttatni.)

A televízió kitűnő alkotócsoportja — (Albertini János, Bucsi János, Mórotz Kálmán, Palkovits Mária, Radó Gyula, Schmitt Péter, Sugár András neve szerepel a főcímen) elkerülte a buktatókat. Eltekintve bizonyos interjú-jellegű beszélgetések egy-egy feszes mondatától: oldott, rokonszenves módszerrel adtak képet a Szovjetunióról, a nemzetiségiek otthonáról.

Kétszer 45 perc — azaz pontosan egy labdarúgómérkőzés tartama! — alatt persze ez is túlzottan nagy vállalkozásnak látszik. Hiszen a száz népből, amelyre a cím utalt, így csak a kirgizre, a tatárra, a litvánra (és természetesen a velük mindenütt nagy számban együttélő más nemzetiségbeliekre, elsősorban az oroszra) futotta. De a választás szerencsés (mellesleg szólva bármilyen más választásnak is lehetett volna szerencséje. Hanem ezúttal a ritkábban ismertetett területek népe kapott „szót").

A pesti tévékamera végigvándorolt kolhozpiacon és litván katolikus plébánián, magyarul beszélő öntözőmérnök munkahelyén és folyami kikötőn, egyetemen és középiskolán, repülőtéren és városi parkon, ahol diáklányok üldögélnek. És járt az egyik őshazában, a magyarok egyik őshazájában tudniillik — mert a kámai autógyár ott gyárt majd teherautót, ahol valamikor a mi őstörténetünk egyik érdekes fejezetét írták.

Amit a film dokumentálni akart: szerencsésen és eredményesen mutatta be. Azt, hogy tatárnak, litvánnak, kirgiznek és bárminek lenni a szovjet földön nem hátrány és nem előny, hanem egyszerűen a létezés objektív valósága, amely a „szövetségbe forrt szabad köztársaságok" természetéhez és lényegéhez tartozik. Pedig milyen széles skáláról kellett elérkeznie a mai fejlettségi fokig! Fiatal balett-táncosok a pusztán — utalnak arra, hogy valamikor régen, a kánok alatt, a nő rabszolga volt. A kis balett-táncosnő (kilenc évig tanult Leningrádban) körülbelül olyan távolságból beszél erről a korról, mint a mi általános iskolásaink szoktak a főszolgabíróról és a deresről. És amikor Vlagyimir Usz-t, a Budapesten tanult öntözőmérnököt megkérdezik, nem okoz-e gondot, hogy valami öt-hat nyelvű, nemzetiségű ember dolgozik vele, a szőke férfi szlávosan lágyított magyar szavai felelnek: „Nálunk már nem is számít, ki milyen *nemzetiség*..." Valóban: ez a lényeg.

Ezt a lényeget a kilencven perc meggyőző tényekkel, jól illusztrálva és — nem győzöm hangsúlyozni — a hétköznapba ágyazva mutatja meg. Mert ezek a kirgizek, oroszok, litvánok nem ünnepi beszédeket mondanak, amelyekből úgyis van elég, hanem gránátalmát árulnak, birkát terelnek a repülőgépbe („pont úgy tolakodnak a helikopterbe, mint az emberek" — mondja a realista pilóta), mivel terelgetni a jó legelőre hetekbe kerülne, újságot vásárolnak a standon és nem röstellik megmondani, hogy nem a politikai hírek, hanem mondjuk a művészet érdekli őket elsősorban; bírónak tanulnak Kazányban

vagy precíziós gépeket gyártanak a balti parton és közlik: „a tervet lebontjuk vállalati szintre és pontosításokkal hajtjuk végre", szedőgépen dolgoznak és szurkolnak a „suliban", ha matek következik.

Hogy a nem-orosz nemzetiségűek valamennyien anyanyelvi kultúrájuk feliendülésének tanúi — azt csak az öregebb nemzedék tudja értékelni. A fiatalok számára természetes, mint a napfény; amint-hogy az is az, hogy első összekötőjük a nagyvilághoz, a világirodalomhoz, a nagy testvér nyelve, az orosz. A híradó részletek, amelyeket 1922-ről és néhány évvel későbbről ügyesen belevágtak a jelenetbe, bizonyára ugyanúgy a meglepetés erejével hatnának a litván vagy tatár otthonokban is, mint ahogyan mi néztük itt, Budapesten: Shaw szovjetunióbeli látogatása, Frunze, Ordzsoikidze arca, a Komintern Rádió első adásának kockái megmutatnak valamit abból a múltból, amely Magyarországon akkor távolinak, veszélyesnek és titokzatosnak minősített idegenség volt, mert azzá akarták tenni.

