

filmvilág

24

1973. december 15.





VÉGÜL

Ezzel a címmel készíti — saját forgatókönyvéből — első nagyjátékfilmjét Maár Gyula, a Hunnia Filmstúdió produkciójában. Főszereplők: Töröcsik Mari, Josef Kroner és Szacsvey László. Operatőr: Koltai Lajos

Töröcsik Mari

Jelenet a filmből

(Morvay Pálma felvételei)



CÍMKÉPÜNK:

Jacqueline Bisset az egyik főszereplője François Truffaut legújabb, *La nuit américaine* című filmjének.

filmvilág

XVI. évf. 24. sz. Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. Főszerkesztő: Hámos György. Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Siklósi Norbert. Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest VII., Lenin körút 9–11. Telefon: 221-285. Levélcím: 1906 Postafiók 223. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96163 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj 1/4. évre 24,— Ft. Külföldön terjeszti a „Kultúra” Könyv- és Hírlap Kúlfkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149. 73.1332 Egyetemi Nyomda, Budapest. Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25 286

Pudovkin operatőrje

DEBRECENI BESZÉLGETÉS ANATOLIJ GOLOVNYÁVAL

Anatolij Golovnya, Pudovkin állandó munkatársa, az immár történeti értékű *Anyá*, *Szentpétervár végnapjai*, *Dzsingisz Kán utóda* felvételeinek készítője — azon kevesek egyike, akik a szovjet film első nagy korszakára mint cselekvő személyiségek és élő tanúk emlékezhetnek.

A neves művész a Filmmúzeum Pudovkin-ciklusára látogatott hazánkba; járt Debrecenben is. Hetvenhárom esztendejét meghazudtolva bámulatos energiával és dicséretes lelkesedéssel vett részt a tisztelőre rendezett összejöveteleken, meghajolt vetítés előtt, találkozott a szakma képviselőivel, vitázott a fiatalokkal. Mindenütt szívesen eleve-nítette fel a régmúlt időket, a Pudovkinnal való baráti kapcsolatát, a forgatási élményeket, a ma sem avuló alkotások születésének és fogadtatásának részleteit.

Az operatőr általában nem a zvak emberek: a megteremtett vizuális élmény beszél helyette is. Golovnya — kivétel. Ő ugyanis írásban és szóban egyaránt sűrűn szerepelt a nyilvánosság előtt. Elméleti munkái forrásértékűek s még most is tanít a szovjet filmművészeti főiskolán, melynek harminckilenc éves korától professzora. Ilyenformán az újságírónak könnyű a dolga: a szovjet vendég beavatotthoz illő válaszokat ad az érdeklődő kérdésekre.

— *Hogyan kezdődött a pálya? Milyen indíttatásra lett operatőr?*

— Mondjam azt, hogy véletlenül? Ez voltaképpen igaz is, nem is. Ifjú éveimben egyáltalán nem álmodoztam művészi karrierrel. 1916-ban mint traktorista kerestem kenyeret, az volt a tervem, hogy agronómus leszek. Közbeszólt a polgárháború, sokáig katonáskodtam, utána meg a körülmények úgy hozták, hogy beleszerettem a filmbe. Akkoriban gyorsan lehetett haladni előre a ranglétrán. Jártam főiskolára is, persze, de képzelje csak el, még diplomával sem rendelkeztem s már operatőrként osztogattam utasításokat. Pom-

pás tanulóveim voltak: a maiaknak sem kívánhatnék jobb mestereket.

