

filmvilág

9

1973. május 1.





Ártatlan gyilkosok

Maár Gyula és Zimre Péter forgatókönyvéből készíti új filmjét Várkonyi Zoltán a Budapest Filmvállalat produkciójában. Főszereplők: Huszti Péter, Tahi Tóth László, Mensáros László, Benkő Gyula. Operatőr: Somló Tamás.

Huszti Péter és Mensáros László

Benkő Gyula, Huszti Péter és Tahi Tóth László
(Inkey Alice felvételei)



CÍMKÉPÜNK:

Garas Dezső játssza a főszerepet a Régi idők focija című, most készülő filmben. Rendező: Sándor Pál
(B. Müller Magda felvétele)

filmvilág

XVI. évf. 9. 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: 1073 Bp. 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 jelzőszámára. Előfizetési díj 1/4 évre 24.— Ft.
73.300 Egyetemi Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25 286

A politikai film mestere

Az Iszkussztvo Kino 1973 januári száma Eizenstein születésének 75. évfordulója alkalmából közli a rendező 1927—28. évi vázlatfüzetének azt a részét, amely a megvalósulatlan „Tőke”-filmre vonatkozik. Az alábbiakban ismertetjük Szemjon Freilih e témával foglalkozó cikkét.

„Még nem ismerjük Eizenstein alkotásának igazi értékét”. Kozincevnek ezek a szavai újra meg újra igazolódnak, akár arról az újról esik szó, amelyet korunkban a nagy művész már ismert alkotásaiban felfedeznek, akár örökségének eddig ismeretlen darabjairól. Eizenstein archivumában sok olyan anyag található, amelyet teljes joggal nevezhetünk szenzációnak. Közéjük tartozik Eizenstein két évtizeden át vezetett vázlatfüzete. 1927—28-ban, az „Október” c. film készítésével egyidőben feljegyzéseket készített a „Tőké”-hez. Ezt az elképzelését eddig csak általános vonásaiban ismertük, és számos kutató nem is tudta, hogyan értékeli. Úgy vélték, hogy a rendező talán közvetlenül a Tőke szövegét akarta vászonra vinni — valójában az alkotó munka a művészt egészen más irányba vitte. Nem arra törekedett, hogy Marx könyvének filozófiai és gazdasági kategóriáit közvetlenül megfilmesítse. Elgondolásában az volt a legfontosabb és a legvonzóbb, hogy képi úton akarta megtestesíteni azokat — a társadalmi valóságból fakadó — dialektikus összefüggéseket, amelyeket Marx a Tőkében felfedezett. Nyomon követhető, hogyan közeledett Eizenstein az új típusú szűzsehez, amelyben a közvetlenül megfigyelt szokványos realitás — a szigorúan kiválasztott láncszemek segítségével — bekapcsolódik a társadalmi-történelmi összefüggések rendszerébe, hogy ily módon láthatóvá váljék az osztályharc és a társadalmi fejlődés valóságos dialektikája. Hasonló problémákkal vívódott azokban az években Pudovkin is a *Szentpétervár pusztulásá*-ban és Dovzszenko az *Arzenál*-ban. Eizenstein elgondolásának publikálása ugyanakkor segítséget nyújthat azoknak a modern filmrendezőknél, akik

világunk grandiózus konfliktusainak ábrázolását tűzik ki céljukul.

Azt már régóta tudjuk, hogy Eizenstein filmre akarta vinni a Tőkét. Eddig azonban csak általában esett szó erről, sokan kétségbe is vonták, hogy valóban lett volna ilyen elképzelése. Ezen nem csodálkozhatunk, mivel már maga az elgondolás is teljesen utópisztikusnak tűnt.

Am most előtűntünk vannak a vázlatfüzetek. Egy pillanatra szinte belépünk Eizenstein laboratóriumába, amikor az *Október* tapasztalatait általánosítva, felvetette az „intellektuális film” elméletét, és meg akarta teremteni a Tőke ekvivalensét.

A publikált kézirat lényegesen kiegészíti az „intellektuális film”-mel kapcsolatos elméletét is. Valóban eljött az ideje, hogy szétválassuk ebben a teóriában a retorikus kijelentéseket és a racionális magot.

A *Tőke* vázlata mindenekelőtt arról tanúskodik, hogy az intellektuális szó Eizenstein számára nem volt az „elit” szinonimája. Jelszava: „milliók számára érthető kísérlet” — áthatotta egész gondolkodását. Eizenstein fő felfedezései azt célozták, hogy bemutassa a forradalmat és a tömegek viselkedésének dialektikáját. Az „attrakciók montázsára” törekedett, közel járt a brechti epikus színház elméletéhez. A *Patyomkin páncélos* az „attrakciók montázsának elméletét illusztrálja, az *Október* pedig az „intellektuális film”-ét. És ezt éppen a *Tőke* jegyzetanyaga bizonyítja a legjobban.

A *Patyomkin páncélos*-ban egy eseményt mutat be meghatározott térben és időben (az 1905. évi forradalomról készített hatalmas forgatókönyvet egyetlen epizódra szűkítette, a Patyomkin tengerészeinek felkelésére). A zárt tér lehetővé tette, hogy a pátosz a konkrét valóságból és lé-

lekrajzból táplálkozzék. A film a személyekbe, szünetekbe, tárgyakba, állapotokba való emocionális beleélés körvényein alapszik — és csupán a köoroszlánál kapcsolatos képsor az, amely nem érzelmi, hanem logikai gondolatsorra épül, a valóságon kívüli általánosító ábrázoláshoz folyamodik.

A *Patyomkin*-nak ez a részmegoldása az *Október*-ben már elvvé lett. A kutatók mindenekelőtt a különféle istenek, és bálványok montázsszerű összevetésére hivatkoznak, amely a vallás fogalmává nő.

Az „intellektuális film” elméletének bírálói éppen ilyesfajta példákra gondolnak. Én éppen ezekben látom az „intellektuális film” gyenge oldalát. Az elmélet erőssége ott jelentkezett a filmben, ahol az eljárás nem abszolutizálódik és a logika nem kerül szembe az érzellemmel. Ilyen például a hidak szétszedésének döbbenetes jelenete, vagy a női század és Rodin figuráinak összevetése. Az egyes részek érzelmi árnyalása drámaivá és élettélivé teszi a tartalmat, a film mozgását. A felizgatott ember-tömegek drámai érzelmei a cselekmény fő momentumaiiban érik el logikai kulminációjukat — előbb Lenin megjelenésekor a páncéloson, majd a Téli Palota ostrománál. Ezeket a részeket később játékfilmek felhasználták — dokumentációként. Eizenstein az új dramaturgia keresése során eljutott odáig, hogy rákényszerített bennünket az *eszme átélésére*.

És éppen ezért tartotta lehetségesnek a *Töke* megfilmesítését. Ezt a filmet a „filmtraktátus” műfajában képzelte el (ismét Brecht jut eszünkbe „referátum-darabjai”-val), amelynek az a célja, hogy a „munkázt megtanítsa dialektikusan gondolkodni”. A filmben hat vagy hét fejezet lett volna: az egyik a történelmi események dialektikus elemzése, egy másik a természettudományok dialektikájáról szólt volna, a befejező fejezet pedig az osztályharcok dialektikáját mutatta volna be. Ez az elgondolás egy tudományos mű egyszerű illusztrációjának tűnhet, amelynek ily módon nem lett volna önálló jelentősége. Itt azonban eszünkbe jut Eizensteinnek *A diktatúrához vezető úton* címmel

tervezett filmsorozata, amelyben a művész be akarta mutatni az osztályösszeecsapások dialektikáját, az illegális harc pszichológiáját, sőt technikáját is; ebből a sorozatból egy film készült el, a *Sztrájk*, amely új irányba vezette a szovjet filmet. Talán éppen akkor formálódott ki annak a politikai filmtípusnak az alapelvei, amelyről manapság oly gyakran beszélünk...

A *Töke*-t — és ez világosan kitűnik Eizenstein vázlataiból — politikai filmként képzelte el, amelyben azonban erőteljesen meg kellett volna nyilvánulnia a játékfilm tendenciáinak.

„— Úgy vélem, — írja Eizenstein a vázlatokban, — hogy az intellektuális attrakció egyáltalán nem zárja ki az emóciót”.

Emocionálisnak kell lennie mindenekelőtt a film „csontvázának”: egy „banális történetből” (például „egy ember napjából”) ágaztak volna ki az „epizód-attrakciók”, amelyeket a művész a társadalom összes rétegeinek, különféle országoknak és koroknak politikai, gazdasági és szellemi életéből vett volna. Eizenstein emellett az anyag aktualizálására gondolt, a *Töke* eszméjét korabeli anyagban bemutatva.

Egy jellemző feljegyzés:

„A történelmi materializmus fogalomkörében, amelyet a *Töke*-ben napjaink nyelvére át kell fordítani, meg kell találni az aktuális ekvivalenseket a letűnt korok átgondolásához. Így például a takácszövőszékek és géprombolások témáját egy másik összeütközésen kell bemutatni: vilamos Sanghajban és az ily módon kenyerüktől megfosztott kulik ezrei, akik a sínekre fekszenek — meghalni.

Az istenről. Egy pótolhatatlan anyag: Aga-kán, aki eljutott a sámánizmus cinizmusáig. Egy isten — aki elvégezte az oxfordi egyetemet. Rugbyt és ping-pongot játszik, és elfogadja a hívők imáit. Hátul pedig katonának a számoló gépek az „isten” könyvelésben, amely rögzíti az áldozatokat és ajándékokat. A papság és a kultusz témájának legjobb lemez-telenítése.”

Mint látjuk, Eizenstein szinte kija-

vitja az *Október* intellektuális összetevéseinek egyoldalúságát. (Ez annál nyilvánvalóbb, mivel ismét a vallás hamisságának témájáról van szó.) Midőn az absztrakt-logikus elemet érzelmi, emberi anyagra kapcsolja át, ugyanakkor felhasználja az *Október* gyümölcscsőz elvét, amely az új feladat megoldásakor jobbnak tűnt, mint a *Patyomkin* kompozíciós megoldása. A *Patyomkin*-ben — mint Eisenstein megjegyzi — a cselekményt több szempontból ábrázolta, az *Október*-ben viszont egy adott szemléletet montírozott számos eseményre.

Az események közötti kapcsolat (hol Kínában, hol Amerikában, hol Egyiptomban játszódtott volna a film) korántsem valamilyen banális alpra épült volna. A „bonyolításnak” az lett volna a funkciója, hogy a „történelmi cselekményt” egyszerű emberek érzelmeivel táplálja, aszerint, ahogyan életükben minden nap megjelenik a politika; rávezetett volna azokra az asszociációkra, amelyeken keresztül a cselekmény áttört volna történelmi rétegekbe.

Az „alsó” szinten a cselekményt a „bonyodalom” határozta volna meg, a „felső” szinten különböző tények és események, amelyeknek egységét a szerző tudata teremtette volna meg, az ő gondolatvilága. A film ily módon feltárta azt, amit addig csak az irodalom ismert: a gondolatfolyam szűzsévé válhat.

Eisenstein tehát, miközben az „intellektuális film” számára megoldhatatlan feladatokkal küzdött, el is rugaszkodott az intellektuális film-től, és eljutott a belső monológgal kapcsolatos gondolatokig.

Hét év múlva, amikor felszólalt a nevezetes össz-szövetségi filmkonferencián és visszatekintett a megtett útra, a belső monológot az „intellektuális film következményének” nevezte.

A belső monológ sem akkor, sem napjainkban nem vált a filmfelépítés univerzális eszközévé, csupán a némafilm egyik átvezető útja lett a hangosfilmhez.

A *Tőke* vázlaiban többször előfordul James Joyce és a belső monológra felépített regény, az *Ulysses* említése. Eisenstein, miközben Joyce

cselekményvezetésének elvét tanulmányozta, külön előadást tartott tanítványainak, amelyben óva intette őket attól a veszélytől, hogy túlságosan „kiszípolozzák” ezt az író. Eisenstein tisztázta önmaga számára Joyce gyengeségeit is, azt, hogy képtelen átlépni a társadalmi tudat határát.

Régi probléma ez, amely rendszert felmerül az irodalom és a művészet fejlődésének keresztútjain. Ahogy Goethe mondotta: „Amíg a költő önmaga csekély számú szubjektív érzéseit fejezi ki, addig még nem nevezhető költőnek, de amikor képes a világ birtokbavételére, és rátalál kifejezésének módjára — akkor költővé válik. És akkor kimeríthetetlen, és örökké új lehet. Ugyanakkor a szubjektív író gyorsan kimondja azt a keveset, ami benne foglaltatik, és elpusztul, manírossá válna”.

Eisenstein értékelt Joyce-t, de a manirról és a szubjektivitásról, akárcsak Goethe, negatív véleménnyel volt.

Vázlatai lényegében néhány hónap naplóbejegyzései, a művészt akkor az *Október* megfilmesítése kötötte le. Számos bejegyzését éjszaka tette meg. Bár elfáradt a nehéz nap után, újra és újra kedves gondolatához fordult.

Eisenstein vázlatai között több mellékes bejegyzés is található. Egyik-másik gondolatáról később lett, például arról, amely a reflexológia jelentőségét vizsgálta a művészetben (akkortájt divatos volt a pszichológia és a reflexológia szembeállítás). Ugyanakkor pontosan határozta meg a korabeli „balos művészet” tragédiáját: a művész az analitikus szétszedés híve akkor, amikor a történelem már a szintézist követeli!

Ezt a történelmi feladatot az új szocialista művészet oldotta meg. Ebben az irányban fejlődött az epikus téma a szovjet filmben.

Lehetséges, hogy a *Tőke* című film mérföldkő lett volna az új törekvések közben. Eisenstein nem gondolta végig. Ma már azonban ismerjük elképzelését, amely megvilágította a művész addig megtett útját, és a célt, amely felé törekedett.