Sugár András és munkatársai egy kis ablakot erre a múltra is nyitottak. A jelenre mindenképpen tágasat; jól és jókor. Ünnepi alkalomra, de „nem" kivasalt valóságot mutattak. Ismeretterjesztésnek sem volt kevés: félek, hogy nálunk kevesen tudnának litván, kirgiz vagy tatár költőtől idézni. De az egyik Frunzei riportalany — ismerte Petőfit.

BAKTAI FERENC

A főnök igazságáról

Az ünnepi műsoráradatra készülve, arra kímélve erejét — a karácsonyt megelőző műsorok közül több érdekes mű a kritikai érdeklődés körén kívül maradt. Vagy legalábbis a perifériájára szorult. A lelkiismeret nem hagy nyugodni, hogy közülük a legértékesebbel és legtanulságosabbal nem foglalkoztam, s kritikus társaim is jobbára: udvarias elismeréssel. A főnök című tévéjátékra gondolok, melyet Goffredo Parise olasz író regényéből Zsámboki Zoltán fordított magyarra, s Sipos Tamás dramaturgiai közreműködésével Lehel Judit alkalmazott televízióra. Az ünnepi éjszakai adásnál jutott hirtelen eszembe mulasztásom, amikor a nagyon tehetséges Szakonyi Károly Ítéletnapig című groteszkjét láttam Boldizsár Miklós rendezésében. Bár kitűnően megteremtett szituációit sokszor mulatva s élvezettel néztem: zavarta örömömet, hogy jelképes értelmük érezhetően mindig valamilyen valóságos élettartalomra utal, s így arra kényszerít, hogy jelentésüket megfejtsem. A költői és bizarr befejezés lírája is csak akkor vált katartikussá bennem, amikor — percekkel később — sikerült magamban értelmét tisztáznom.

Talán, ha az alkotók előbb látják Parise művét, jobban megértik, hogy az igazi abszurdot nem kell lefordítani. Nem is lehet. Éppen azért abszurd, mert sem a hagyományos reális formában, sem az annyira divatos paraboliszikus eszközökkel (melyek szintén megfejtésre és értelmezésre kényszerítenek) nem lehet mondanivalójukat elmondani. Mihályfi Imre műfajérzékeny, magabiztos rendezése és Halász Mihálynak a rendezéssel egyenrangú operatőri munkája — A főnök első pillanatai után világossá tették a néző számára, hogy az előtte kibontakozó — és semmilyen valóságoshoz nem hasonlítható világot úgy kell elfogadnia, ahogy látja. A tulajdon törvényeivel. A rendező, az operatőr és a legmodernebb színházat játszó nagyszerű színészek, Haumann Péter, Timár Béla és Bulla Elma a magyar televízióban először éreztették meg az abszurd színház hatásának titkát. Olyan nagyjátékfilmről sem tudok, melyben az „abszurditást" ilyen következetesen valósították meg. Nem „értem" pontosan, miről van szó, mégis élvezem a játékot, mert szüntelenül érzem gúnyoros filozófiáját. Nem olyan egyszerű dologról van szó, mint a tévéújság egyébként okos és jószándékú magyarázatában olvashattuk: „Goffredó Parise a neofasizmus lényegét fogalmazza meg . . ." Meg is magyarázza: milyen áttételekkel. Aki ebben a filmben a neofasizmus lényegét kereste — sokat törhette a fejét. S főleg azon gondolkodhatott el: bárkit is visszariaszthat-e ez a film a neofasizmustól. (A fasisztákra általában nem jellemző az az érzékeny intellektualitás, mely e film befogadásához szükséges.) Az emberi kapcsolatok rejtettebb vonulatait, a függőségek rendszerének törvényszerűségeit kutatta A főnök — inkább az érzelmeken és sejtelmeken át közelítve a tudathoz, semmint az értelmet ostromolva. Olvastam más magyarázatot is róla — a nézők eligazítása céljából. Eszerint a nyugati típusú „jóléti állam" paródiája vagy jövőjének groteszk víziója. Le kellene szoknunk az ilyen nagyon könnyen bizonyítható, de éppolyan könnyen cáfolható értelmezésekről. Az efféle egyszerűsítésekkel — melyek leperegnek az ilyen típusú művészi alkotásokról — lényegében „egyszerű" dolgokat teszünk áttekinthetetlenül bonyolulttá és hiteltelenné.