— *Pudovkinra gondol?*

— Természetesen elsősorban rá, bár kezdetben mások mellett is igyekeztem ellesni a mesterség és a szakma fogásait. Többek között Levickij, Kulesov, Moszkvin tanított. Pudovkin akkor figyelte fel rám, amikor az egyik forgatás során „súgtam” neki. Vallahogy kiugrott a fejéből néhány Balmont-verssor, én meg, aki bálványoztam ezt a költőt, azonnal kiegészíttem a mestert. Pudovkin elismeréssel és gyanakvással méregetett. Ez volt a tekintetében: ugyan honnan ismeri Balmontot ilyen jól ez a nevesincs fiatalember? Ezért mondom ma is, hogy szerencsés csillagzat alatt születtem. Utána ment minden, mint a karikacsapás. Az akkor már nagy tekintélynek örvendő Pudovkin egyenesen feltételként szabta meg a gyárban, hogy velem dolgozhasson. És aztán már el sem váltunk egymástól...

— *Milyen munkamódszert alakítottak ki? Sikerült egy nyelven beszélniük?*

— Remélem, nem hangzik szerénytelenségnek, de — sikerült. Az emberek, mint köztudomású, különféleképpen látnak. A rendezőnek és az operatőrnek egyformán kell látnia. Én mindent Pudovkin szemével néztem, tehát elfogadta az én nézőpontomat. A munkatársról, a rendezőről, a művészet forradalmáráról egyaránt legjobb a véleményem. Két tulajdonságát külön is megemlítem. Mindig nagy távlatokban, az alkotás egészében gondolkodott s ugyanakkor a filmkészítés legapróbb részleteit is profi-színvonalon ismerte.

— *Az Anyáról köteteket írtak, nehéz lenne újat mondani róla. Inkább arról kérdezném: miképpen fogadta Gorkij a filmet?*

— A változtatásokra, melyeket elvégeztünk, a filmművészeti megformálás hatékonysága érdekében volt szükség. A lényeg, a mondani-való nem csorbult meg. Gorkij is



Anatolij Golovnya

így érezte ezt és soha, sehol nem emelt kifogást koncepciónk ellen. Minket sokan megdicsértek az *Anyá*-ért, ennél nagyobb elismerésben azonban nem volt részünk.

— A legjelentősebb Pudovkin-filmek más és másfajta operatőri megközelítést igényeltek. Hogyan határozná meg ma, akkori feladatai jellegét?

Jelenet Pudovkin: *Minyin és Pozsarszkij* című filmjéből

— Az *Anyában* a forradalmi cselekvés folyamatát kellett visszaadnom, következésképpen elsősorban az egyén és a tömeg viszonyát érzékeltettem. A *Szentpétervár végnapjaiban* az ősi város arcait örökítettem meg, a *Dzsingisz Kán utódáiban* pedig a számunkra is ismeretlen országot, tájat, embercsoportot „lel-két”. Ami közös mindhárom drámában: a változás, az átlakulás, a fejlődés bemutatása. Erre szolgált az expresszivitás, a kontraszt-rendszer, az arc költészete, a táj festőisége.

— Közismert, hogy a Pudovkin-filmográfiában (s az *Önében* is) az említett művek szerepelnek a legelőkelőbb helyen. Hogyan vélekedik a későbbi filmekről?

— Nem szeretem a skatulyákat és a méricskéléseket. Bár készséggel aláírom, hogy mi is fiatalon voltunk a legfogékonyabbak, az a véleményem, hogy később sem készítettünk rosszabb filmeket — legfeljebb felfedezés, újszerűség volt kevesebb bennük. A *Szuworov* például — monumentálisát, eredetiségét, hatékonyságát tekintve — talán a legjelentősebb Pudovkin-mű.

— Gondolom, nem először teszik fel Önnek a kérdést: miért hagyta abba az operatőri munkát az ötvenes években?





Anatolij Golovnya, a Dzsingisz Kán utóda című film forgatása közben, Pudovkinnal

— Titkokra ne gondoljon. Bizonyos objektív és szubjektív körülmények készítették arra, hogy más területen hasznosítsam képességeimet a szovjet film javára. En egész életemben Pudovkinnal dolgoztam, hogyan kereshettem volna más rendezőt? Ez az egyik ok. A másik: a szűk esztendők után, mikor valóság-gal elnéptelenedtek a stúdiók, a fiataloknak kellett átadni a stafétabotot. Mindez, ha úgy tetszik, állami megbízatásként zúdult a nyakamba s én örömmel vállalkoztam a film-pedagógusi munkára. Közben írogattam, résztvettem a film-közéletben és soha nem volt olyan érzésem — ma sincs —, hogy a pálya szélére szorítottak. A ma aktív operatőrök között számos tanítványom akad. Ne vegye frázisnak, hogy az ő sikereiket személyes elismerésnek tekintem.