Kincskereső kisködmön

Amíg filmgyártásunk átlagosan évi egy gyerekfilmet produkál, addig elkerülhetetlen, hogy ezt az egyet ne a hiánypótló műnek kijáró ovációval, és a műfajjal szemben indokolt, egyetlen filmmel szemben azonban indokolatlan, sokféle igényből és szempontból összeötvözött maximalizmussal fogadjuk. Jártam már filmátvételi szándékkal baráti országban olyankor, amikor az elkészült filmek fele ifjúsági film volt, s ez akkor egyszerre tükrözte a moziközönség életkori megoszlásának eltolódását és a filmművészet válságát. A hazai arány azonban, mintha az ellenkező véletlet tükrözné. Hogy többet vitatkozunk a gyermek és ifjúsági filmek fontosságáról, mint amennyit gyártásuk és színvonaluk fellendítése érdekében cselekszünk.

Az érvek, amelyeket a gyerekfilm társadalmi, pedagógiai fontossága, rangja mellett felsorakoztatunk, alig változtak az utóbbi években. Pedig a helyzet — a tévé általános-sá válása óta — alapjában változott. Előnyösen, hiszen a tévé gyermek és ifjúsági műsorai ma már ellátják az erre hivatott filmművészet feladatainak nagyobbik részét. És hátrányosan, mert a legfiatalabbak kielégítetlen élmény és meseszükségletüknek egyre nagyobb hányadát felnőtteknek szánt, megemésztetlen tévéműsorokkal elégítik ki, Maigret-től a Kék fényig. Ez a tény pedig — akár akarjuk, akár nem — áthangolja a gyerekek film-elvárásait is. Nagyon is tanulságosnak érzem Szemes Mihálynak a *Kincskereső kisködmön* szereplőválogatásánál szerzett, idevágó tapasztalatait. Hogy valahány gyereket megkérdezett, milyen filmeket szeretne látni, majdnem mindegyik így válaszolt: kalandosat. A továbbiakban azután volt, aki részletezte is, hogy állatos, háborús, vagy detektív-történetre kíváncsi, de a közös követelmény nem is a témára, hanem a külső történés jellegére vonatkozott.

Mit tehetett ez igény hallatára Szemes Mihály?

Ha nem kívánt lemondani terve-

zett kedves vállalkozásáról — és ezt szerencsére nem tette — akkor tudomásul kellett vennie az ihletet adó Móra Ferenc-i világ, a forgatókönyv alapjául szolgáló mű és a gyerekek megfogalmazta igény közti szakadékot. Mert a Kincskereső kisködmön, Móra egyik, ha nem a legszebb ifjúsági műve, minden csak nem „kalandos” regény. Mert van-e eseménytelenebb élet, mint egy szegény félárva falusi kisfiúé, akinek hétköznapjait még egy négykrajcáros vásári körtemuzsika is bearanyozza, iskolába jár és mégis majdnem ugyanolyan gondokkal küszködik, mint a körülötte élő felnőttek, és közben társai körében megismerkedik a barátság és a szolidaritás embernevelő követelményeivel. Igaz, aki jól olvassa el a regényt, az azt is felfedezi, hogy valójában gazdag történetű, eseménydús mű — a szó irodalomtörténeti értelmében vett nevelődési regény, — amely a valóság és a fantázia birodalmának határán játszódik, és két síkon, szinten is végigkíséri, hogyan válik egy önző, játékat féltő vadóc — áldozatkész ifjú emberré.

A kérdés csak az, hogy vajon ez az erkölcsi, pedagógiai célnak tudatosan alárendelt, múltban játszó-dó hétköznapi történet meghódíthatja-e ma a kalandokra kíváncsi gyerekeket? A film sajtóbemutatóját követő beszélgetésen egy gyerek-könyvtáros arról szólt, hogy olvasói nem egyöntetűen és nem is érdeke szerint szeretik Mórát, de ebben valószínűleg a Móra Kiadó sorozatának túlságosan szerény, drapp vázson köntöse is közrejátszik. Meg kell vallanom, hogy Móra töretlenül lelkes híveként is — ennél mélyebben fekvő okokra gyanakszom. A többi között, éppen a mai gyerekeknek a tanmesékkel szembeni ellenállására. És arra, hogy oktatásunk, könyvpropagandánk, Móra tankönyvbe is szánt ifjúsági írásait többnyire erről az oldaláról közelítette meg, ahelyett, hogy az érzelmi azonosulást kiváltó sztorikra, a valóságos vagy romantikus konfliktusokra és az író máig friss humorára épített volna.



Szűcs Gábor a film főszerepében

Valljuk be őszintén, nem könnyű ma igazán közel hozni a gyerekekhez Mórát, akinek valódi világa — szerencsére — ugyanúgy mesévé lett, mint az, ami a képzelet birodalmában játszódik. A film rendezőjének most is, egy a mai gyerekek számára elképzelhetetlen igazságot kellett elfogadtatnia, — a falusi nyomorúságot, az éhezést, a kis cseléd robotját, és a bánya-birodalmat, egy alföldi faluban. Lehetséges ez, vagy lehetetlen? Az alkotók bíztak benne, s joggal, hogy lehetséges, — feltéve, hogy elfogadtatják és megszerettetik hősüket a gyereknézővel. Mert az érzelmi azonosulás, az együttérzés megkönnyíti azt is, hogy ki-ki beleélje magát a történetbe. Ugyanakkor, Szemes Mihály és a forgatókönyvíró, Szemes Marianne azt is szem előtt tartották, hogy nemcsak a különbö-

ző korosztályú nézőkben kell felidézniük a közismert, olvasott mű élményét, de le kell bilincselniük a gyerekek felnőtt kísérőit is.

Mint minden klasszikus mű ihlette filmnél, itt is kézenfekvő kritikusí penzum az irodalmi forrással való összevetés. Ez azonban, gyerekfilm esetében még céltalanabb, mint máskor. Maga a mű is lazább szerkesztésű egy klasszikus regénynél, s a gyereknézők többsége is alighanem a film alapján közelít majd —, ha közelít — az irodalmi műhöz. De bizonyos vonatkozásban, az összevetés mégis elkerülhetetlen. Elkerülhetetlen ott, ahol az alkotók túlságosan mereven kapaszkodtak Móra kezébe és ott is, ahol indokolatlanul eleresztették A forgatókönyv, ha szerkezetében nem is, szellemében és részleteiben híven követi a novellisztiku-

san felépített regényt. Néhol azonban, túlságos hűséggel, látványra fordítja azt, ami olvasva beletartozik ugyan a történetbe, de megelevenítve aránytalanul nagy hangsúlyt kap. Marika torokgyíkja, halála, koporsója — a film expozíciójában szinte semmilyen érzelmi emóciót nem kelt, csak feleslegesen megborzongatja a gyerekeket. Nem a katarzis élmény ellen vagyunk — Nemecek halála például minden korú olvasónak, nézőnek megrendítő példa —, hanem csak az eredeti mű társadalomkritikai tendenciájának csökevényeként megőrzött, de a filmen hatástalan tragédia zavar.

Móra regényében a valóság és a mesevilág nagyszerű szintézisét látjuk: itt még a képzelet kalandjai is tiszteletben tartják a földi élet törvényeit. Szemes Marianne forgatókönyve is követi ezt a szabályt, amikor a csodák reális, pszichológiai magyarázatát szövi a történetbe, például az önbizalmat ébresztő kalap történetében. De meglepő módon, éppen a mű legköltőibb, központi csodáját mellözi. Móránál ugyanis maga a ködmön, az erkölcsi nevelő tendenciák eldologiasodott szimbóluma: a ködmöntündér kegyeit kereső kis tulajdonosnak nemcsak óvni kell az apja-varrta jószágot, de igazat is kell mondania, amíg viseli, mert aki hazudik, azt a csodaködmön hirtelen szorítani kezdi. Ezt a könyvben kulcsszerepet kapott, hiteles csodát, véleményünk szerint ok nélkül mellőzte a filmváltozat.

Máskor elvileg megengedhető, jelentéktelen módosítások eredményezték, hogy a filmen elsikkadt Móra árnyalt és sokrétűen motivált lélekrajza, s még humanizmusa is egy-síkúbb lett. Mert szép dolog, ha Cintula, az osztály legizmosabb tagja, kar-tótágast áll a kis Bice-Bóca tiszteletére, de mennyivel szebb, emberibb, ha nem tudja, nem akarja megcsinálni — mint Móránál —, mert megérzi, hogy a kis Bice-Bócanak a legnagyobb fájdalom, ha valaki a nyomorékságát juttatja eszébe a maga nagy testi erejével. Vagy itt van a könyvesbolti jelenet: a csontos Szigfridet követelő gyerekvevők a regényben, egy-egy darab mézeskalács erejéig, kihasználják a könyvbe temetkező kisinás mohóságát. A filmen viszont, fenyegető sáskaraként,

szinte *A legyek ura* gyerekhőseinek agresszivitásával szállják meg a boltot.

Az ilyen és hasonló apróságok teszik, hogy végül is a film színes világa keményebb, kegyetlenebb a regénybelinél. Elsikkad — és néhol érzelmességbe fordul — a líra, és főként Móra humora. Pedig meggyőződésem, hogy éppen a humor az a vonzerő, ami meghódíthatja a gyerekeket.

De amivel a forgatókönyv néhol adósunk marad, megteszi a főszereplő. Megkönnyíti, sőt megparancsolja, hogy szeressük. Szücs Gábort megtalálni, és játékát ilyen hibátlanul irányítani — Szemes Mihály elismerést érdemlő rendezői teljesítménye. Ez a kisfiú, mintha csak a szerepre született volna: szerény, de mégis talpraesett, eleven, de ugyanakkor javíthatatlan ábrándozó. Halálos komolyan veszi a maga gondjait, szövetségeseiket talál a nézők körében, de ugyanakkor soha, egyetlen pillanatra sem akar „hercig” lenni, nem kívánja őket meghatni, megrikatni. A vásznon is megmarad élő gyerekeknek. A felnőtt szerepeket Haumann Péter, Medgyesi Mária, Bihari József olyan színészi mértéktartással játsszák, mint akik pontosan tudják: ez a parti a gyerekéké, — elsősorban Szücs Gáboré. A film színvilága néha túlságosan pazar a témához, a környezethez, de ez éppen a gyerekek színigénye miatt, a mesehangulat szolgálatában, megbocsátható. Sőt, nemcsak megbocsátható, gyönyörködtető is.

Szemes Mihály és Szemes Marianne nem először vállalkoznak Móra Ferenc megfilmesítésére. Am azok, akik a velencei biennálén díjazott kisfilmre, a *Szánkóra* gyerekélményként emlékeznek, akiknek az 1955-ben első filmélményük lehetett, — ma már szakmunkások, diplomások. Olyan is akadtak közöttük, aki a maga kisfiát, lányát kíséri most a *Kincskereső kisködmönhöz*. A technikai feltételek javultak, a játékidő megnőtt, a filmszalag kiszinesedett, de igazán jó, hasznos, népszerű és művészi rangú gyerekfilmet talán ma még nehezebb forgatni, mint annak idején. Eppen ezért illeti köszönet azokat, akik mégis megpróbálják.

FÖLDES ANNA

Alain Tanner és a megújuló svájci filmművészet

Amíg a forgalmas zürichi tér elegáns mozijában a magyar filmhét filmjei peregetek, néhány utcával arrébb egy másik moziban svájci filmet hirdettek. Jegyet váltottam. A terem zsúfolásig megtelt. Ez itt ritkaság. (Egy jegy ára öt és fél frank: negyven forint). A közönség főleg fiatalokból állt. Élvezték a filmet.

A film, Alain Tanner: „Le Retour d’Afrique” (Visszatérés Afrikából) című műve valóban jó. Gondolatébresztő, nyugtalanító, érdekes. Ez nem lepett meg, hiszen a svájci filmművészetről éppen Alain Tanner működése folytán már néhány éve, pontosan 1969—70 óta elismerően ír a nemzetközi kritika; szakembernek illik tudnia, hogy a genfi műtermekben a svájci határokon túlmutatóan figyelemre méltó történik: születőben van egy sajátos problematikájú svájci filmművészet. De hogy ezt a

filmművészetet a svájci, mi több: a barátságtalan zürichi közönség is jól fogadja, élvezi, szereti, jegyet vált hozzá a moziba: ez meglepett. „Művészfilm” és „közönségfilm” között dülő itthoni csaták ismeretében erre alig számítottam.

Svájcban 1924 óta folyik rendszeres játékfilm-gyártás; az ötvenes évek végéig a zürichi Praesens filmvállalat készített évente két-három, a háború alatt tíz-tizenkét egész műsorsort betöltő játékfilmet. Ezek egyike-másika nemzetközi sikert is aratott — (Leopold Lindtberg: *Az utolsó pillanat*, 1945) — de a filmgyártás egészének helyi jellege általában nem változott. Az ötvenes években aztán a nemzetközi konkurrencia elnyelte, megszüntette ezt a — mint említettük — főleg német nyelvű filmgyártást, Lindtberg visszatért szülővárosába, Bécsbe színházi ren-

Marcel Leiser: Nathalie filmregény





Alain Tanner filmje: A szalamandra

dezőnek. A legjobb svájci rendezők és színészek külföldre szerződtek. (Bernhard Wicki, Maximilian Schell, Maria Schell). Az önálló svájci nagyjátékfilmgyártás a hatvanas évekre szinte megszűnt.

Ekkor lépett színre Alain Tanner és két barátja: Michel Soutter és Claude Goretta. A genfi televízió rendezőiként több társukkal filmvállalatot alapítottak és a tévé, valamint a szövetségi kormány anyagi hozzájárulásával játékfilmeket kezdtek készíteni. 1963 óta ugyanis törvény gondoskodik a filmművészet állami támogatásáról. Azért éppen Genfben indult fejlődésnek az új svájci filmművészet, mert a genfi tévéstudió műszakilag elmaradottabb, mint a zürichi, ezért szívesen ösztönzi filmszalagra fényképezett és így moziban is vetíthető műalkotások létrejöttét. Mindez persze csak az alapfeltétel. A lehetőség kihasználásához művészek is kellenek. A művészek: Tanner és Goretta, mint annyi más svájci filmszakember, külföldön tanultak. De nem Párizsban, ahová a francia Svájc színe-szei és rendezői a tanulóévekre ha-

gyományosan elzarándokolnak, hogy aztán a siker ottfogja őket — Michel Simon, Nicolas Gessner és mások —, hanem rendhagyó módon Londonban, és éppen 1955—58 között, az angol filmművészet fellendülésének éveiben. Tanner és Goretta a Free Cinema mozgalom alapító tagjai, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz barátai. Tanner és Goretta egy sikeres húszperces, 16 mm-es dokumentumfilmet is forgattak Londonban a Piccadilly Körtér éjszakai életéről. (*Nice Time*, 1957.) Meglett volna a lehetőségük az angliai letelepedésre. Ők azonban hazatértek. Elhatározták, hogy hazájukat szolgálják, a svájci nézőnek, sajátosan svájci társadalmi problémákról készítenek filmeket. Először ők is irodalmi hagyományokhoz nyúltak: Tanner a nagy francia—svájci klaszszikusról, Ramuz-ról készített dokumentumfilmet (1960), Goretta pedig Ramuz egy elbeszélését, az 1909-ben írott *Jean-Luc persecuté-t* (*Az üldözött Jean Luc*) vitte rövidfilmre (1965).