HÁMOS GYÖRGY

A tűz balladája

A mese, a népmese, a ballada — ez a frissítő, üdítő forrás egyre hatakabban csörgedezik mai irodalmunkban és művészetünkben, pedig tiszta vizéből hányan és hányan kortyintottak, s gyakran éppen a legnagyobbak — évszázadokon át. Intonációja, látásmódja, hősei, ábrázoló-eszközei, jelképrendszere nélkül nincs János vitézünk, Cantata Profanánk, hiányozna József Attila lírájából a szegény ember egyik jellegzetes hangja, s nem találkozhattunk volna Ábellel, Jégtörő Mátyással — Tamási számos epika és színpadi alakjával. Ha nem tűnik fel ez a szellemi mozdulat, tájékozódás éppen mai irodalmunk kezdeti szakaszában, akkor kétségkívül szegényebbek lennénk. Hiszen Nagy László korai versei, Illyés Gyula, Juhász Ferenc verses meséi, Benjámin László, Zelk Zoltán és még mások több emlékezetes művét a népmesével és a népballadával való találkozás szülte. Ha odafigyelünk, akkor e hangot meghallhatjuk az induló Galgóczi, Sánta, Csurka, Moldova, Kamondy és mások írásaiban is. Már ekkortájt sokat vitatkoztak a feldolgozás és a korszerű újrateremtés kérdésein. Nyilvánvalóan a legkülönbözőbb igények és tények motiválták ezt. Jelen volt e művekben az ökonomista naturalizmus elleni tiltakozás vágya épp úgy, mint a nagy kérdésekre adandó válaszok utáni faggatódzás, a valóságtól való eltorzulás vagy közelebb jutás akarata, akárcsak az intellektuális keresés s esetleg a miszticizmusba merülés hajlandósága.

A mese — hiába szorult vissza később — kétségkívül nem halt el. Ahogy egyik író megjegyzi: „Változatlanul folyik tovább az elbeszélőktől a hallgatókig", s jelen van a tudományos fantasztikus irodalom iránt növekvő érdeklődésben s másutt is. Tágabb értelemben a különböző eposzok — Kalevala, Mahábhárata — színpadi feldolgozásának sikerei is jelzik, hogy az emberiség legősibb műfaja, kulturális

Jelenet Gáli József—Pauló Lajos mesejátékából

kincsei a mai kor embere számára is fontos és aktuális mondanivalót tartogatnak. Sőt, akad időnként olyan ritka pillanat is, amikor olyan eredeti filmalkotást láthatunk, amelynek írója, rendezője a népmese, a népballada hagyományos gondolati és művészeti anyagából kiindulva akar a mai kor embereihez — idősebbekhez és fiatalokhoz egyaránt — szólni. Ilyen vállalkozásnak lehettünk tanúi — s tegyük hozzá mindjárt: örvendetes nézői — karácsony estéjén, amikor a Magyar Televízió vetítette Gáli József egyfelvonásos mesejátékát Pauló Lajos rendezésében: *A tűz balladáját*-t.