— *Biztos vagyok benne, hogy a kapcsolat, mely a szovjet filmművészethez fűzi, ma sem szakadt meg. Mi a véleménye az utódokról, akik Pudovkin és az Ön nyomába léptek?*

— Az aktivitásom természetesen megkopott kissé, filméhségem sem a régi, de azért az érdekesebb filmeket ma is megtekintem s amikor lehet, észrevételeimnek hangot adok. Bíráló megjegyzéseimre kíváncsi? Egyet szívesen megemlítek. Sokszor baj van a ritmussal, pedig számta-

lanszor bebizonyosodott már, hogy a hatást a sníttek elnyújtásával és motívumok sokszoros ismétlésével nem lehet megsokszorozni. Láttam Önök-nél három érdekes kisfilmet. Profimunkák, ám elnyújtottak. Vagy mondok mást. A *Csendesek a hajnalok* tehetséges film, csak bőbeszédű kissé. Arról nem is beszélve, hogy én a színdramaturgiát másképpen alakítottam volna: ha én fotografálom a filmet, nálam a „jelen” színes és az emlékképek fekete-fehérek. Vagyis éppen megfordítva, mint Rosztockijnál...

— *Milyen tanácsot adna gazdag élettapasztalataiból a ma operatőröknek?*

— Nem ismerek szentenciákat, egy azonban bizonyosnak látszik. A fényképezés technikai feladat, bárki elszakíthatja, az operatőri egyéniség azonban csak szintézisben nyilatkozhatik meg. A látásmód, bármilyen eredeti is, mindig a mű egészének függvénye. Az én szememben a modernséget nem a tónusok és beállítások meghökkentő változatai jelentik, hanem az általános mondanivalót szolgáló alázat: minden operatőri feladat alfája és omegája.

VERESS JOZSEF

Egy kis hely a Nap alatt

SZÁSZ PÉTERREL - ÚJ FILMJÉRŐL

Harmadik játékfilmjét fejezte be Szász Péter — saját forgatókönyvéből —; Bencze Ferenc, Margittay Agi, Koltai Róbert, Lukács Sándor, Máriáss József főszereplésével; operatőrre: Ragályi Elemér. A *Fiúk a térről* és a *Kapaszkodj a fellegekbe* — Szász előző két filmje — markánsan jelezte az alkotó törekvését egy sajátos, korszerű filmkomédiái stílus — talán úgy is mondhatnánk: a szórakoztatva politizáló, kalandfilmbe és burleszkbe oltott vígjáték — műfajának kialakítására.

— Új filmje, az *Egy kis hely a Nap alatt* — konzekvens folytatása ennek a törekvésének?

— Tematikailag és gondolatilag az új film az előző kettőnek a szerves folytatása; kicsit úgy érzem, mintha a *Fiúk a térről* második része lenne.

— *Miről szól a film?*

— A történet központjában az „Eroica-akció” áll. Hogy az micsoda? Kultúrházavatóra készülnek egy kis-