Az új korszak első nagyjátékfilmjét időrendben Michel Soutter ren-

dezte 1967-ben: *La lune avec les dents*. Ennek még csak szerény kritikai sikere volt. Aztán 1968-ban elkészült Alain Tanner első nagyjátékfilmje, a *Charles élve vagy halva*. Az 1969-es cannesi fesztiválon feltűnést keltett; Bán Róbert ezt a ma is érvényes tömör jellemzést küldte Cannesból a Filmvilágnak: „A program talán legjobb filmje, de mindenesetre legnagyobb meglepetése a svájci bemutató volt... A történetet Tanner rendkívül finom, éles humorral, sok érzéssel, de minden szentimentalizmus nélkül, a maga teljes groteskségében tárja fel, pontos és feszes előadásmódban, kitűnő stílus-érzékkel.” (1969. 13. sz.) Ugyanezen a fesztiválon a nagydíjat Tanner barátja és londoni tanulóútársa: Lindsay Anderson nyerte el (*Ha...*).

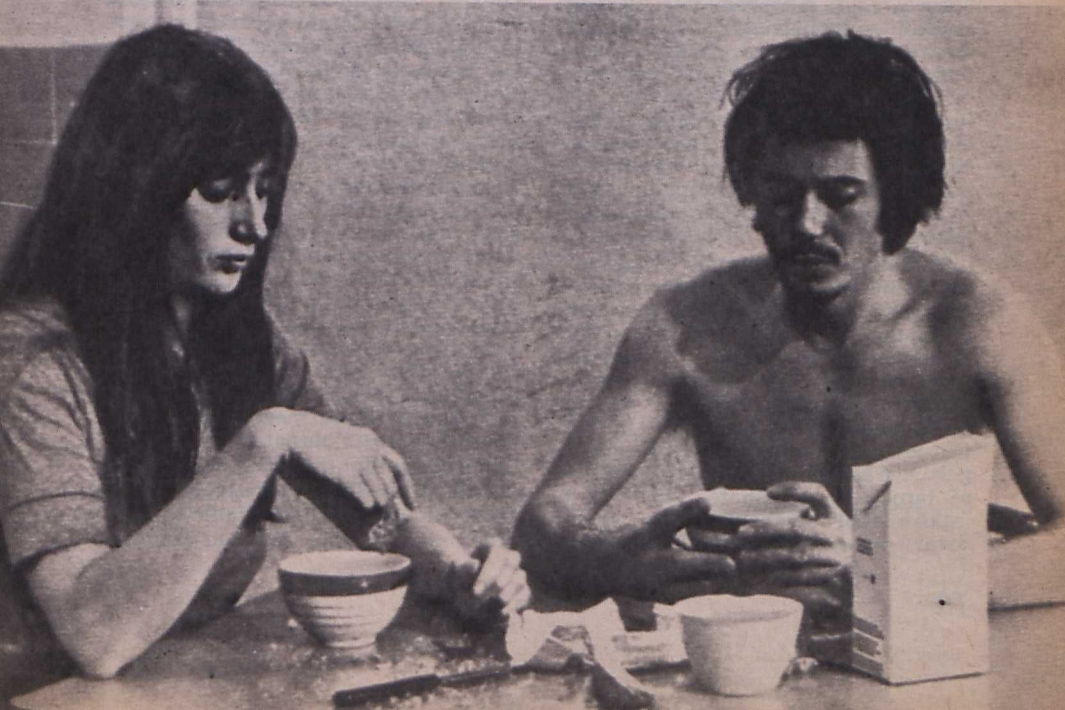
A *Bianco e Nero* című tekintélyes római szakfolyóirat 1970. első számában közölte a *Charles élve vagy halva* forgatókönyvét, ami a nemzetközi szakmai elismerés tényével egyenlő. Tanner ekkor elmondta a vele beszélgető olasz kritikusnak, hogy ideálja a társadalmilag elkötelezett angol filmrealizmus; Godard-t, Fellinit csodálja, de nem kedveli; a divatos „nagy nevek” közül Antonioni *Kiáltás*-át szereti. A haladás híve, de idegesíti a kontesztáció di-

vatáramlata, éppen mert sokak számára divat. Tanner szerint egy művésznek azt a világot kell ábrázolnia, amelyet ismer, amelyben született és él; ezt a világot pedig úgy kell bemutatnia, hogy a nézők magukra ismerve, megváltozni igyekezzenek. Tanner szerint Svájc biztonságos falak mögé zánkózott, változásoktól féltő ország, melyet már nem is annyira lakóinak erkölce és demokratizmusa, mint inkább a határok jelképes páncélszekrénye véd. Svájc demokratikus intézményei, mondja Tanner, a szó tizenkilencedik századi értelmében kiválóak, de ez ma már nem elég. Tovább kellene lépni.

Ezeknek a gondolatoknak jegyében készülnek Tanner filmjei, szám szerint eddig három. Mint említettük, a közönség rokonszenvvel, érdeklődéssel fogadta őket, üzenete tehát nem maradt a pusztába kiáltó szava.

A *Charles* témája, hogy egy gazdag genfi óragyáros, akinek nagyapja még a Jura-hegyvidék anarchista szellemű vándoriparosa volt, egy jubileumi tévéinterjú hatására átgondolva életét, jólétének önző céltalanságát, megszökik ebből a jólétből és egy hegyi faluban egy bohém festő cimborájaként és szakács-minde-

Alain Tanner: Visszatérés Afrikából




nesként él boldogan, mindaddig, amíg a fia ki nem nyomozza hollétét és be nem viteti egy elmegyógyintézetbe. A rend helyreállt, a társadalmi egyensúly nem ingobbé.

A szalamandra (La salamandre) újságíró-hősei, saját bizonytalanságuknak és lelkifurdalásuknak, társadalmi nyugtalanságuknak tükröként, a környezet és a nyomor áldozatának képzelnek egy csavargásra és semmittevésre hajlamos falusi lányt, aki belelőtt nagybátyja vállába annak katonapuskájával és akinek ügyében ők most szenzációs riport reményében nyomoznak. Bár a lány nem az a társadalmi lázadó, akinek képzeltek, mivel valóban szegény sorsú, népes családból menekült a városba, ahol valóban a kiszolgáltatottak életét éli — egy hűsüzemben hurkát tölt — rádöbent a két férfit a társadalom valóban létező ellentmondásaira, a polgári képmutatás groteszkuságára és arra, hogy ez ellen valamit tenni kellene. A *Visszatérés Afrikából* (Le retour d'Afrique) fiatal házaspárja — a férfi kertészlegény, az asszony bolti elárúsítónő — arról ábrándozik, hogy Afrikába megy, új áldozatos életet élni. Mindenüket eladják, mikor is az utazás az utolsó pillanatban megüszül és ők otthon maradnak a genfi külváros bontásra ítélt rozszant bérkaszányájában, a bútor nélküli lakásban. Barátaiknak, akiktől ünnepélyesen elbúcsúztak, szegyenlik bevallani, hogy el sem utaztak; bezárkóznak hát lakásukba és a pár heti kényszerű száműzésben felfedezik egymást, az irodalmat, a költészetet, a végén megváltozva, tettekre készen, türelmetlenül térnek vissza az addig unt genfi hétköznapokba. „Visszatértek Afrikából.” De vajon megoldás-e ez?

Tanner e három témát ellenállhatatlan humorral, a hibákat meg nem bocsátó emberi derűvel, kiváló rendezői tudással dolgozza fel. Igen jók színészei: a Charles-ban François Simon, a nagy Michel Simon fia; a Szalamandrában Jean-Luc Bideau és Jacques Denis. Tanner maga írja filmjeit, írói ambícióval és tehetséggel. A Charles forgatókönyvének első lapján ez olvasható: „történik a legközelebbi jövőben.” Utolsó mondatai pedig, amelyeket Charles a

mentőkocsiban olvas fel a két ápolónak, akik az ideggyógyintézetbe viszik, a francia forradalom Saint-Just-jét idézik: „Saint-Just szerint a boldogság új fogalom Franciaországban és a világon. Ugyanígy a boldogtalanság is. A boldogtalanság tudata feltételezi egy-másfajta, tehát boldog állapot létezésének lehetőségét... Vajon nem ez okozza-e a mi általános rossz közérzetünket?” Ez a néhány mondat nemcsak Charles, nem is Saint Just, hanem Tanner üzenete. És amikor e töprengésre készítő bölcs szavakra az egyik ápoló türelmetlenül odafordul társához: kapcsold be a szirénát, és a „vége” felirat közben ezt a vijjogást halljuk, amikor tehát a „normális” polgár szirénázással hallgattatja el a kellemetlen dolgokat odamondogató „bolondot”, eszembe jutnak a hatalmas plakátok, melyeket a moziból kijövet a zürichi utcákon láthattam: „Es ist keine Schande, dass wir reich sind. Aber dass die anderen arm bleiben...” — (Nem szegény, hogy gazdagok vagyunk. De az már igen, hogy mások szegények maradnak...) Ilyen döbbenetes őszinteséggel talán még egyetlen társadalmi közösség se plakatírozta ki a maga lelkifurdalását. Ezt a lelkiállapotot, ezt a nyugtalanságot érik tetten Alain Tanner és társai.

Közülük, ha nem is Tanner színvonalán, legfigyelemreméltóbb Michel Soutter. Soutter téma- és eszmeköre szinte azonos a Tannerével: egy taxisoőr egyik pillanatról a másikra leállítja taxióráját, felhagy a fuvarozással, és elkíséri utasát annak zavaros szerelmi kalandjára. (James ou pas). Egy földmérő a nagy útépités tervétől megbolygatott falucska lányainak fejét zavarja meg soha meg nem esett ábrándos történeteivel, miközben ő maga is megzavarodik attól, hogy e csöndes jólétben tenyésző emberek milyen feltétel nélkül vágnak valami újra, s hisznek el mindent azonnal. (A földmérők). Csak éppen az emberi kapcsolatok maradnak reménytelenül zavarosak, és megoldhatatlanok, pontosabban feloldhatatlanok. Soutter irodalmibb ihletésű, adomázóbb kedvű, mint Tanner; kedveli a groteszk humort, a meghökkentő szoforulatokban gazdag képtelen dialógu-



Ingrid Thulin — Pierre Koralnik: A szent család című filmjében

sokat, de az ő tájai is a turisták Svájcától különböző, mélabús ködös-esős tájak, a múltból ittmaradt rozszant házakkal, régimódi villákkal és „seldwyli” emberekkel. Ezeket az embereket hol az angol film könyörtelenül leleplező realizmusával, hol a cseh filmek ironikus humorával ábrázolja a két rendező; talán első eset, hogy (a szovjet filmek kivételével) egy szocialista ország filmművészete egy tőkés országra hatott. Mert a csehek: Forman, Passer és mások hatása kétségtelen; Milos Formant annyira tisztelik, hogy Milos-Film néven Meudonban filmkészítő műhelyt is alapítottak a legfiatalabb nemzedék rendezői. Gonseth, Reusser és mások filmjei már itt készültek.

A németül és olaszul beszélő Svájcban is készült néhány játékfilm, főleg az említett 1963-as filmtörvény hatására. Az olaszul beszélő ticinói filmek a neorealizmus nagy hagyományait idézik. (Bruno Soldini: *Határmenti történet*.) A németül beszélő filmek többnyire a német expresszionizmus hatását éreztető, kicsit ómódián érzelmes, jelképekben bővelkedő mesék. (Victor Rutz: *Ruzo*; Georg Radanowicz: *Alfred R.* stb.) A németül beszélő Svájc filmesei között igen erős a képzőművészet, főleg a svájci festészet hatása, olyannyira, hogy kiváló képzőművészek maguk is rendeznek rövidfilmeket, (például a jeles berni szobrász Bernhard Luginbühl), a zürichi iparmű-

vészeti iskola filmtanzakán pedig úgyszólván kötelező hagyomány a rajzfilm-készítés. Eppen zürichi tartózkodásom idején nyílt meg egy kiállítás a növendékek festményeiből, s ezen a kiállításon, a kiállítás katalógusához tartozó kiállított tárgyként óránként levetítették az ifjú festők öt-hatperces rajzfilmjeit is. Ez az érdekes kezdemény feltétlenül gyümölcsözni fog. A nagy tehetségek azonban a németül beszélő Svájcban egyelőre váratnak magukra; Bernhard Wicki német cégek számára rendez (*Das falsche Gewicht*; *Hamis súly*), Maximilian Schell pedig svájci tőkével készült első filmjét Budapesten, a MAFILM műtermében rendezte Turgenyev *Első szerelem* című regényéből. Abban a messzi Magyarországon, amit a *Földmérők* geodétája oly ábrándosan föllentve emleget, mondván, hogy szép idők voltak, amikor ő Magyarországon vadászott...

1967-től napjainkig 14 rendező 21 nagyjátékfilmjét tartják nyilván a zürichi Filmzentrum katalógusai. Ha ehhez hozzávesszük az ez idő során készült száznál is több dokumentumfilmet, köztük Kurt Gloor, Fredi Murer, Erwin Leiser, Claude Champion egyórás alkotásait: bizonyosra vehetjük, hogy a svájci filmművészetnek az elkövetkező évtizedben mind a hazai közönség, mind pedig a nagyvilág számára lesz mondanivalója.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

LANT ÉS SZMOG

ÖT ÚJ RÖVIDFILMRŐL

KALENDÁRIUM. Kovásznai György Hitler-, illetve náciizmus-kalendáriuma a korabeli kép- és hangdokumentumok animációs felhasználását ötvözi az „egy szál ceruzával” felfegyverkezett, karikaturista rajzfilmes módszerével. Ennél többet szóban nehéz elmondani erről a direkten politizáló, agitáló filmről — éppen azért, mert annyira film.