Gáli József, akinek írói indulását mai irodalmunk népmese iránti érdeklődésének első nagy hulláma határozta meg, az intellektuális keresést-kutatást, az erkölcs-kritikát, a nagy igazságok felmutatásának igényét társítja a folklorisztikus hagyományaink részleteiben hűséges, pontos feleleventésével, s egyéni ihletésű, korszerű szellemű újrakomponálásával. Hőse: „A lány, aki maga volt a tűz" — ez a küldetését és tragikus sorsát vállaló parasztlány az emberiség fényhozó, tüzet gyújtó, a megváltás lehetőségét naív természetességgel felvillantó, a szabadulást kivívó mesefigurák jelképes alakjainak egyik változata. Szülei farkasoktól űzve, majd farkasokkal vívott küzdelemben pusztulnak. Őt a falu négy jómódú mesteremberé, a szülői kötelességeket évszakonként felváltva vállalva neveli fel — a pék, a kovács, a favágó és a gyertyamártó. Ők is pusztítják el, fiaik tiltakozása ellenére, amikor a tőlük kapott jóságot, melegséget, fényt — csodatevő erejével — az egész falu népének s minden embernek át akarja adni. Gálinak sikerült mesehősének társadalmi megalapozást adnia. Szuggesztív erővel tárja fel a közösséget boldogító igények, törekvések és az önző invidualista anyagi érdekek könyörtelen harcát, anélkül, hogy megtörné a mese atmoszféráját. A kerettörténet, amibe a tűzleány tragikus történetét ágyazza, azt a meggyőződését fejezi ki, hogy e tragédia nem örök és törvényszerű. A fényhozó, a tűzgyújtó, a megváltó újra és újra eljön, s az embereknek — az egymást követő nemzedékek sodrában — szüntelenül adva van az önfelszabadítás lehetősége. Nyelvében felvillannak a népmesék, a népdalok, a mondókák, a gyerekversek, a népballadák fordulatai s ezek a cselekményhez símulva szuggesztív erejű légkört teremtenek. A rendező — az író törekvéseit megértve és felkarolva — főként Tamási Áron realitást és csodát keverő népi játékaihoz kapcsolódik és számos ötlettel, kezdeményezéssel hozza létre a mesejáték hiteles és poétikus világát. A rendezés még tovább is erősíti a mesejáték realista alapjait, azzal is, hogy a falu népét mai emberekből: Hévízgyörk lakosaival jeleníti meg. A falusi mesteremberek műhelyeit szintén a maga realitásában állítja elénk, jóllehet ezek az idősebb nemzedékek közvetlen élményei voltak, mégis ma már a mese világába szervesen illeszkednek bele. A szereplőgárda legkiválóbb színészeinkből toborzódik, s szinte mindannyian érezhetően örömmel és kedvvel vállalkoztak e ritkán osztályrészül jutó művészi feladatra. A rendezés — s ez érdeme — lehetőséget is adott nekik a természetes, spontán, igazi játékra. A tűzleányt megszemélyesítő Venczel Vera sokszínű alakformálására, a mesteremberek: Sinkovits Imre, Szabó Gyula, Bessenyei Ferenc és Szénásy Ernő karakterisztikus megszemélyesítőire, a didergőt megrendítő erővel elénk állító Rajz Jánosra emlékezünk leginkább. Velük együtt méltathatjuk a péknét — Tolnay Klárit, a gyertyamártónét — Gobbi Hildát, a favágónét — Fónay Mártát. Szokolay Sándor népdalokból szőtt, drámai telítettségű, poétikus zenéje úgy vált a mesejáték szerves részévé, hogy minvégig megtartotta újat adó, önálló élményt is nyújtó karakterét. Kocsis Sándornak, az operatőrnek sikerült a képi megfogalmazásban a mese légkörét, hangulatát éreztetni. A díszlet időnkénti szegényessége, a cselekmény olykori váratlan lelassulása, a realitás és a mese nem mindig szerencsés ötvözése sem csökkentheti örömünket, melyet e mű megszületése keltett bennünk, remélve, hogy mielőbb újabbak követik.

ILLÉS LAJOS

Az ing

Anatole France Az ing című filozófiai meséjét Bajomi Lázár Endre, a francia irodalom avatott ismerője újrafordította és televízióra alkalmazta. Az eredeti elbeszélés vonalvezetését híven követő, ügyesen tömörítő televíziójátékból Dömölky János gyerek-matinéhoz illő, múltszázadi szakáll és bajusz-revüt rendezett, grimasz-paradéval, hasraesésekkel bohókásítva.

Az Anatole France-i gondolat valóban nem nélkülözi a humort. Csakhogy ez a humor merőben másféle, mint amit a képernyőn megelevenedni láttunk. Az ing keserű, bölcs, intellektuális humora egy filozófiai képtelenséget világít meg, az iróniával átszőtt, naivságot tettető meseforma tulajdonképpen csak szórakoztató köntöse a filozófiai, társadalmi és pszichológiai tanulmánynak a tökéletes emberi boldogság lehetetlenségéről.

A kedélybeteg királyt meggyógyítandó, egy boldog ember ingének keresésére indulnak, de megtalálni nem tudják, mert még a leggazdagabb, legsikeresebb életeket is megmérgezi a rangkórság, az irigység, a kétely vagy kielégülletlenség valamilyen nyavalyája. A jámbor és igénytelen boldog embernek pedig — aki egy nagy platánfa odvában lakik — nincs inge.

A televíziójáték egyes jelenetei vizuális tartalmukban nem különösebben humorosak, talán ezért próbálta meg a rendezés bohózati elemekkel felvidítani a képeket. Ez a bohózati ing azután olyan idegenül illett a gondolati anyagra, mint tehénre egy másik fehérnemű.