városban, Pándokon, s az ünnepségre meghirdették a neves karmester és a jó zenekar koncertjét — csak éppen szerződöttni felejtették el őket. A film hőse azt a feladatot kapja, hogy — ha levelező-egyetemi vizsgája miatt úgyis Pestre megy a hét végén, intézze már el, hogy mégis legyen zenekar a megnyitáson. Ez a főhős ötven év körüli szerény vidéki pártfunkcionárius; az a fajta szürke közkatonája az apparátusnak, aki 45 óta részt vesz a mozgalomban, minden feladatot lelkiismeretesen teljesít, s látszólag „nem vitte semmire” — legalábbis: nem csinált karriert a szó köznapi értelmében; most is biciklin jár, nem autón —; de végül is az ő hangyaszorgalma, kitartása, emberekkel való bánni tudása mozgatja a dolgokat Pándokon. Ennek az embernek — sorsának, jellemének, belső világának — feltérképezése a film, s talán egy kissé társadalmi keresztmetszet is: az Eroica-akció során hősünk körbeszáguldozza a mai Budapestet, s eközben a legkülönbébb társadalmi rétegekkel kerül kapcsolatba. E pi-

Lukács Sándor és Margittay Agi





Jelenet a filmből

toreszk, vígjátéki fordulatokban bővelkedő élménysorban tárul föl ennek a majdnem névtelen, de mélyen bölcs és okos embernek a belső tartalma, s az a tapasztalata, hogy ha valami érdemes cél adódik, meg lehet mozgatni az embereket... Szóval a film nem egyéb, mint a lehető legegyszerűbb híradó egy mai pesti szabad szombatról... Tartalmát nehezen tudom elmesélni — légköre van; legalábbis azt remélem. Mai budapesti légköre. Nem „pesti”, hanem budapesti. Vallomás erről a sokszor elátkozott, ál-cinikus mai pesti emberről. Mert nem hiszek abban, hogy „ez a kilencmillió lánghosszú ország”. És az se igaz, hogy a dolgok csak úgy mennek maguktól. Valakik igenis dolgoznak azért, hogy Pándokori végül is felcsendüljön az Eroica. Ezekről az emberekről kíván beszélni a film; a mottóul választott Benjámín László-idézet szavaival: „Szívem szerint földig hajolnék előtte / de csak kalapot emelek / s ő fütyörész / mint a kertész...”

— Azt mondta: „híradó egy pesti szombatról”. Ez azt jelenti, hogy stí-

lusában a dokumentarista jellegű játékfilmtörekvésekhez áll közel?

— Dokumentarista stílusú film, vígjátéki szituációkból felépítve. Ezeket a kitalált vígjátéki helyzeteket mindvégig behelyeztük a valóságos pesti köznapokba. Az egyik jelenet magva: vidékről jött hősünk jegy nélkül felszáll a villamosra; s jön az ellenőr. Valódi pesti villamoson, valódi utasokkal vettük fel a jelenetet, szép számmal akadtak ismeretlenek, akik szereplőnket ki akarták segíteni pénzzavarából. Egy másik jelenet: verekedés a meccsen. Ezt a svéd—magyaron vettük fel; a fizető szurkolók között drukkolnak a szereplők — s ettől sajátos zamata lett a filmnek, azt remélem. Néhány esetben, mikor kiderült, hogy a kitalált forgatókönyvi szituáció nem szervült a valósággal, át kellett írni a jelenetet, mert nyilván dramaturgiallag sem volt jó. Máskor — sokszor — viszont megdöbbenve tapasztaltuk, hogy a valóság sokkal vadabb, mulatságosabb fordulatokat produkált, mint a legelszabadultabb vígjátékírói fantázia. E módszer következetes alkalmazása elsősorban a remek Ragályi Elemérnek köszönhető,

aki elejétől végig kézben tartott kamerával, abszolút csekély apparátussal forgatta a filmet. Így aztán egyetlen fizetett statisztánk sem volt — s van vagy ezer szereplője a filmnek. Akik nem is sejtették, hogy filmszereplőkké váltak; ha egyáltalán észrevették a kamerát, se gondolták, hogy itt egy játékfilm készül; legfeljebb a Kék fényre vagy a TV-híradóra gyanakodtak... Mindaz, amit a filmről elmondtam, persze csak saját elképzelésem és vágyam; a megvalósulást nem tudom megítélni.