Első harmada, mely a náciizmus feltűnését és hatalomra jutását idézi fel, kissé lassú, néhol túlépitett, aszociációs szerkezete nem elég zárt. A középső rész viszont, amelyben a Führer, a háború-mágia és tébolyult karmestere mennydörgő Wagner-zene nére vezényli a második világháborút, talán a leghatásosabb animációs kompozíció, amit valaha láttam. A záró rész ismét halványabb kissé: a Harmadik Birodalom bukását és a tegnapi-mai neonáci próbálkozásokat nem is igen lehet ugyanazon az érzelmi hőfokon és azzal a frappáns tömörítéssel, drámai felfokozással viszszaadni képbén-hangban, ami a középső részt remekléssé teszi. (*Pannónia Stúdió*)

SZÉP ÚJ VILÁG Vitéz Gábor színes környezetvédelmi kiáltványának elsősorban dramaturgiai alapelképzelését tartom hibásnak. A Neményi Ferenc által invenciózusan fotográfált film igen nagy képi erővel tár elénk egy sor káros jelenséget: a levegő, a víz, a növény- és állatvilág, az ember természeti környezete szennyezésének, rongálásának, elcsúfításának, némelykor a megsemmisítésével határos vagy felérő megváltoztatásának tényeit. A rendező eligazító szöveget nem fűz a látottakhoz: csak a képek és a képkapcsolások eszközével kívánja informálni a nézőt. Így azonban — részben legalábbis — félreinformálja.

A sajtó, a rádió, a tévé, a mozi ma teli környezetvédelmi tárgyú anyagokkal. Ám ezek jelentős része elhibázott. A higgadt és útmutató elemzést az inkább lefegyverző, mint mozgósító ijesztgetés helyettesíti. A *Szép*

új világban is! Melynek kicsengése, éppen mert a lencsevégre kapott jelenségeket hatásosan tálalja, veti össze egymással, bár akaratlanul, civilizáció-ellenes. Mert nem különíti el azt, ami a mai, korszerű életnek, az iparosításnak, az ember kiszabulásának a nyomorító, archaikus természeti körülmények alól *szükségszerű ára*, és azt ami elkerülhető és elkerülendő hiba, ami kiküszöbölhető anélkül, hogy feladnánk civilizációnk alapvető vívmányait.

Ha részletekbe menően vizsgál-nánk a filmben csak egymás mellé sorolt, és így azonos súlyúnak feltüntetett jelenségeket, kitűnne, hogy például az artisztikusan fényképezett sokféle füst és pára közt akad teljesen ártalmatlan; a látott külszíni fej-tések és meddőhányók által a természetben vágott seb viszonylag csekély, és a természeti idő mértékével mérve hamar beheged; hogy a film a vegyszeres növényvédelem szakszerű gyakorlását nem különíti el az ilyen munka szigorú előírásainak a bűnözés határát súroló megsértésétől stb.

Hazánkat, mint oly sok más, a környezetvédelem körüli, sokszor túldramatizált vitakampány is kesvére érte el. Most, amikor e késést igyekszünk behozni, ne feledkezzünk el e témakörnek a tudomány és a társadalom igen sok megoldatlan kérdését érintő kuszaságáról. Nemcsak fizikai és biológiai környezetünkért vagyunk felelősek. A hangulati légkört is fenyegetik óvatlanul keltett, s nehezen eloszlatható füstök és ködök. (*Népszerű-tudományos Stúdió*)

LANT ÉS KARD. Keserves, tanul-ságos tévedés. Ezt a filmet — korábbi terv szerint — Jancsó Miklós készítette volna. Azután, nyilván más kötelezettségei miatt, átadta a forgatókönyvet Lestár Jánosnak. A film, ha jól értettem, Petőfi költői és harcos egyéniségének egységét kívánta volna megjeleníteni, verstörödékekből szőtt szöveggel, és látomásszerűen idézett 48-as rekvizitumokkal, sőt itt-ott színészi alakítással, már

amennyiben az élőkép annak nevezhető. Ha jól értem... Valójában azonban szinte képtelenség — a megvalósult műből legalábbis — ép értelmet kihámozni. Üres nyergű lovak ügetése, 48-as öltözőtűek halálba menetelése, akiken semmi szabadságharcos hév nem érzik, csupán a Hadtörténeti Múzeumból vagy a filmgyári kosztümtárból előszedett ruhák naftalinszaga, ugyanezek a ruhák kirakva a mezőre, madárijesztő-rudakra... S a fényképezés, lehet, a bukás fölötti honfűbűt, a férfias bánat tompaságát kívánta érzékeltetni, valójában azonban holt színeivel, lapos síkjával évek sora óta ez a legrosszabbul fotografált magyar film.

Netán lesznek, akik most felkiáltanak: a király meztelen! Íme, amikor Jancsó, mint rendező neve nem ragyog ott a főcímben, rögtön észrevesszük a rekvizitumok és „olcsó” jelképek halmozásában a bombasztikust, a művészkedőt, a blöfföt... Valójában azonban a *Lant és kard*-ban nem bizonyos formai elemek mondták csődöt, hanem az egész nem hevült át. Annnyit érzékeltet Petőfi és '48 világából, amennyit a múlt századi olajnyomatok közül is a legrosszabbul komponáltak. (*Katonai Stúdió*)

POÉZIS. Tóth János, amikor „csak” fényképez, akkor is sokkal többet ad a mű egészéhez, mint általában az operátor. Az ő társszerzőként önzetlen vértömlesztéssel adott, az egész mai magyar filmművészet számára jelentős, nemzetközileg is „jegyzett” eredményei jórészt egy-egy Huszárik- vagy Makk-filmben szétválaszthatatlanul beleötvözve gyönyörködtették a nézőt és gazdagították a filmesztétikát. Most azonban, amikor maga rendezett és fotografált filmet Szörös József népi fafaragóról és szobrászról, úgy tűnik, ilyen célra nem alkalmas anyagra applikálta stílus kísérleteit.

Szörös József a véletlegig leegyszerűsített, tiszta formavilágú, éppen egyszerűségükben meghökkentően kifejező, hatásos fa- és kőfaragványait Tóth János kiemelte a parasztművész „műterméből”, illetve áttetette abba a nagyobb „műhelybe”, amely maga a teljes természeti, tárgyi és családi környezet, ahol a „na-

iv” művész él: amely meghatározója, ihletője, témája alkotásainak. Ez az áttemelés azonban úgy történt, hogy részben szürrealista és „szürnaturalista” megoldások, filmi ötletek volnának hivatva érzékeltetni a népi művész élete és művei közötti kapcsolatot, szerves egységet. Csakhogy a mű és az élet szőben forgó, „naiv” kapcsolatának éppen az egyszerűség, a közvetlenség, a keresetlenség a lényege. És ezzel sem harmóniában, sem a megértést segítő ellentétben, diszharmóniában nincsen a film ábrázolásmódja. Így az ábrázolt népi műalkotások pusztán tárgyi rekvizitumok egy furcsa, alig kibogozható értelmű, öntörvényű filmben. S amikor a rendező a szántás apró falapra véselt remek domborművét, trükkfotóval, a színes, szélesvásznú valódi szántás naturalista keretébe zárja, vagy Szörös József érdekes „neoprimitív” köfjeit állványokon, mintegy „karóba húzva” kirakja ugyane szántásra, bármilyen volt a szándék, az eredmény az izlésficam vadját veti fel. (*Riport és Dokumentum Stúdió*)

POLOVECI TÁNCOK. György István táncfilm-sorozatának e része, rövid bevezető után, mely Borodínról, az *Igor hercegről* és Fokinnak a híres táncbetéthez készített koreográfiájáról ejt pár mondatot, a táncprodukciót kevés vágással és plánnal, hosszú nagyotállokban mutatja be. Fokin a korábban inkább csak a szólisták élő hátteréül szolgáló tánckart egyenrangú „cselekvővé” tette. Így a tánckompozícióhoz valóban ez a módszer látszik alkalmasnak.

Miért, hogy ez a színes táncfilm mégis halványra sikerült? Operaházunk tánckarának nemigen ízlett a feladat, mely sem a klasszikus operabetétekben, sem Sztravinszkij vagy Bartók táncjátékaiban szerzett rutinnal meg nem oldható; hasonló az Aszfajev vagy Hacsaturján műveihez készített, temperamentumos csoporttáncok adnak. S ez a koreográfia, meg a nagyotállok túlsúlya sokkal elevebb, plasztikusabb térbevilágítást kívánt volna. A táncosok olykor szinte belevesztek a díszlet sötét hátterébe, mely elnyelte mozgásuk kifejező erejét, ritmusát. (*Népszerező-tudományos Stúdió*)

LÁZAR ISTVÁN

Vér és halál — humanizmus és béke

SAN REMO 1973

Soha ennyi vért, soha ennyi erőszakos halált, mint San Remóban a XVI. Szerzői Filmhéten! Alig akad olyan alkotás, amelyben legalább 2—3 erőszakos halál ne lett volna és mégis, a huszonkilenc ország (köztük olyan távoliak, mint Venezuela, Brazília, Japán, Irán) ötvenkét filmjének nagy többsége a humanizmusért, az emberi kegyetlenség ellen — a békéért száll síkra. A filmhét szenvedélyes, lelkes, olasz módra hangos és sokat gesztikuláló igazgatója, Nino Zucchelli egy beszélgetésünk során meg is mondta:

— Igen, elsődrendű célunk az volt, hogy a világ ellentmondásait, a kapitalista társadalom igazságtalanságait, a gyarmati sorban szerveződő vagy szenvedett népek tragédiáit feltáró filmeket mutassuk be. Meghívtuk az összes szocialista országokat. Észak-Koreában magam voltam a filmeket megnézni, kiválasztani. Őszintén sajnálom, hogy éppen magyar film nem szerepelt ezúttal a programon, de nagyon remélem, jövőre láthatjuk majd az általunk olyan nagyra értékelt magyar filmművészet valamelyik alkotását.

A sanremói filmhét a fent jelzett feladatnak valóban eleget tett. Ha a bemutatott alkotások művészi értéke sokszor vitatható is volt — mégis hatottak! A főleg fiatalokból álló közönség sokszor könnyezte, taposolta végig a filmeket.

Különösen érdekesek voltak a nemzetközi filmszakembereknek és a közönségnek egyaránt új és először látott Észak-Koreai filmek. Cselekményük gazdagon bonyolódó, de népmesei egyszerűségű. Szereplőik — kitűnő színészek! — játékmódja az európai nézőknek szokatlanul erőteljes hanggal,

Jelenet A fiatal virágáruslány című észak-koreai filmből





A csehszlovák Jan Lacko filmje: A férfi a hídon

gestussal, arcjátékkal fejezi ki az érzelmeket, szinte feliratok nélkül is érthető a mese. A bemutatott filmek mindegyike a koreai nép megaláztatásáról, szenvedéseiről, a japán és amerikai megszállók kegyetlenkedéseiről szól. A *Csoe Hak Sin családja* című film hőse egy, az amerikaiakban még bizó lelkipásztor, akinek végig kell élnie egész családja pusztulását. Leányát, feleségét, fiát ölik meg az amerikai megszállók, hogy aztán ennyi tragédia után az egyedül maradt család-

Az iráni versenyfilm: Sadegh, a kurd

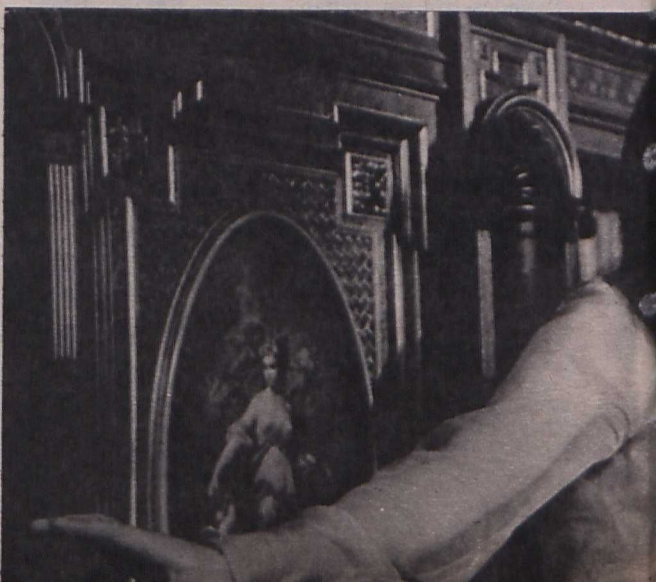


fő kétségbeesetten forduljon a gerillákhoz és találja meg ott a helyét. A japánok embertelenségét mutatja be a *Védekező csapat egyik katonájának sorsa* című film; a *Fiatal virágáruslány* pedig a harmincas évek idejébe vezet. A virágot áruló kislány anyja a gazdag földesúr cselédjeként szerez gyógyíthatatlan betegséget, amelybe belehal, kishúgát a földesúr családjá vakítja meg. Bátyja felgyújtja a házukat, ezért börtönbe vetik, de megszökik. A Népi Hadsereg katonájaként tér meg egy csapat élén, hogy aztán az egész falu felkelő népével támadjon a földesurakra. A mezőn haldokló anya hangos siratása, a vak kislány, a nővér és a halottnak hitt fivér csodálatos egymásra találása, a gonosz földesúr igazságos bűnhődése — megannyi népmesei motívum. Csakhogy a meséknek a háttere a valóságos történelem, ezért hatnak úgy, mint a reális élet.

Egyszerűségében is szép és hatásos volt a szovjet Tolomus Okejev alkotása: *Szenvedve a tűz előtt*. A húszas évek legelején egy kirgiz kis falu első kolhozelnökének megválasztása körüli harcokat idézi fel a film, az évszázados falusi, paraszti életforma felbomlását s a volt földesurak banditizmusát.