Egy óra műsoridő alatt felsorakoztatni láttuk vígjátéki színjátszásunk szinte valamennyi betegségét. Elsősorban arra a közkeletű félreértésre gondolok, amely szerint vígjátékban merőben másféleképpen kell játszani, mint az egyéb drámai műfajokban. Belső komolyság, gondolat és átélés nélkül, minden szót és mozdulatot külön-külön „elhumorizálva". Az ilyen komédiai alakításokat könnyen összetévesztethetjük valamiféle arcizom gyógytorna gyakorlattal. S ez a televízió képernyőjén, közelképekben felnagyítva még zavaróbb, mint a színházban, ahol a színpad és nézőtér közötti távolság némileg megszelídíti a legdurvább hatásokat is. Még a legkitűnőbb színészek is gyakran áldozatául esnek az egyre általánosabbá váló „vígjátéki stílus" divatjamúlt félreértésének.

Természetesen, akinek nem inge, ne vegye magára.

LÉTAY VERA

Benkő Péter, Harkányi Endre és Bodrogi Gyula

ÍTÉLETNAPIG

SZAKONYI KÁROLY EGYFELVONÁSOSA A TELEVÍZIÓBAN

Ha őr és őrzött kapcsolatáról ez az egyfelvonásos többet mond, mint azt a sokszor, sőt egyre többször megírt megfigyelést, hogy ők ketten úgy függnek összesze, mint két láncszem s voltaképpen egymás foglyai, olyannyira, hogy a szerepük akár föl is cserélhető és maguk se tudják már, melyikük az őrzött, melyikük az őr — mondom, ha ennél több ez az egyfelvonásos, talán nem is vehető észre rajta, hogy nem is egyfelvonásos. Hogy álegyfelvonásos. Vagy úgy egyfelvonásos csak, ahogyan a televízió bármire, amit egyfolytában ad, ráfoghatja, hogy egyfelvonásos. Még a húsznemtudomhányrészes Forsyte Sagát is nevezhette volna egyfelvonásosnak, ha egyvégtiben vetíti.

Ez a kis és ritka drámai műfaj ugyanis nem arról nevezetes, hogy rövid, hanem attól rövid, ritka és drámai, hogy *szoros*. Hogy szorosan szerkesztett, hogy szorosan fogalmazott, hogy a mondandója lényegére szorítkozik, hogy megszorítja az ember gondolatát, a torkát, ha úgy tetszik, kiszorítja belőle a nevetést. Az egyfelvonásos dráma, az egyfelvonásos tragédia vagy komédia vagy tragikomédia sűrített műfaj. Egy köbcentijébe sok köbméter zsúfolódik, szinte tűhegynyi felületen tömörül, ezért nyom akkorát, ezért üt akkorát, ezért fut olyan mélyre. Ilyen szigorú egyfelvonásos, ha kevés, de ma is van, magyar is van, — hogy csak a legjavát, a remekét mondjam például: Hubay Miklós C'est la guerre-je vagy Magnificat-ja.

Szakonyi Károly műve, az Ítéletnapig, sem az egyfelvonásosok műfajába nem tartozik, sem a remeklések sorába. Egyhelyen játszódik ugyan — noha a rendező Várkonyi Zoltán és a díszlettervező Drégely László bizonytalanságban hagyja a nézőt, hogy ez a helyszín micsoda, cella-e vagy szerény kényelemben tartott hónaposszoba-e? És amilyen bizonytalan a színhely, olyan elmosódó a cselekmény játékideje is. Egy hónap, egy év.

Páger Antal és Garas Dezső

tíz, egy emberöltő? Mennyi? Addig tart, amíg a Forsyte Saga generációinak élete, vagy csak addig, amíg Zrínyi és Frangepán ítéletideje a siralomházban? Nem tudni. Csak annyi bizonyos, hogy bármennyi időt tölt együtt őr és őrzött, az utolsó pillanat kivételével, nincs köztük valódi *drámai* kapcsolat, csak hol nyűgösebb, hol derűsebb *együttélés*. Ebben a túl-általánosított, tárgyszerűtlen összezártságban csak életképek teremnek, mint egy unott házasságban, de nem drámai szembefordulások s a két ember között nem alakul ki őr és őrzöttnek, gyilkosnak és áldozatnak, hóhérnak és kivégzendőnek az a baljós, végzetesen kacér viszonya, amiről drámát, egyfelvonásosat vagy többfelvonásosat, tragikusat, komikusat vagy tragikomikusat írni érdemes.