— *Ez a dokumentarista stílus hogyan illeszkedik a korábbi filmjeiből ismert harsányabb vigjátéki hangvételhez?*

— Ez a film szelidebb, halkabb hangvételű, mint amazok. Nincsenek benne látványos, nagy gegek: az ilyenektől szigorúan visszatartottam magam. Mert ha a máról akartam beszélni, és nem volt valamilyen eltökélt stíromantikuss eszményképem — vagyis hogy mindenáron X. vagy Y stílusában csináljak filmet —, akkor le kellett mondanom bizonyos eszközökről. Egy csendes, szolid emberről szól a történet — tehát csendes, szolid stílusban kell megcsinálnom, úgy éreztem.

— *Őn mindig rendkívül fontosnak tartotta a várható közönséghatást; vajon az ilyen csendes, szolid stílus nem gátja-e szükségképpen a közönségsikernek?*

— Remélem, nem. Ez a film egy-

értelműen a mozinak, a nézőnek készült. Olyan komikai és főként érzelmi hatásokkal operálok, amelyek — bízom benne — visszhangot keltenek a közönségben. Az eddigi néhány előzetes vetítés legalábbis ezt a reményemet táplálja.

— *Az utóbbi időszak magyar filmjei nem dicsekedhettek különösebb közönségsikerrel...*

— Olyannyira nem, hogy a közönség és filmgyártásunk kapcsolata talán még sose volt ilyen mélyponton. Ráadásul régi tapasztalat, hogy minden bukott film magával rántja a két utána következőt is, és mindez mostanában úgy alakul, mint egy mértani haladvány. Lassan eljön az az állapot, hogy már aki a filmeket készíti, azt sem érdekli, megnézi-e művét a közönség vagy sem. Őt-hat évvel ezelőtt még aki fennen hangoztatta, hogy nem érdekli a közönség, az is reszketve figyelte, mi történik a moziiban. Ma pedig már egyre kevesebb filmest érdekel, hogy bejön-e a néző vagy sem. Ez pedig tarthatatlan állapot, ami ellen sürgősen tenni kellene valamit.

— *S mi lenne a megoldás?*

— Mindenekelőtt tudomásul kéne venni, hogy van televízió; s ennek ellenére mi 80 százalékban tévéfilmeket készítünk. Vagyis a mozinak készült filmjeink zöme is olyan, akár egy tévéfilm, azért pedig az emberek nem mennek el hazulról. Mozi-filmeket kellene csinálnunk!

— *Mit ért ezen a fogalmon?*

— Fellini például mindig mozi-filmeket csinál. De itt egy másik példa: a *Szelíd motorosok*. A filmet

Margittay Agi és Bencze Ferenc



nem szeretem, mert nem értek egyet azzal, ha kábítószercsempészekből krisztusi hősöket faragnak; — de érdeemes tanulni a módszerből, ahogyan nagy belső érzelmi attraktivitással, briliáns színészekkel, ragyogó operatőri munkával létrehozták ezt a vérbeli mozifilmet. Nem véletlenül volt sikere. Míg a mi dramaturgiai szemléletünkben nem kristályosodik ki a feladat, hogy tévéfilmek helyet mozifilmeket kell csinálnunk — aligha pártol vissza a közönségünk. Valószínűleg a mai valóságban kellene alaposabban és mélyebben feltérképeznünk, s igazi mozdramaturgiával építkezni — mert most egyre inkább sivatagra emlékeztetnek a nézőterek a magyar filmeknél. Pillanatnyilag a televízió leggyengébb filmje is jóval nagyobb közönségváltásra számíthat — s nemcsak számszerűleg, de a hatás intenzitását tekintve is —, mint egy magyar játékfilm.

— Sokszor használja a bűvös „mozdramaturgia” fogalmát. Mit ért ezen pontosabban?