Izgalmas, nagy művészi megjelenítő erővel vitte filmre Tadeusz

A lengyel Tadeusz Konwicki filmje: Olyan messze és olyan közel





A szovjet Tolomus Okejev filmje: Szenvedve a tűz előtt



Konwicki *Olyan messze és olyan közel* című alkotásában egy mai, értelmiségi férfi látomásait az elmúlt huszonöt évről. A zsüri méltán jutalmazta különdíjjal ezt az alkotást, amelynek cselekménye, tartalma ugyan nem elég világos, de kifejezésmódja új, sokszor meghökentő. Kiválóan tudja nagy szerű operatőr Mieczyslaw Jahoda a víziókat, látomásokat, a képzelt és valóságos emlékeket, gyermekkori tájakat, elhagyott vagy háború dúlt kastélyokat és házakat, templomokat és kerteket mindig más és más fontos részletekkel, más és más hangulattal telítve, de

egyforma szuggesztivitással ábrázolni. Érdeemes idézni Tadeusz Konwicki nyilatkozatának néhány részletét:

„Miért nem készítek szabályos filmet, amelyben a hagyományos dramaturgiai előírásoknak megfelelően az események időrendi sorrendben is követik egymást? Túlságosan ismerem és tiszteltem a professzionista rendezőket, nem akartam olyan módszerrel filmet készíteni, amit ők nálam sokkal ügyesebben alkalmaznak. Minthogy csak négy-öt évenként rendezek filmet, azt szeretném, ha dramaturgiailag valami újjal tudnék jelentkezni. A filmnyelvet gazdagabbá, szélesebbé, mássá szeretném tenni mint a megszokott... Szerintem a mai

filmművészet nem lehet egyszerűen az élet tükörzése. Ezért fordulok könyveimben és filmjeimben a képzelethez, a meghatározatlan pszichológiai víziókhöz és gondolatokhoz... Az emlékezetem és lelkiismeretem halottakkal és élőkkel teli világába merültem... Hősöm mai ember, aki kibékül az étellel és visszamenőlegesen elfogadja azt, ami történt vele, s amit tett.”

Mindebből nyilvánvaló, hogy az *Olyan messze és olyan közel* című film meséje nehezen mondható el. Gyerekkori játszótársak, ifjúkori kalandok kelnek benne életre, megjelennek benne nők, akiket a hőse szeretett, vagy szeretni akart; élők, akiket nem szeret és

holtak, akiket megbántott...

A kapitalista társadalom elidegenítő hatását meggyőzően mutatta meg a fiatal nyugatnémet Helma Sanders *Az alkalmazott* című filmje. (A film főszereplője Ernst Jacobi a legjobb férfialakítás díját kapta). Az alázatos, főnökeit szívével, lelkével szolgáló tisztviselő prototípusát látjuk, aki különböző észszerűsítési javasolataival hozzájárul a gyár munkásainak fokozottabb kizsákmányolásához. De amikor a gyár racionalizálása bekövetkezik, úgy dobják őt el, mint a fölösleges rongyot, hiszen nála képzetesebb, iskolázottabb, Amerikában tanult szakemberek állnak rendelkezésre. A lelkileg és egészségileg összerop-

A csehszlovák Julian Dziedzina alkotása: Harc Hedvikéért



pant férfi munkaügyi döntőbíróshoz fordul, orvoshoz, pszichológushoz, de mindenütt és mindenki azt a pontot találja meg, amely el- ne használható fel. A hosszú, sivár, emberte- len folyosók, a rideg irodák, a tisztviselő sza- vaira szinte nem is fi- gyelő főnökök, olykor szinte karkai hangula- tában valóban elvész az ember.

A San Remo-i Filmhét ötmillió lírás nagydíját, akárcsak tavaly, idén is egy finn film kapta: Erkkö Kivikoski: *Lövés a gyárban* című alkotá- sa, amely művészi tö- mörséggel mutatja be, — az előbb említett nyugatnémet filmhez hasonlóan, de sokkal szélesebb pályán — egy gyár automatizálásának és munkásai kizsákmá- nyolásának történetét.

Dokumentarista hűsé- gű, riportszerű képekben számolt be a brazil Glauber Rocha *Rák* cí- mű filmjében a braziliai nyomorról. A homokban heverésző, majd munkát kolduló fiatal, erőteljes néger kétségbeesett sí- ránkozása: „Adjatok munkát, hogy ne kell- jen ölnöm a kenyérért!” — sokáig kíséri a né- zőt. Érdekes problémát feszeget az *Érett cse- resznyék* című NDK film, Horst Seemann al- kotása. Egy fiatal nőnek házasságon kívül van gyereke, anyja viszont, nagyanya korában lesz terhes és férjével együtt úgy döntenek: még elég erősek hozzá, hogy megtartsák és felnevel- jék az új jövevényt. Al- lítólagos merészségével keltett feltűnést és né- mi megbotránkozást az



Michael J. Pollard — az amerikai Stan Dregoti: *Piszkos kis Billy* című filmjének főszerepében

angol Nick Reid *Stb. stb.* című filmje, amely úgy tör lándzsát a fiatalok szexuális éle- tének szabadsága mel- lett, hogy azt teljes rész- letességgel ábrázolja. Végül említést érdemel egy bájosan hamvas francia film, Pascal Thomas: *A Zozók* című alkotása. Vidéki, fran- cia diákkollégiumban élő 17—18 éves fiúkról és lányokról szól a tör- ténet. Üdeségét és báját negatívumai adják: nin-

cenek benne úgyneve- zett „mai fiatalok”, kó- cos, hosszúhajúak, autó is alig, beat zene sem! Tartalmát a rendező kö- rülbelül így fogalmazza: „Mit is csináltam a fia- talsággal? Semmi különöset. Hülyésked- tem a lányokkal meg a barátaimmal, hevertünk a fűben, halásztunk, nevtünk. Igazán sem- mit. De mégsem sajnál- lom, egyetlen percét sem. Jó volt.”

PONGRÁCZ ZSUZSA

A film fonákja

(A század legjelentősebb francia írónöje, irodalmi karrierjét megelőzve [s nem egyszer aközben is] szerepelt különböző Music-Hallok színpadán s megfordult a francia filmgyárak műtermeiben is; itt azonban már nem vedette-ként, hanem mint forgatókönyvíró, vagy egyszerűen csak mások filmjeinek felirat-fogalmazója. Filmre vitték közreműködésével a La vagabonde című írását, elkészítette Vicki Baum regénye, a Hölgyek tava Marc Allegret-rendeze filmváltozatának feliratait, s végül a Párisba-szakadt német rendező: Max Ophüls felkérésére átengedte megfilmesítésre La divine címen vászonra került témáját. Erre az utóbbi időszakra emlékezik posztumuszkiötetének, Tájak és arcképek című karcolatgyűjteményének több darabjában is. Közük való az alábbi glossza.)

Elnézem munka közben filmszínezeinket és megbecsülésem nőttön nő irántuk. Két hónap óta sokat vagyok együtt velük, — de kevesebbet, mint szeretném. S egyre csak azt kérdem magamtól: honnan veszik roppant erejüket, töretlen kitartásukat? Egyikük fanyar válasszal szolgál, de ezzel nem sokra megyek, mert felelete nem egyéb, mint rosszszul alkalmazott góg és méltatlan-kodó szerénység keveréke.

A munkának csak nem akar vége szakadni s én holtfáradtan távozom a műteremből. A munkanap hajnalban kezdődött, mesterséges fény mellett, étkezési szünet semmi, az emberi munkabírás határaival a kutyta sem törődik, s a hajsz csak azért ért vacsoraidő táján véget, hogy azután újra kezdődjön minden — úgy-éjjéltájt. Nem egy a színészek közül épp annyit szerepel a színpadon, mint a filmvászon, s

amikor saját lustasággal példalózva, határtalan kitartásukat dicsérem, az egyik így felel: „Az ember sosem fárad el, ha megfizetik a munkáját!”

Közben a nap folyamán többször is helyre kellett hozni agyonizzadt maszkiját, de nem azt, amelyikben engem akart megtéveszteni: az üzletemberét, akit csak a pénz érdekkel. Persze, tudom, hogy a filmgyárak általában többet fizetnek, mint a színházak, de azért ez még nem indokolja az elviselhetetlen hajszavállalását. Most, amikor immár vénülő fejjel közelebb kerültem a filmek világához, egyre azon töröm a fejem: mi is tulajdonképpen a film művészeinek hivatása, mi a céljuk, mi ösztönzi, hajtja őket, — s közben állítom, hogy ez a sztár, vagy az a hős korántsem csak kapzsiságból dolgozik annyit a reflektorok perzselő fényében.

Lehet ugyan, hogy mindez nálam tulajdonképpen csak nemzedéki probléma; az én korosztályom számára a mozi világa mindig némiképp sejtelmes és megfoghatatlan, titokzatos volt — és az is maradt mindmáig.

A kislányomból huszonegy éves korára cím szerint „rendező” lett, leplezve haragját, amit „asszisztenssi” beosztása iránt érez, lázasan ügyködik, lohol és egyre igazolni próbálja képességeit. Ő azonban óvodás kora óta a filmgyárak bűvkörében él, s így túlságosan is belegyökerezett abba, semhogy álmélkodásom és fejtörésem megértene. Sorsa egy a művészekével és a statisztákéval; robotol, tūr és hallgat, mert tudja, hogy még nem szerezte meg magának a lármás lázadás jogát.

Közben pedig szellemes kiselőadásokkal traktál a mozi nagy- és kiszerűségéről; csak éppen semmiféle felvilágosítással nem szolgál a munka mikéntjét, csodáját és varázsát illetően.

Február végén, az év leghidegebb napját a billancourt-i gyárban töltöttem, (ekkor rendezte Max Ophüls a *Divine* című filmet, amelynek forgatókönyvét és feliratait Colette írta — A szerk.) és elnéztem vagy ötven lányt, akik félméztelenül illegették magukat a felvevőgépek előtt. A reflektorok elviselhetetlen meleget árasztottak, a ponyvával fedett udvaron megfagyott a víz a pohárban, s ők hol itt, hol ott fickándoztak, miközben bőrük legfőbb védelme és takarója vastag — testszín festékük volt. A rendező parancsa szerint fel-le szaladgáltak egy széles lépcsőn, kecsesek voltak, tetszetősek és látszatra jókedvűek is. Simone Berriau szemének aranyát, Gina Manés áttetsző kék tekintetét éles fények vakították, Philippe Heriat talpig bearanyozva vacogott a farkasordító hidegben, de nem terített semmit a vállára, nehogy a fémfesték elmázolódjon. A táncosnők aznap még egy falatot sem ettek, mégis szolgálatkészen ismételték újra meg újra a lépcsőn való szökdécselest, valahányszor Max Ophüls ilyesféle kifogásokkal szolgált: „Cipőket le! a sarkatok kopogása tönkreteszi a felvételt!” És akkor — Simone Berriauval az élen — valamennyien zokszó nélkül levetették a cipőjüket és mezítláb folytatták a futkosást a csonttáfogyott deszkákon, miközben faforgács és kárpitosszeg fúródott a talpukba.

Egyszer egy állatszédítő azt a feladatot kapta, hogy illesszen egy embernyi óriáskígyót Simone Berriau nyaka köré.

— És mit fog mindehhez a kígyó szólni? — kérdeztem riadtan az állat gazdáját.

— Azt nem lehet előre kiszámítani... Persze, nem rosszindulatú kí-

gyó az enyém... de még fiatal, és sajnos, nem ismeri eléggé a művésznőt... A legokosabb, ha hagyjuk: csináljon, amihez kedve van. Végső esetben még mindig segíthetünk ezzel a ...

S előhúzott egy kétélű, vastag pengét. Aztán a jó három méteres pithont magára vette és megtanított arra, hol kell a torka alatt vakargatni az állatot. Egyébként „Joseph” volt a neve, és hatalmas, rózsás teste márványerezetű, vastag bőré nyakrészen végződött. Már tudniillik a kígyónak.

Aztán a riasztó „statiszta” rákerült a bajadérnak öltözött filmszínésznő vállára, az kissé megrogygánt az óriás súly alatt, de gyorsan kiegyenesedett. Mindenki eltávolodott tőlük és kápráztató fény árasztotta el a sztárt, nyakában a kígyóval. „Joseph” körülölelte Simone alakját, fejét az arca felé emelte, miközben hasított nyelvvel a mellette kukucskált. A bajadér kissé riadt mosolyt produkált, de igyekezett kihúzni magát: a szája megnyílt, mintha mondani akarna valamit, de csak pompás fogsora villant elő. A pithon feje ekkor a vállá mögé bukott s én azt hittem vége, kész a felvétel. De nem. A kígyó ismét feltűnt a bajadér fejdíszének tetején, felágaskodott, majd leereszkedett a művész nő homlokára — és kéjesen nyaldosni kezdte a szeme sarkát... Simone Berriau pillái lessan lecsukódtak és Ophüls végre beleegyezett, hogy letekerjék róla a pithont... Mindenki mélységesen meg volt illetődve, rezzentlen csend volt. Akkor pedig a bajadér — mintegy felocsúdva a rémes varázból — mosolyogva szólalt meg:

— No? rendben volt? Jól szerepeltünk Joseph meg én?

Ó, hivatás, művész-elhivatás...! Mindent, csak hogy meghódoljon a tömeg, s elismerő hangját hallassa.