Az író drámai tehetsége csak az utolsó pillanatban villan fel — addig csak a jó dialóguskészsége. Ez az utolsó pillanat, mikor az őr kénytelen agyonlőni a foglyát, ad módot a két színésznek, Páger Antalnak és Garas Dezsőnek, ügyes társalgásnál erősebb, feszültebb színészi kifejezésre. Ez az a pillanat, amikor a két színész megfogalmazhatja egy-egy gesztussal, tekintettel, magatartással kettejük drámai kapcsolatát. Azt, hogy ők ketten nem egyszerű lakótársak, hálótársak, ultitársak, hálótársak, ultinem végzetesen egymásra utalt embertársak.

MÁTRAI-BETEGH BÉLA

KISKIRÁLYOK

„Irodalmunkban Heltai mutatta meg leginkább meggyőzően, hogy a művészi könnyűség nem jelent súlytalanságot, s derűs mosollyal is lehet komoly dolgokat mondani." — írta Schöpflin Aladár több mint harminc évvel ezelőtt. A különös és szeretetreméltó panoptikum, amely Párizsban a Rue de Constantinople 75 szám alatt, a Family Hotelben és környékén található, s hősei: Mák István alanyi költő és a Krajcáros Igazság éhenkórász párizsi levelezője, valamint VII. Emánuel cirill trónkövetelő és társaik — az olvasók nemzedékeinek régi ismerősei. Heltai a *Tollforgatók* címen ismert kisregényciklusának budapesti bohémvilága után, a *Kiskirályok*-ban már a korabeli európai „nagybohémek" ironikus és ellenállhatatlanul mulatságos képét rajzolta föl. Az író szelíd humora, könnyeden csevegő hangvétele mögött ezekben a regényekben már ott a gyilkos politikai szatíra indulata; az operett-ország trónja körüli képtelen bonyodalmak hátterében a nagypolitika szennyesére is fény vetül. E mulatságos kisregények a korszak magyar irodalmának legátütőbb erejű politikai persziflázsai.

Ernyei Béla, Drahota Andrea és Balázsovits Lajos

Jelenet a filmből

Heltai „könnyű" művei azonban — akárcsak Karinthy, de akár Rejtő regényei is — a jelek szerint rendre túl kemény diónak bizonyulnak a filmes és televíziós feldolgozók számára. Többrétegű, bölcs humorának valódi mélységei valahogy mindig elillannak a könyv lapjaitól a filmszalagig vezető zegzugos úton, s a végén a vásznon vagy a képernyőn rendszerint nem marad más, mint a fordulatos story, s néhány csillogóan szellemes dialógus. Úgy látszik, még olyankor is, ha a feldolgozók olyannyira hűségesek az eredeti írásokhoz, mint ezúttal Görgey Gábor forgatókönyíró és Horváth Ádám rendező. Szinte szóról szóra igyekeztek átmenteni a képernyőre a két kisregényt, nem riadva viszsza az író legfontosabb narratív-kommentáló mondatainak egyszerű felolvastatásától sem; a különös történet mulatságos figuráinak életrekeltésére pedig legnépszerűbb színészeink színe-javát vonultatták fel, Balázsovits Lajostól Ernyei Bélán, Drahota Andreán, Várkonyi Zoltánon, Komlós Jucin, Agárdi Gáboron át Benkő Gyuláig, s még az epizódszerepekben is olyan kiválóságokat szerepeltettek, mint Greguss Zoltán, Márkus László, Bozóky István, Némethy Ferenc, Miklósy György és mások. Akik valamennyien — akárcsak Nagy József operatőr — egytől-egyig korrekt, lelkiismeretes munkát végeztek. (Bár a figurák megformálásában meg sem próbáltak túllépni a vidám tévéjátékokból megszokott, átlagos karikatúraábrázolásmódon.)

Miért tetszett mégis színtelenebbnek, jelentéktelenebbnek, avittabbnak ez a kétrészes tévéfilm, mint a ma is csillogóan okos és eleven Heltai-regények? Talán mert alkotói túlontúl hűségesek maradtak az eredetihez; meg sem próbálták valóban mai, filmes — vagy tévés — eszközökkel kibontani vagy jelezni azokat a mélyebb gondolatokat, azokat a „derűs mosollyal elmondott komoly dolgokat", amelyek e hatvan évvel ezelőtt írott kisregényekben napjaink nemzetközi politikájának egynémely machinációira is érvényesek. E több mint kétórás, kellemesen és tehetségesen szórakoztató film alighanem ezért nem bizonyíthatta meggyőzően Schöpflin igazát: hogy „a művészi könnyűség nem jelent súlytalanságot".