— Látványosabb, attraktívabb belső és külső hatások, igazi nagy színészi alakítások, jó operatőri munka — szóval ősi hatáselemek. Nincs nálam a bölcsök köve, bűvös recepteket sem ismerek, de abban bizonyos vagyok, hogy a mai magyar filmgyártásban sokkal több művészi erő — kitűnő rendezők, operatőrök, remek szakembergárda — rejtőzik, mint ezt a jelenlegi termés mutatja. Valahogy koncentrálni kellene ezeket az erőket, mindenkiből kipréselni a legjobbat, hogy visszaszerezhessek a magyar film hitelét a közönség körében.

— Amit új filmjéről elmondott, az mintha kissé ellentétben állana az attraktív mozdramaturgiáról vallott elképzeléseivel...

— Látszólag talán. Filmemet én egy nagy színészi alakítás — Bencze Ferencé — majdnem romantikusan attraktív ábrázolására építettem. Megpróbálok mosolyt, nevetést, könnyeket fakasztani a nézőtérre; vagyis a belső lélektani állapotokat és a külső helyzeteket olyan szintézisbe hozni, amire — remélhetőleg — bejön a közönség. Félreértés, ha az előbbi szavaimból úgy tűnik ki, mintha attraktivitáson okvetlenül



Bencze Ferenc, a film főszerepében
(B. Müller Magda felvétele)

harsányságot értenék: vagyis hogy vígjátékban mindig tortát dobálnak és fenéken rugdossák egymást, drámában mindig lövöldözzenek. Persze az se baj, ha csinálják... Szóval nem tudom elemezni azt a magyar mozifilmet — ami nincsen. De kellene, hogy legyen. Ha mi filmesek rá lennénk kényszerítve, hogy a közönségnek kell eltartania bennünket, nyilván sikerülne létrehozni az ilyen filmeket. Pillanatnyilag nem vagyunk erre rákényszerítve, s ez kicsit ellustított bennünket. Magamról is beszélek. Meg el is veszítettük a mértéket. Annyit beszélünk paraboláról, hogy már mindenben azt keressük. Egy igazi műalkotás annyit mindent jelent — lehet parabola is. De hogy egy film csak a csupasz váza legyen valamiféle jelentésnek — ezt a közönség nem bocsátja meg nekünk. Amíg csak egymásnak csináljuk a filmeket, nem fogunk kijutni a zsákutcából. És mindaz, amit a mozifilmet perelve mondok, nem azt jelenti, hogy a közönség rosszabbik ízlését kellene kiszolgálni; mert az a legnagyobb önáltatás, ha azt képzeljük: a Csárdáskirálynő vagy a Bob herceg majd megoldja a közönséggel kapcsolatos gondjainkat. Állítom, hogy ami szellemi energiában filmgyártásunkban felhalmozódott, az a jelenleginél sokkal többre, hatásosabb produkciókra képes. Mindenestre tény, hogy jelenleg a közönség számára nem vagyunk elég érdekesek. Vajon miért nem? Ezen kellene elgondolkoznunk.

ZSUGÁN ISTVÁN

KOPERNIKUSZ

Frissen nyomott könyv címnegyed-ívét húzzák elő a korabeli nyomda-üzem hatalmas paprése alól: *De revolutione orbium coelestium*. Egy kéz belelapoz a nyomdafestéktől még nedves, bekötetlen könyvbe, valaki felhördül: Ki tette ezt? Meghamisították a művet, már a címlapon... A felcsattanó fiatalember, Rheticus, a protestáns német matematikus (mert ő a kérdőre vonó) indulatában beront a nyomdász magánlakásába, ahol a szakállas Petreius mester épp egy fakádban ázik, kettesben egy szemrevaló ifjú lánnyal, miközben a fürdőkádon átfektetett fatálcáról falatoznak. — Ki tette ezt?