Fordította:
RÁCZ GYÖRGY

BELGRÁD '73

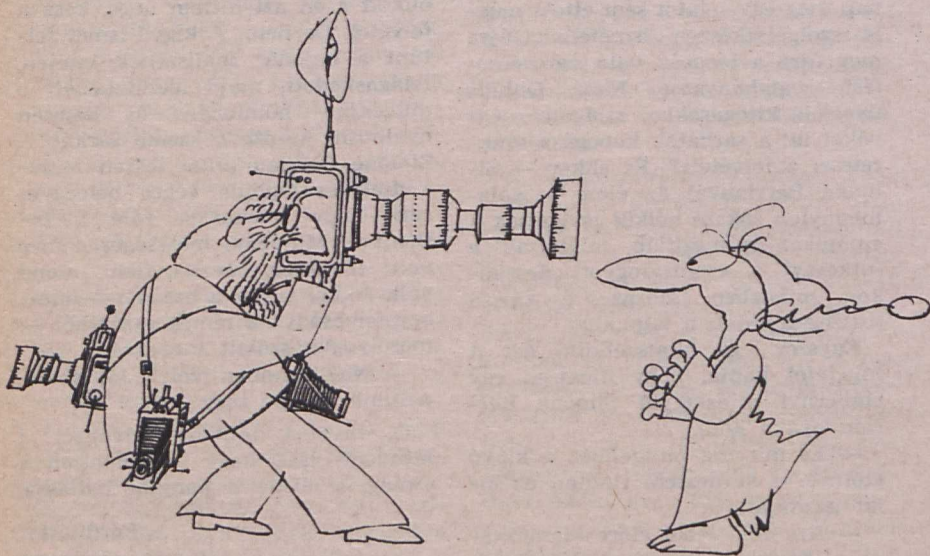
A jugoszláv rövidfilmek immár hagyományos fesztiválján — amelyet ezidén huszadszor rendeztek meg — mindig akad néhány film, amely meglepi, elgondolkoztatja az embert.

Az idén, például, Zselimir Zsilnik a *Jazáki felkelés* című alkotásában, új szempontból elevenítette fel a jugoszláv népi felszabadító háború partizán emlékeit. Felkereste a Fruska Gora egyik kis faluját, Jazákot, ahol az egykori partizán-háború „apró-munkásaival”, az egy-egy telefonoszlopot megrongáló, egy-egy levelet továbbító, vagy az ellenségtől egy-egy puskát, néhány töltenyt zsákmányoló embereket szó-laltatta meg, akik most, békés napi foglalkozásuk végzése közben, hol mosolyogva, hol könnyekkel emlékeztek az egykori „mini-akciókra”. A jelentéktelen, olykor kimondottan anekdotászerű emlékek azonban végül egyetlen összefüggő nagy akciónak „az ellenség szüntelen nyugtalanításának” képét rajzolták ki. Zsilnik filmjében, érzékeltetve, hogy az ilyen „kis akciók” mennyi-

re nélkülözhetetlenek voltak, a náci hadigépezet feletti győzelem kivívásában. A szemléletében újszerű, technikailag is jól megoldott film igen nagy közönségsikert aratott.

A másik nagy meglepetést a nemzetközi híró rendező, Purisa Gyorgyevics *Affér* című filmje jelentette. Úgynevezett kényes témához nyúlt. Az egyik legjelentősebb jugoszláv bank vezetőiről kiderült, hogy egy több millió dollárra rugó sikkasztási ügy főszereplői. A legfőbb bűnösök külföldre menekültek. Gyorgyevics, a jugoszláv gazdasági rendszer pasziánszának láttatja az ügyet. Egy kéz kártyákat rak ki és a kártyákon a jól ismert figurák helyett, a jól ismert jugoszláv bankárok képei jelennek meg. A kéz rakja a lapokat, egymás mellé kerülnek a figurák. És miközben a pasziánsz szabályai szerint az egyes lapok fedik egymást, a „buliban” részt vevő többi lapokon megjelennek a hivatali székekben, főosztályvezetői fotelokban elhelyezkedő segédfigurák. Mire a pasziánsz (és a film) végetér — a nézőben nem ma-

Nedeljko Dragics: Tup-tup

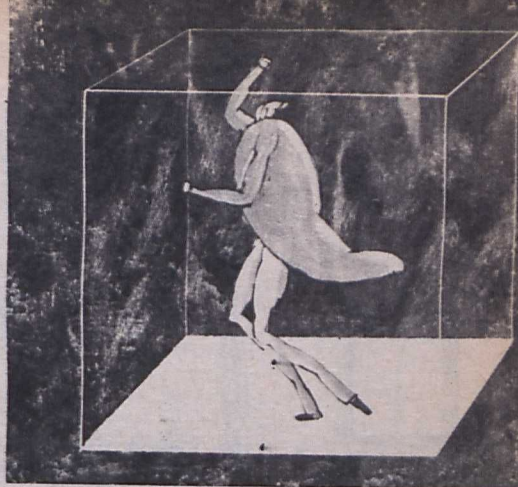


rad kétség: pontosan kik és milyen erők álltak az új Jugoszlávia eddigi legnagyobb sikkasztási ügye mögött...

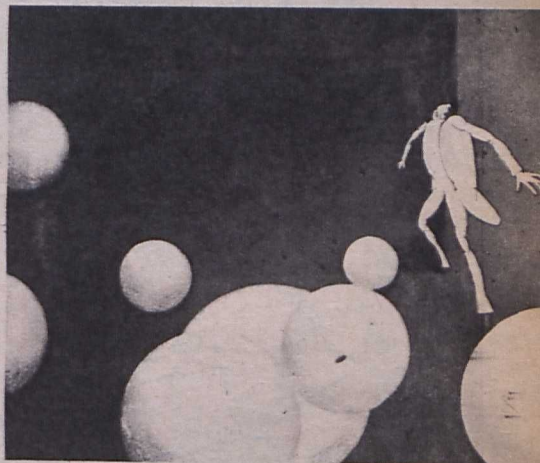
A meglepetések sora azonban ezzel még nem ért véget. Alekszander Sztaszenko *Találkozó a IV. F. osztályon* című filmje az alkoholizmus gyógyításának egy új, lélektanra épülő módszerét mutatja be. Lényege: közös beszélgetésben tisztázzák, hogy ki, miért iszik. Az egyik beteg kiül a „Kérdések székére” és a többi negyvenöt-ötven a maga keserű tapasztalatainak felhasználásával kérdezi. Az alkoholisták saját fogyatékoságukat titkolgató magatartása a kérdések hatására fokozatosan megváltozik és a betegek kollektívája kemény csatában kikényszeríti az igazi okokra utaló vallomást. Az eddigi tapasztalatok szerint — jegyzik meg a film alkotói — ez a kegyetlen módszer minden elvonókúránál hatásosabbnak bizonyult. A IV. F. osztály találkozóin részt vettek közül később tízszer kevesebb lesz a visszaesők száma, mint az „egyszerű” elvonókúrák táborában.

A szlovén dokumentumfilmek mestere, Jozse Pogacsnik a *Cukormalom* című művében az ismert ljubljana-i épület törtériját filmsítette meg. Az egykori, évszázadok előtti cukormalom, később középület, majd katonai erődtímeny, végül pedig századunk közepén, a társadalom elesettjeinek lakóháza lett. Pogacsnik hűséges kalauz: egyenlő arányban mutatja a tegnapiakat és a máit. És a cukormalom hajdani fényes története kiáltó ellentmondásban van mai lakóinak egzisztenciájával. A sokféleképp érthető film körül heves vita folyt Belgrádban. Sok mindent beleláttak, belemagyaráztak a kritikusok. A külföldiek magához Pogacsnikhoz fordultak felvilágosításért: mit kívánt mondani érdekes filmjével? A válasz így hangzott: „A *Cukormalom* arról szól, hogy az egykor fényes és káprázatos dolgok az idő múlásával milyen jelentéktelenné, nem fontosakká tudnak válni.”

A novisadi *Vicsék Károly Kubikosok* című alkotása a talán legnehezebb fizikai munkát végző embereket, a kubikosokat és fásztó



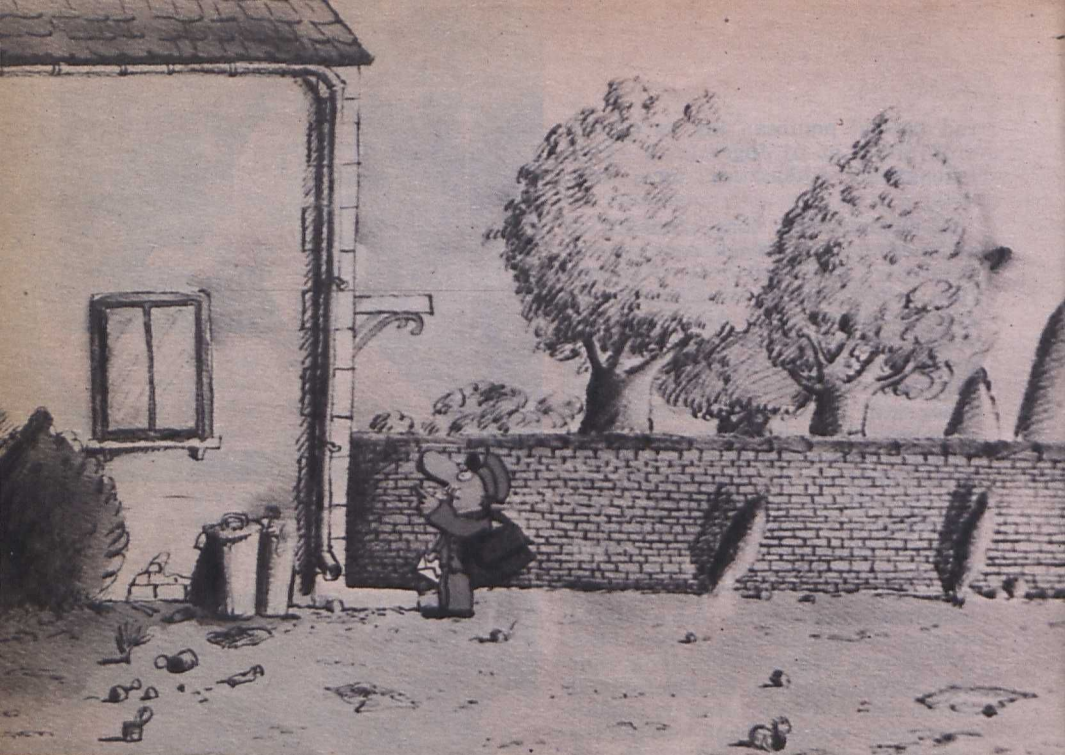
Vladimir Jutrisa: Astralis



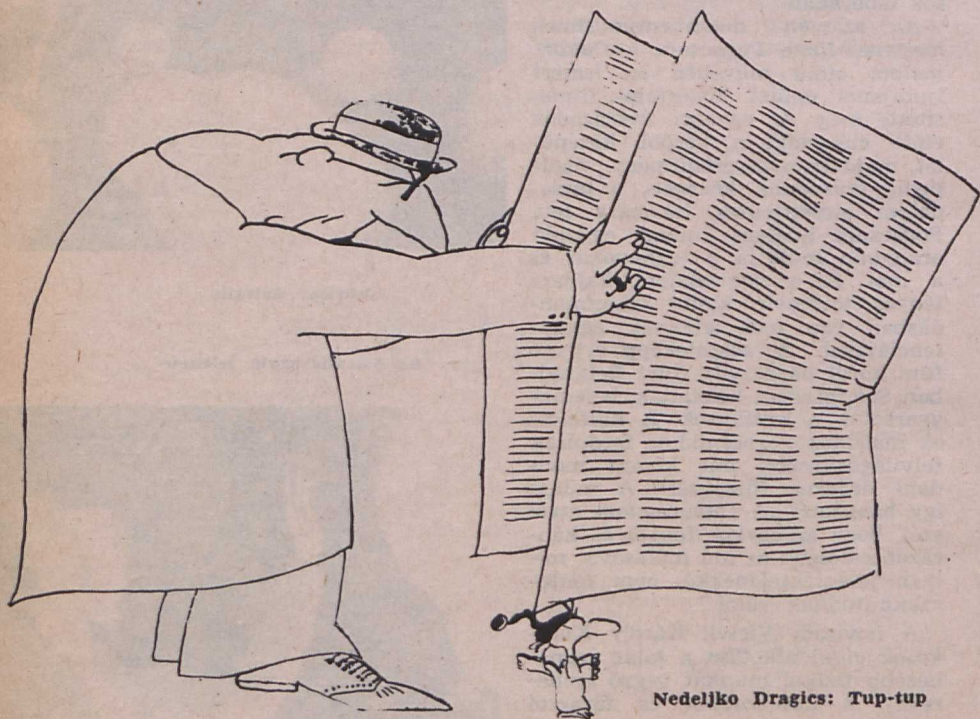
Jutrisa: Astralis

Az Astralis egyik jelenete





Srdan Matic: Bankett



Nedeljko Dragics: Tup-tup

munkájukat mutatja meg. Iszonyatos sárban készítik egy csatorna- vagy vízvezetékrendszer csőhálózatát. Látjuk e nehéz munka mellett pihenőjüket, felszerelésüket, mely barázdásra kidolgozott kezüket, melyek ujjai az égbe mutatnak... A szépen fényképezett film, sajnos, szerencsétlen zenei aláfestést kapott. Pedig a film — technika-párti szerzőinek szándéka: a múlt múzeumi, kiállítási tárgyaként szemléltetni a korszerűtlen munkát — nemzetközi sikert arathatott volna. A napjainkban nem való, „őskori maradvány”-érzetet azonban lerombolja az elhibázott akusztikus realizálás.

Ezek az igen érdekes filmek azonban nem kaptak díjat Belgrádban. A zsüri elsősorban a „különleges-keresők”, a „spekulatív filmeket alkotók”, a valamilyen szempontból „bravúros munkát végzők” pártjára állt. Így a köznapokból és tipikusból — a rövidfilm alapvető életo-elemből — kiinduló rendezők már eleve háttérbe szorultak az elbírálásnál. Ez az idej belgrádi zsüri-munka egyik nagy hiányossága.

A jubileumi jugoszláv rövidfilmszövetség nagydíját, Vlatko Gilics alkotása, a *Szerelem*, nyerte. Egy épülő autósztráda völgyátvételén dolgozó hídszerelő munkást, mélyen lenn, ötven-hatvan méterrel munkahelye alatt, a völgyben, vad sziklák között, felkeres felesége. A férj pokoli nehézségek között lemászik — ebédelni. Az asszony otthoni aprólékossággal, fehér terítővel, olcsó majolikával, szalvétával megteríti. A férj eszik, az asszony nézi, egyre nézi. Azután a férj visszamászik a magasba. A sikeres technikai kivitelezés egy ál-dokumentumfilmet takar. Voltaképp kisjátékfilmről van szó, izzadva kigondolt, kiszámított, érzelmekre túlzottan utazó műről, amelynek alaphelyzete elképzelhetetlen. Ráadásul a film túlságosan hosszú, így aztán a körülményes terítés, a túl hosszú étkezés részletei már-már majdnem a komikum határára sodorják a filmet. Bár a *Szerelem* első perceinek képei, „tálalása” tapsra készítetik a nézőt, a filmet magasan értékei felett fogadták és díjazták.