ZSUGÁN ISTVÁN

Illusztratív bemutatás

Amikor a műsorújságban megláttam, hogy a televízió novella-összeállítással mutatja be *Asztalos Istvánt*, azonnal szép mondatok fogalmazódtak meg bennem a televízió eléggé nem dícsérhető vállalkozásáról.

A szomszédos országok magyar nyelvű irodalma a hazai nagyközönség előtt jobbára ismeretlen. Bár az utóbbi években irodalmárok, kritikusok, színházak már sokat tettek azért, hogy ezek az írók és alkotásaik megkapják az őket megillető helyet a magyar kultúra egészében, s megkapják az őket megillető figyelmet az irodalmi köztudatban, mégis nyugodtan elmondhatjuk, hogy sokan azáltal ismerték meg az 1960-ban elhunyt Asztalos István nevét, hogy a televízió *A tejesember* címmel műsorára tűzte három novelláját.

Ezért fenntartás nélküli elismerés illeti meg a televíziót és Csák Gyulát, aki a tévére alkalmazás feladatát elvégezte.

A kritikus szolgálatát az teszi azonban nagyon hálátlanná, hogy nem elég, ha a tévéműsor olvastán mindenféle lelkes érzései támadnak a tévé irodalom-népszerűsítő és népművelő szerepéről. A kritikusnak meg is kell néznie a műsort.

Mert mit is láttunk a képernyőn?

Három csattanóra épülő történetet, amelynek tanulsága egyszerű igazságot mond el arról a korról, annak a társadalomnak a lényegéről — a szegényemberek világáról —, amelyben ezek a novellák születtek. Társadalmi igazságukat mindenki azonnal megérti. Úgy, mint mondjuk Móricz Hétkrajcárja olvastán. De ez az egy példa is nyilvánvalóvá teszi, amit az irodalmi példák egész sora bizonyít: egy történetet a művészi megformálás emel túl a konkrét, korhoz tapadó időszerűségen; s noha a maga idejének társadalmáról van aktuális és fontos mondanivalója, igazán a művészi megformálás által lesz kifejezője egy általánosabb emberi mondandónak is, amely minden korban művészi és emberi érvénnyel szól.

Mi a képernyőn történeteket kaptunk csak. Ami a novellafeldolgozások esetében gyakran megesik: a művészi megformálással adósunk maradt a rendező. Tudjuk, a történet a tévé éltető eleme; de tudjuk azt is, hogy egy történet „leblattolása", a szituációk leltár szerinti felsorakoztatása, legyen az bármilyen lelkiismeretes is, csupán illusztráció marad, ha hiányzik a feldolgozásból a művészi többlet.

Gaál Albert rendező lelkiismeretességéhez nem férhet kétség. Gondosan előkerítette és felsorakoztatta az összes szükséges rekvizitumot: a szalmával teleszórt istállót a beteg tehénnel *(A tehén)*; tímárműhelyt mindenféle munkaeszközzel, ahol színészei olyan szakszerűen végezték a munkát, hogy a mesteremberek is nehezen találhattak benne kivetnivalót *(Balogh olvasni kezd)* stb. Csak egy hibát követett el: az önmagukért szóló, világos érthető történetekről azt hitte, hogy még érthetőbbekké kell tennie. Színészeit ennek érdekében olyan teátrális, túlmagyarázó, gesztusokat felnagyító játékra bírta rá, hogy az már a szituációk hitelét rendítette meg. (Pl.: a bögrék utáni mohó kapkodás és túljátszottan éhes tejivás *A tejesemberben.*) Emiatt a rendezőnek már nem juthatott energiája arra, hogy magyarázkodás helyett a képek művészi megformálására, a konkrét történések mögötti, mához is szóló emberi tartalmak kibontására figyeljen. (Gyenge Árpád és Molnár Tibor játékában villant fel egy helyzet, egy magatartás mélyebb rétegeibe láttató tartalom.) Enélkül a maga idején fontos társadalmi mondanivalót hordozó három novella egy már történelemnek számító kor puszta illusztrációja maradt.

Milyen író Asztalos István?

A nevét a televízió segítségével megtanultuk Írói kvalitásainak megismeréséhez vegyük le a könyvtárak polcairól műveit.

BÁRSONY ÉVA

Róbert László véletlenei

Lehet-e jellemző a véletlen? „A véletlen én vagyok!" válaszolhatná Róbert László, megkerülve a kérdést ezzel a témához illően átalakított szólással. Mert a siker reményében csak az indulhat riportfilmet készíteni egy ismeretlen faluba és ráadásul külföldön, aki hisz abban, hogy amit ő majd észrevesz, az, ha nem is jellemző, de érdekes lesz.