Ezzel a képsorral indul Ewa és Czeslaw Petelski *Kopernikusz* filmje. S habár a póre leányzó többé nem bukkan elő (leszámítva a záróképet), a filmalkotás módszerét és jellegzetességeit jól mintázza ez a kezdő képsor: a film végig lendületes, mozgalmas, látványos, nagy történelmi tablókat és az extremitásig

élezett magánélet-situációkat görgét ökonomikus és professzionista filmkészítőről valló ritmusban. És mégis: hiába a lenyűgöző és látványos képek, képsorok, a festői beállítások (az operatőr Stefan Matyjaszkiewicz), a kitűnő művészi alakítások (a címszereplő Andrzej Kopicynski és a Kopernikusz nagybátyját, Lukasz Watenrode püspököt életre keltő Czeslaw Wollejo teljesítménye marad emlékezetes) — a film egészében túlméretezetnek hat; s egy-egy periódusában az érdektelenség vagy olykor a korrekt, ám nem-adekvát eszközeivel élő ismeretterjesztés unalma csap meg a vetítövásznon irányából.

S ráadásul helyenként mintha Kopernikusz is kimaradna az egészből, annak ellenére, hogy szinte mindvégig a „színen van”. Megjelenik mindaz, amit Kopernikusz életéről adatszerűen tudunk, s ez sok is, meg kevés is, (Kopernikusz élete, úgy mondják, a viszonylag eseménytelen tudóséletek közé tartozik, talán mert személyében nem került a máglyára. — Ehhez képest valóban „eseménytelenség” az, hogy ideje te-

Jelenet a filmből





Andrzej Kopicynski — Kopernikusz szerepében

temes részét hadvezérkedéssel, újjáépítéssel, vagy éppen pénzreformmal töltötte). A filmen mindenesetre megjelenik mindez, vagy pontosabban: illusztráltatik. Ezek az ismeretek persze csupán az életút ismeretéhez fontosak, az egyéniséghez csupán adalékok. Ez utóbbi megidézéséhez az alkotói fantázia bátorsága legalább annyira szükséges, mint az aprólékos történeti előtanulmányok. E mostani Kopernikusz-film alkotói e tekintetben a könnyebb utat választották: fantáziájukat nem annyira Kopernikusz egyéniségére, mint inkább a körülmények dekoratív fölvázolására használták. Látunk látványos és szuggesztív képsorban megjelenített király-temetést, körülbelül azzal a dramaturgiai indoklással, hogy Kopernikusz ifjúként ott jelen lehetett. Látunk jelenetet melyben a vallásos tömeg fanatizmusát az örületig korbácsolják egy napfogyatkozás alkalmával — Kopernikusz ezt is láthatta... És az pedig már egészen biztos, hogy az

alkotóknak nem a mikrorealitás olyan részleteinek „kiváltására” kellett volna elfecsérelniük fantáziájukat, mint a már említett kezdő képsor, a fürdőkádban pajzánkodó nyomdászszal és feldühödött matematikussal, mivel ennek Kopernikuszhoz már végképp nincs köze; bár kétség kívül látványos...

Kopernikusz jubileumi évet tartunk: ötszáz éve, 1473-ban, pontosabban ez évnek február 19. napján született a modern természettudomány és világszemlélet első nagy alakja. A tudományos és társadalmi élet, az irodalom és a különböző művészeti ágak világszerte megemlékeznek a nevezetes évfordulóról — nyilván ez adta az alkalmat e mostani nagy Kopernikusz-film megalkotásához is.

Az alkalmosság azonban, úgy tűnik, nem föltétlenül és egyértelműen használt az elkészült műalkotásnak. Évfordulós produkcióról lévén szó, az alkotók szükségképpen valamiféle belső elkötelezettséget