A dokumentumfilmek kategóriájában két aranyérmet osztottak.

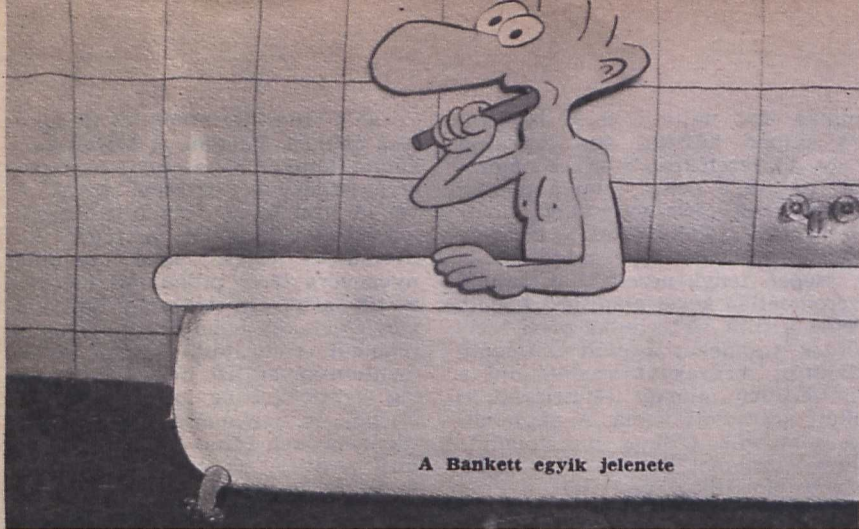
Zoran Tadic *Barátnők* című alkotása életkép. Valahol, a hegyek közt, kopár kunyhójában egy magányos öregasszony él egyetlen kecskéjével. A lírai hangvételű film az egymásról gondoskodás, a fejés, kenyérsütés, főzés, ebéd, délutáni nyugovóra térés pillanatait idézi. A másik aranyérmet Goran Paskaljevic *Gyerekek* című műve kapta. A remekül válogatott, kitűnő dokumentum-anyag azt bizonyítja: a világ gyermekei egyformák, akárhol éljenek is, ugyanazok a jogok illetik meg őket. Mind a két mű érdemes a díjra, de azt mind a bel-, mind a külföldi nézők erősen vitatták, hogy vajon valóban ezek lettek volna-e az idén Belgrádban látott legjobb dokumentumfilmek.

Zlatko Grgics: Komédia hőesésben



A kereszten





A Bankett egyik jelenete

A kisjátékfilmek kategóriájában az első díjat Predrag Golubovics kapta *Joseph Schulz* című alkotásáért. 1941. július 19-én, a Palánka melletti Orahovicában, a 714-es Wehrmacht hadosztály katonái ártatlan parasztok kivégzésére készülnek. Egy katona, bizonyos Joseph Schulz, megtagadja a tűzparancsot. Ezért őt is a kivégzendők közé állítják. Az osztag parancsnoka hat Leica-kockán örökíti meg a kivégzését. E dokumentumfelvételek felhasználásával készült a film, melyben Dragomir Felba kelti életre a német közlegény alakját.

A rajzfilm-kategória ez évi versenyeinek elgondolkodtató jelensége: a világhírű, már Oscar-díjjal is jutalmazott, Zagreb Film alkotásainak érdektelensége.

Elképzelésekben, mondanivalóban és grafikában egyaránt közepes, vagy közepesen aluli művekkel szerepeltek. Egyik tehetséges alkotójuk, Ante Zaninovics, például, ezúttal teljesen háttérfordított a rajzfilmnek. Egy kisjátékfilmmel, a *Weekend*-del, jelentkezett. Ez szépen elkészített mű, de meg sem közelíti Zaninovics rajzfilmjeinek erényeit. A Zagreb Film alkotóinak fáradsága azután sorsdöntően befolyásolta a rajzfilmkategoria idei színvonalát. Végül is az aranyérem a novisadi Neoplanta Film alkotója, Zoran Jovanovics *Zászlók* című munkáját koronázta. A gyengén animált film egyetlen pozitívuma: némi filozófikus ötlet csirája.

A fesztivál szakmai szempontból legjobban elkészített alkotása a ren-

delt-filmek kategóriájában aranyéremmel jutalmazott *Bagoly* volt. „Hőse” megeszi a csóka-fészek kölykeit, ezért a csókák serege összefog, megsebesíti, elűzi a baglyot. A szélesvásznú, színes film felvételei sokszor Hitchcockot idézik. Képei bravúrosak. Alkotója, Alekszander Ilics méltán vihette magával operatőrjét is a díjkiosztásra. Mindketten aranyérmet nyertek.

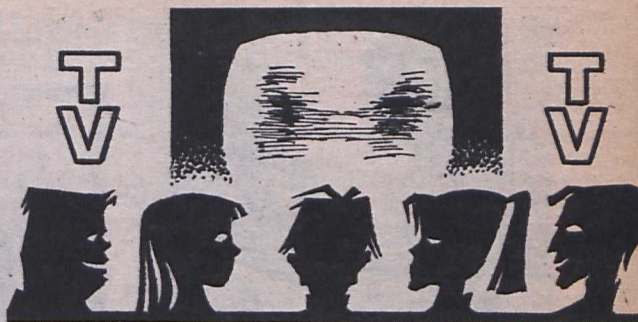
Végül a rendezés díjáról kell szólnunk. Jozse Pogacsnik kapta a *Követem a Napot* című filmjéért. A tavalyi, jugoszláviai, első sírepülő világbajnokságon felvett alkotása, a már világhírűnek mondható jugoszláv sportfilmsorozat hagyományainak jól sikerült folytatása.

Ehhez kapcsolódik a zsüri döntéseinek másik nagy igazságtalansága. A *Követem a Napot* felvételeit ugyanis a már világhírű operatőr, Nikola Majdak készítette, aki nem kevesebb, mint hét művel vett részt az ideai fesztiválon. Egyik filmje Gorkij *Levél* című novellája nyomán készült, igazi kis remekmű. A *Levél* rendezője is Majdak volt. Másik filmje, amelynek operatőrije és társrendezője volt, a *Haave Nagila* egy zágrábi szeretetotthon lakóinak kórusáról szól. Csak dalokat hallunk, szótól éneklő öregeket látunk, mégis mindannyiuk élettörténetével, egyéniségével megismerkedhetünk. Mindkét film akár nagydíjat is nyerhetett volna. Épp ezért elgondolkodtató, hogy Majdak még oklevelet sem kapott...

FENYVES GYÖRGY

Hogymitől válik egy tévé-riport többé vagy kevésbé sikerülté, vagy enyhébben fogalmazva, mi zavarhat a képernyőn egy riportert tevékenységében, azt viszonylag könnyű meghatározni. Akár pontokba is szedhető. Zavaró lehet, ha a riportert nem eléggé alaposan gondolta át kérdéseit és érezzük a rögtönzés esetlenségét. De az is zavaró lehet, ha mereven ragaszkodik előzetes tervéhez és nem tud válaszok nélkül rögtönözve alkalmazkodni egy új, nemvárt helyzethez. Ha nem eléggé szakszerű. Ha túlzottan szakszerű. Ha nem eléggé türelmes. (Belefojtja partnerébe a szót.) Ha túlságosan türelmes. (Hagyja fecsegni, elkalandozni.) Ha zord. Ha herceg. (Brr!) Ha lekezelő. Ha bratyizó. Ha túlságosan is „jelen van”. Ha nem érezzük eléggé a jelenlétét — és folytathatnánk, hogy mi mindentől kell óvakodnia.

Számomra a két riportert főbűn, amellyel a leggyakrabban találkozom: a fölényesség és az alázatosság. Az előbbi rendszerint az utca emberével szemben nyilvánul meg, az utóbbi többnyire olyasvalakivel, aki a hatalom hierarchiájában fölötte áll a kérdezőnek. (Fordítva legalábbis még nem találkoztam velük.) Mind a kettő sérti emberi méltóságában nemcsak azt, akitől szemben megnyilvánul — de a nézőt is. S talán az alázatosság, a megszégyenítés még megalázóbb a fölényeskedésnél, a lekezelésnél is. Az utóbbi ugyanis csak a



SUGÁR ANDRÁS AFRIKÁBAN

— TÉVÉRIPORTJAINK SZÍNVONALÁRÓL —

riportert leplezi le, az előbbi azonban a riporteralany számára is kínos és visszautasíthatatlan látszatot teremt. Olyan helyzetbe szorítja — legalábbis azok előtt, akik nem ismerik közelebbről — mintha maga igényelné ezt a magatartást, azt a félnék, mentegető, nemegyszer hízelgő hangot. A jó riportert — mindig, mindenkiel szemben — a tiszteletteljes emberi egyenlőség, a párbeszéd demokratizmusa és tárgyilagossága jellemzi. A riportert ugyanis nem a maga nevében kérdez, hanem milliók „megbízatásából”.

Hogy mindezt éppen Sugár Andrással és a legutóbb a Hétben látott kitűnő tanzániai riportjával, s azon belül is Nyerere elnökkel folytatott érdekes beszélgetésével kapcsol-

latban teszem szóvá — az egyáltalán nem azért van, mert a felsorolt hibákat jellemzőnek érzem rá. Ellenkezőleg: a felsorolt hibák teljes és példaszzerű hiányát érzem jellemzőnek. Kevés riportertünk van, aki ilyen magától értetődő természetességgel találja a hangot és témát a legkülönbözőbb emberekkel, mint ő; aki a bengál páriával, a Dallas-i fegyverkereskedővel, a tanzániai paraszttal és egyetemi tanárral éppoly emberi közvetlenséggel tudna szót érteni, mint a világsajtó — s talán a világtörténelem — olyan „sztárjaival” mint Muzsibur Rahman, vagy éppenséggel legutóbb Nyerere elnök. Alkinek riportert munkájában a személyes érdeklődés és a lényegretörő informatív tárgyilagosság, a



Julius K. Nyerere tanzániai elnök nyilatkozik Sugár Andrásnak



Interjú I. Hailé Szelasszié etióp császárral

szubjektív forma és az objektív tartalom olyan egységben jelentkezne; a történelem-politikai helyzet sajátossága annyira a megszólaltatott tanúságtévők jellemé- nélt, emberi arculatának tipikumán keresztül nyilvánulna meg, mint az ő riportjaiban.

Persze Sugár András nem áll egyedül a magyar tévé egyre inkább európai szintű külpoli- tikaai riportereinek a so- rában. Horváth János remek tudósítása a chi- lei választásokról, Ró- bert László kitűnő viet- nami, franciaországi útirajzai (sajnos leg- utóbbi műsora, a Mít jelent önnek Európa nem sorolható ezek kö- zé), Hajdú János, Heltai András NSZK-beli in- terjújai és nem utolsó- sorban az iskolát terem-

tő Polgár Dénes érdek- fesztető beszélgetései Brandt kancellárral, In- díra Gandhi asszonnyal, vagy Guttusoval, Lollo- brigidával stb., stb., (hogy a belpolitikai „Vitray iskoláról” most ne beszéljek) — tanús- kodnak a hazai televi- zió zsurnalisztika egyre erőteljesebb megizmo- sodásáról. Ami Sugár András munkásságát külön figyelemre méltó- vá teszi, az teljesítmé- nyének kiegyensúlyozott színvonala, és az, hogy nemcsak a kiélezett, a „ziccer” helyzeteket ak- názza ki, de maga te- remt helyzeteket a ma- ga számára; mindig megtalálja azt az ötlet- tet, témát — mint leg- utóbb Tanzániában, a túlnyomó többségében analfabéta ország beis- kolázása, kultúra terem-

tése — amely, mint valami faculté maitres- se, az egész történelmi- társadalmi helyzet átvil- lágítására alkalmas, amely az ország alaku- lásának döntő láncsze- me. És hangját, maga- tartását mindig minden esetben az emberi egyenlőségnek és az őszinte érdeklődésnek, az a leereszkedéstől és áhítattól egyaránt men- tes természetes öntuda- ta jellemzi, amely meg- felelő klímát teremt partnerei kitarulkozásá- hoz. Arra, hogy teszem Nyerere elnök alakjá- ban — mint megelőzően Mubzsiibur Rahman sejkében — ne csak a politikust, az államfér- fit, de az embert is megismerjük. Éppúgy, mint bármely hétközna- pi riportalanyában.

GYERTYÁN ERVIN

EGY PRIVÁT CSATORNA

A televíziót nagyon sokáig csak egy csatornán lehetett fogni. Nem is olyan régen: van második csatornája is. Ezt ugyan valamivel korábban felkattették le, mielőtt még elhatározták volna, hogy mi fog benne folyni. Keresztelte is sokszor az elsőt, vagy annyira párhuzamos volt vele, hogy a néző mély válságba került, olvasván a tévéújságot: vajon, melyik csatornát szeresse. Mi kritikusok kevés használható tanácsot adtunk erre vonatkozólag a televízióknak. Ebben a nehéz átmeneti korszakban segítségére sietett mind a nézőnek — a kereskedelem. Egyszerűen, nem gyártott adaptert, melynek segítségével a második műsört nézni lehetett volna. Elképzelhető volt, hogy a nézőnek nem kellett vívdólnia, hogy az első műsört nézze-e vagy a másodikat, tekintve, hogy csak az elsőt nézhetette; a televízió pedig zavartalanul kísérletezhetett a másodikkon, mivel úgysem nézte senki.