Az ilyen vállalkozásra az irodalomból klasszikus példákat lehet idézni, Sterne Érzelmes utazásától Csehov Szahalinjáig, Kosztolányi és Egon Erwin Kisch írásaiig. Szándékosan nem említem a nagy világjárók útirajzait, mert más irányultságúak, bennük az utazó személyisége rendszerint háttérben marad a tudományos felfedezés jelentősége mögött.

Természetesen munkamódszer szempontjából óriási a különbség az írás és a tévéfilmkészítés között. Az író kamerája a szem, ez az egészen csodálatos technikai találmány, ami a többi érzékszervvel együtt minden film- és hangszalag befűzés és gombnyomás nélkül állandóan működik. A kész anyag összeállításához már nem is kell más, csak megfelelően barázdált agyvelő és íráskészség. Ezzel szemben a tévéfilm készítőinek, ezúttal Róbert Lászlónak és Edelényi János operatőrnek még egy úgynevezett hatodik érzékre is szükségük volt ahhoz, hogy megsejtsék a pillanatot, amikor be kell kapcsolni kezdetleges eszközeiket, a felvevőgépet és a magnetofont. A karácsonykor bemutatott háromrészes *Milyenek a franciák?* című műsor és a korábban látott Olaszországról készült film azt bizonyítja, hogy egyrészt a tévé méltó versenytársa lehet a betűnek, másrészt, hogy az irodalomhoz hasonlóan alkalmas önmaga műfajainak létrehozására.

Róbert László filmjeit nézve azt látjuk, hogy az adott eszköznél lényegesebb szerepe van annak, aki használja. Az emberi személyiségen keresztül, az esetlegességekkel együtt közvetített világ mindig személyesebb, élményszerűbb, tehát emberileg befogadhatóbb lesz, mint az elméletek alapján csoportosított tények, a statisztikák világa. Anélkül, hogy egyik a másikat kizárná.

Milyenek a franciák? Emberek. Mondja Róbert László. Franciaország más országokhoz hasonlóan elsősorban nem a műemlékek országa, nem az európai kultúra múzeuma, hanem egy meghatározott terület, ahol emberek élik a mindennapjaikat. A parasztok tehenet fejnek és kiöltözködnek, ha búcsú van, a tisztelendő úr gyermetegen belefeledkezik a játékba, még a beszélgetés kedvéért is alig hagyja abba, Zeotring márki családi ünnepet ül.

Róbert László, aki foglalkozása szerint külpolitikai tudósító, mintha csak két tudósítás közötti magánszemlélődéseit osztaná meg velünk, amikor eszébe sem jut arról mesélni, hogy Franciaországban hány paraszt, hány tehénből, hány liter tejet fej naponta az Európai Közös Piac számára. Riporteri tulajdonságok helyett inkább az emberi rácsodálkozás képességével hat ránk. És ez a tulajdonság teszi lehetővé, hogy olyan filmet csináljon, amit műfajilag a tévén belül nehéz meghatározni. Ne tévesszen meg senkit a foglalkozás, Róbert László író, vagy inkább irodalmár a szó legjobb értelmében, amikor ír nem tudósít, nem tart előadást, hanem mesél. A nyomtatásban megjelent írásainak módszere az, amit sikerrel alkalmaz olyankor is, ha a csevegést filmszalag rögzíti. De nagyon valószínű, hogy a témaválasztást, a felvétel pillanatának elkapását, a vágást, a montírozást papíron tanulta meg olyan fokon, hogy rögtönözni tudjon. Természetesen ezzel nem akarom az irodalom elsőbbségét hirdetni, csak azt, hogy nem az eszközök hozzák létre az alkotást, hanem az ember, aki meg tudja választani a véletleneit.

CSÁSZÁR ISTVÁN

Esztergályos Cecilia és Sztankay István

OROSZ ASSZONY

Galambos Lajos novellájából Esztergályos Károly rendezésében, Esztergályos Cecilia, Sztankay István, Mensáros László és Meszléry Judit főszereplésével tévéfilm készült. Operatőr: Bíró Miklós.

Mensáros László, Meszléry Judit, Sztankay István és Esztergályos Cecilia. (Inkey Alice felvételei)

Jennifer O'Neill a főszereplője a Jóbarátok című új Otto Preminger-filmnek.

filmvilág

Ára: 4,– Ft