S ahogy ez az életben gyakran megesik: alig hogy két adónk lett végre: nyomban lett egy harmadik is. Akár „kalóz adónak” is nevezhetném, ha ragaszkodnék a nyugati mintákhoz. Valahonnan a „tengeréről” sugározta adatait; pontosabban olyan területről, mely nincs bekerítve, telekkönyvileg felmérve — sőt hullámzik is. „Az én csatornám” című Komlós János műsorra gondo-

lok. Nem reklámokat sugárzott, mint a felsővizek határain kívül tartózkodó „kalóz adók”. Nem azt hallhattuk — szerencsére az 1. műsorban —, hogy mi mennyire szép, milyen jó és célszerű. Ellenkezőleg, arról esett szó, hogy sok minden mennyire nem szép, nem jó, s milyen célszerűtlen. Felismerhető szándéka és szilárd koncepciója ellenére: a kísérletezés tétovázásain, sutaságain ennek a műsornak is át kellett esnie. Végül is újszerű tévés műnemet kísérletezett ki: az információnak, riportnak és ironikus publicisztikának újízü keverékét. A nehezen vegyülő elemek eleinte nehezen is vegyültek benne. De már akkor is látszott, hogy a kísérlet ígér valamit. A kitűnő televíziós lehetőség vitte kezdetben Komlóst kísértésbe. Ríportalányait úgy „leplezte le”, hogy kedvesen elbeszélgetett velük, majd a beszélgetést stúdióbeli képernyőjén megismételve — már kommentálta is. Részben ironikus megjegyzésekkel, részben csúfondáros gesztusokkal, mimikával. A nézőben azonban hallatlanul erős az igazságérzet. Amellett differenciált is. Noha tudta, hogy Komlósnak *igaza* van, mégis *igazságtalanságnak* érezte, ami a pellegénre vont riportalánnyal történik. Megsajnálta, hogy amíg ő lelkesen beszél Komlóssal, a kitűnően kérdező riportterrel — Komlós,

az élesszemű, nagyon okos publicista — a nyilatkozó tudta nélkül — szellemes megjegyzésekkel, a nézővel összekacsintva vagy akár egyetlen fintorral: vitatkozik vele, megcáfolja vagy akár ki is neveti.

Újabban mindez — noha „találmány” jellegét megőrizte — hallatlanul kifinomult. A diákéletéről és a pesti diáknegyedekről szóló riport — publicisztikában egy egészen újszerű és személyhez kötődő valóságfeltáró tévé-műfajjá vált. Komlós addig kísérletezett magával, amíg fel nem találta magát. Most már a publicisztika — beleolvadt a riportba. A közíró immár láthatatlanul komponál: elrejtőzve a kérdésekben és feleletekben. Ez így már nemcsak ironikus, hanem lírai is (amihez mindig volt tehetsége), s ami a legfontosabb: felzaklató. Komlós rájött: mikor kell elhallgatnia, szinte semlegessé válnia — hadd szóljanak az események vagy ami mögöttük van. Talán így kevesebben értik meg (ez sem biztos), hatása azonban mindenképpen mélyebb, maradandóbb, művészi. A szellem függetlensége, a „tengerről szólás” izgalmassága nem szenved csorbát azzal, hogy e jó ügyekben kalózkodó riportter-publicista-konferanszié leveszi felszeméről az ijesztgető kalóz-kötést.

HAMOS GYÖRGY

Karola és kora

A nyitott könyv-sorozat nemes vezérelve elkalauzolni a tévénezőt könyvkiadásunk egynemely erre a célra kiválasztott újdonságához. Az adások lényege: olvasásra bírni a nézőt. Persze a néző aszerint ítéli meg az általa még olvasatlan könyvet, amit belőle a képernyőn meglevenden lát. Ez a körülmény több kérdés elé is állítja a sorozat szerkesztőit, s valamelyest az adások kritikussait. Okkal-joggal választották-e ki éppen ezt a könyvet televíziós bemutatásra? Ha igen, jó helyen ütötték-e fel a lapjait, az onnan vett részletek megfelelnek-e a könyv iránti érdeklődés felkeltésére? Nem árulna-e el esetleg ebből a szempontból túl keveset a könyvről?

Tulajdonképp a végcél: jó könyvekhez kedvet csinálni. De fennáll persze a veszély, hogy az adással elveszik a jó könyvtől a néző

kedvét. Vagy hogy rossz, arra érdemtelen könyvhöz csinálnak kedvet. Bizonyára nem kis dilemmák ezek.

Amellett azoknak is nyújtani kell valamit, akik egyszerűen csak nézni akarják a tévét az adott műsoridőben anélkül, hogy gondjuk volna az olvasással.

Fedor Ágnes *Karola és kora* című riportázhangvételű regényének bemutatása a Nyitott könyvben pozitív választokat adott a fentebbi kérdésekre. Az úrikiasszonyokból lett céltudatos és kulturált grafológus-jósnő és klientúrája az akkori idők társasági életének beltenyészetét, annak érdekes és jellegzetes figuráit, eseteit keltette életre s ehhez jobbra elég volt egy kávéházi asztal s némi diszkrét sugdolózás. Mindez jó propagandája volt a könyvnek, és sajátosság vetületét — kis klinikai metszetét — adta a rom-

ló hangulatú és erkölcsű, zilált köz- és magánállapotú, háborút érlelő kornak. Bepillantást nyerhettünk az intellektuális sarlatánság kézműves műhelyébe szerény, minden hivalkodás nélküli rendezésben és díszletek közt, egyszerű színjátszó stílusban.

Vagyis az egészen az volt a legrokonszenvebb, hogy a televíziós közlés- és feldolgozásmód jól alkalmazkodott tárgyához és rendeltetéséhez. Nem csinált nagyobb „ügyet” a témából, az irodalmi anyagból, a felvonultatott figurákból és sztorikból, mint amennyi éppen megilleti azokat. Ehhez képest az első jelenetsor, Karola apjának halála volt kissé túldramatizálva.

A feladat stílusos megoldása Málnay Levente jó rendezői érzékét dicséri. Szemléletesen és hangulatkeltően illeszkedtek az adásba a korabeli slágerek, reklámok, újságcímek. Béres Ilona Karolaként remek kamara-alakítással örvendeztetett meg, játékanak visszafogottságában a rendkívüli és izgalmas szerepegyéniség teljessége vibrált. Kiválóan „vették körül” partnerei közül Bodnár Erika, Galambos Erzsébet, Almási Éva, Sunyovszky Szilvia, Pálos Zsuzsa, Bencze Ilona, Egri István, Némethy Ferenc, Csákányi László. A játékot Mátrai-Betegh Béla szavai vezették be.

Béres Ilona és Szemere Vera



SAS GYÖRGY

Y háború

A Tévé zenés színház eddigi bemutatói határozottan a műfaj demokratizmusáról vallottak. Új magyar opera és nagyoperett, táncjáték és musical, diákkomédia és televízióra született amerikai egyfelvonásos békésen megfírt egymás mellett. Hogy agitáltak-e egymásért, hogy kedvet csinált-e egyik a másikához, hogy sikerült-e az operett híveit a komolyabb műfajhoz odacsalogatni, vagy fordítva: a kifinomult ízlésű hallgatóságnak kedve szottyant-e a szórakozáshoz — nem tudom. De nem is fontos, hogy minden produkció mindenkihez akarjon szólni, s bizonyára a tévészínház „igazgatóját” is elsősorban a sokoldalúság, a minden irányban való kísérletezés izgatta. S ha csak egy futó pillantást vetünk a műsortervre, azonnal kiderül, hogy a biztos tömeghatásra, a széles körű érdeklődésre számító művek (milként a színházak műsorában a kasszasikerre számító darabok) egyensúlyozzák az újdonságokat, a netán keves kimenetelű kísérleteket. A magam részéről becsülöm a tévének ezt a bátorságát, kezdeményező szellemét akkor is, ha jóval kevesebb kockázatot kell vállalnia, mint a bevételi tervéért aggódó színházaknak: szerzőket báto-

rít alkotásra, új műfajokat indít útjukra, alkalmat teremt zene és játék eleven kapcsolatára.

A Vörösmarty költői beszélyéből készült bábopera, a nyelvújítás helyesírási problémáit fellelevenítő és karikírozó Y háború a merészebb kísérletek közül való nemcsak azért, mert ma már feledésbe merült témája keveseket érdekel, hanem azért is, mert hősei — a statikus vonalú betűk — nem nagyon alkalmasak a bábos technika kiaknázására. Az előző gondon egyszerűen és remekül: a kitűnő Lőrincze Lajos bevezetőjével segített a tévé, a másodikat a bábok tervezésének szellemességével feledtette. Mulatságos és karakterisztikusnak találtam a betűk megszemélyesített alakjait, Koós Iván terveit, ahogyan mulatságos, friss és szellemes volt Sárközy István muzsikája is. A zene találoán érzékeltette azt, ami a bábtechnikának nem állt módjában: a sajátos magyar barokk ízeit feltámasztó stílust és az időzjelbe tett vígoperát, pontosabban annak paródiáját. (Túlságosan hozzászoktunk már az Állami Bábszínház távlatokat nyitó, költői fantáziára valló produkcióihoz, ezért érzékeljük, hogy itt az alapanyag visszafogta a rendező



kezet; az ő „bűvészetüket” nem ismerő néző talán nem is sejtette a lehetőségeket.) A zene viszont szabadon bonthatta ki humorát, a komponista kedvére lubickolhatott a parodizálás ötleteiben. Meglehet a bábopera azok számára okozott igazán derűs perceket, akik méltányolni tudták a zenei stílusok felvonulását és persziflálását, akik képesek voltak arra, hogy összelkaccsintsanak a szerzőkkel: Sárközy Istvánnal és a librettót készítő Weöres Sándorral. S ha ezek tábora viszonylag csekély is, a bábopera műfajának felfedezése további kísérletekre biztathatja az alkotókat.

FEUER MÁRIA

Mit akar a Téka?

A Téka három évvel ezelőtt *Műsorkalauz* néven született. A cím nyilvánvalóan rossz volt, hiszen a könyv, a tárlat stb. nem műsor... Azóta a címen kívül megváltozott a műsoridő: a havonta egyszeri jelentkezésből kéthetenkénti lett, változtak (sűrűn) az egyes rovatok gondozói, maradt viszont a szerkesztő és a rendező: Hárs György és Csányi Miklós — s velük együtt az az első hallásra kissé vakmerőnek tűnő szándék, hogy a Téka valamennyi jelentős magyar (vagy Magyarországon zajló külföldi) kulturális eseményről hírt adjon. A Téka, vagyis Tár (lásd bibliotéka, szcenotéka stb.) az Ifjúsági osztály műsora, de profilját tekintve nem ifjúsági műsor. A sajátos profil okozta nehézségekről, s összeállítás gondjairól is ugyanakkor — vagy épp ezért — szépségeiről beszélgettünk a már előbb említett „örökös tagokkal”: Hárs Györggyel és Csányi Miklóssal.

— A Téka zenével, képzőművészettel, könyvvel, filmmel, színházzal foglalkozó műsor, sőt, időnként az „egyéb” kategóriában útiprogramot is javasol, ásatásokra, különleges műzeumokba stb. is elkalauzol. Nem vezet ez időnként „karambolhoz”: ütközéshez a tévé más, szakműsoraival?
— A kereszteződés elkerülhetetlen. A karambol — elvileg — nem az, hiszen a képzőművésze-

ti, zenei stb. szakműsороk másképpen közelítik meg ugyanazt a témát, elmélyülten foglalkozhatnak szerzőkkel és művekkel, míg mi épp csak felvillantunk egy-egy arcot, alkotást. A gyakorlatban azonban az ütközések, sajnos elkerülhetetlenek...

— Egy író, színész stb. vajon minek örül jobban: ha a Tékában vagy ha valamelyik szakműsorban szerepelhet?

— Általában az utóbbinak. S éppen ezért olyan nagy öröm a számunkra, hogy az utóbbi időben egyre több rangos művész kéri, hívjuk meg a Téka adására. Érdekes módon a művészek nagyon nehezen szoktak hozzá a direkt propagandához. Külön nehézséget okoz szűkös anyagi helyzetünk: színészeket például csak riportalanyként szerepeltethetünk, produkcióhoz szükséges gázsit nem tudunk fizetni...

— A műsor elsődrendű célja és feladata a propaganda. Ugyanakkor az egyes rovatok gondozóiként kritikusokat, szaklektorokat, esztétákat látunk a képernyőn. Hogyan egyeztethető össze a propaganda a kritikus állásfoglalással?

— A kritikus szemlélet elsősorban a szelektálásban jut kifejezésre: csak azokkal a művekkel, eseményekkel foglalkozunk, amelyeket valamilyen szempontból jelentősnek tartunk. S ez a „valamilyen szempont” a kritika második lehetőségét rejti ma-

gában: a jó szándékú, ideológiailag, emberileg tiszteletre méltó, de művészileg kifogásolható alkotások esetében a megvalósítás hiányosságairól mindig szót ejtünk...

— Hogyan történik a szelektálás a gyakorlatban?

— Részben ún. anyaggyűjtő hálózatunk (lelkes külső munkatársak), másrészt mi magunk és a rovatok gondozói válogatnak az események óriási tömegében, s szerzik a „delikveneket.” Ami a filmet illeti — a két hét terméséből minden filmet megnézzünk.

— Jó lenne bővíteni ezt a műsort. Szívesen látnánk például több vitát — azt hiszem ez a rádió- és tévépropaganda leghathatósabb módja.

— Egyelőre a kétheti jelentkezés lehetőségének örülünk. És talán lesz belőlünk egyszer 40 perces műsor is... Azonkívül nagyon jó lenne, ha nem délután, hanem inkább késő este, a főműsor után jelentkezhetnénk.

— Milyen a Téka viszszhangja?

— Jó lenne eloszlatni azt a tévhitet, miszerint egy műsor hatása kizárólag a beérkezett levelek mennyiségén mérhető. Közönségankétjaink tapasztalatai szerint műsorunk első sorban a népművelőknek, könyvtárosoknak, klubvezetőknek nyújt segítséget.

KAMOCSEY ILDIKÓ



Egy óra múlva itt vagyok

Pintér József forgató-
könyvéből Wiedermann
Károly rendezésében ké-

szült a televízió nyolcrészes történelmi kalandfilm-sorozata, amely ezekben a hetekben látható a képernyőn. (A film kritikai értékelésére a későbbiekben visszatérünk.) Képeinken: Venczel Vera, Harsányi Gábor, Kállai Ferenc, Óze Lajos. (Szóvári Gyula felvételei)





Szerencsi Éva az egyik
főszereplője a Kakuk
Marci filmváltozatának.
Rendező: Révész György
(B. Müller Magda felv.)

filmvilág

Ára: 4 - Ft