éreztek az ünnepelt életútjának pontos bemutatására, nagyobb hangsúlyt helyezve a korrektségre, mint az életút mögött feszülő emberi dráma kibontására. Pedig bizonyos az utóbbi segíthette volna őket ahhoz, hogy alkotásuk — esetleges hűtlenségében is — hívebb képet nyújtson az időben és gondolkodásmódban egyaránt még inkább középkori kötődésű tudós lelkének és sorsának megidézésére. Így végeredményben hagyományos eszközökkel élő életrajzi film született — hagyományos, annak ellenére, hogy a film kártyaként kevergeti a különféle idősíkokat: a haldokló Kopernikusz emlékezetéből sorra felidéződnek ifjú korának élményei, férfikora harcainak emlékképei, ezek az emlékképek azonban makacsul, mondhatni földhözragadtan realista hosszú-hosszú cselekményblokkok (az ember nem így emlékezik, emlékképeink soha nem ily minuciózusan kimunkáltak), s közben el is feledkezünk arról, hogy itt valaki emlékezik: úgy kell kényszeríteni magunkat, hogy föl-idézzük az alapszituációt... (Ha már ilyen típusú életrajzi film alkotására szánták el magukat, talán célszerűbb lett volna a lineáris cselekményvezetés, mégha ez a cselekmény évtizedeken ível is keresztül.)

Úgy sejtjük: mélyebb és emlékezetünkben maradandóbb képet nyújtott volna Kopernikuszról a tudós sajátos drámájának megjelenítése, mint életrajzának fölvázolása (aki különben Kopernikusz életére kíváncsi, az inkább egy erről szóló életrajzot vegyen a kezébe). És Kopernikusz élete és egyénisége a viszonylagos „nyugodalmasság” ellenére bőven kínál drámai anyagot, annak ellenére, hogy ő maga személyében nem került máglyára. Csak példaként: a tudós drámáját, akit életkörülményei és sorsa, felelősségtudata és népének szeretete a népvész szerepkörére kényszerít teleszkópjá és számításai mellől. Vagy: a tudós belső küzdelme, aki — most egy 400 évvel később élt tudós-forradalmár Max Planck szavaival szólva — „... tudja, hogy egy magasabb rendű gondolat birtokosa és észreveszi, hogy felhozott alapos indokait nem fogadják el, mivel saját hangja túl gyenge ahhoz, hogy a tudományos vi-

lágban meghallgatásra találjon...” — Micsoda drámát kínál ez a lélektanai szituáció, különösen, ha mint Kopernikusz esetében a késő középkor feltételei és körülményei színezik, amikor is a többségtől, a tudományos közfelfogástól eltérő vélemény az egzisztenciális és fizikai megsemmisülés következményeivel is fenyeget... Ezek a drámai elemek persze rendre felbukkannak Ewa és Czeslaw Petelski filmjében is, de az alapvetően epikus jellegű mű sodrásában nem erősítik, hanem szinte lerontják egymás hatását: a nagy hallgatás drámája, amely abban a történelmi tényben tükröződik, hogy Kopernikusz csupán közvetlenül halála előtt szánta rá magát eszméi és fölfedezései közreadására, a filmben szinte elsikkad: úgy tűnik, hogy Kopernikusznak eszébe sem jut a nagy szintetizáló tudományos munka megírása és közzététele, mivel egyéb irányú elfoglaltságai, nevezetesen a Teuton Lovagrend elleni hadakozás közepette ez nemigen juthat eszébe... Pedig nyilvánvalóan nem ez volt a helyzet, még akkor sem, ha ennek netán kevés nyoma maradt a tudós írásaiban (bár azért maradt).

A Kopernikusz-dráma ívének fölépítése természetesen egész másfajta követelményeket állított volna a forgatókönyv írókkal, Jerzy Borszkiewicz-cel és Zdzisław Skowronskival szemben; föltehetően bátrabban és szuverénebbül kellett volna elszakadniok a szűkös életrajzi adatokban és dokumentumokban testet öltő „alapanyagtól”. Jobban bele kellett volna élniük magukat Kopernikusz lelkületébe, s ez esetben — a részletekben talán jobban elszakadva vagy kevésbé kötődve a sejtésünk szerint nem túl bőséges dokumentumanyaghoz, esetleges hűtlenségükben is hűbb, és főképp a nézők lelkében maradandóbb képet hagyott volna alkotásuk Kopernikuszról, mint ez a mostani film-életrajzi regény.

Amelytől mindazonáltal nem vitatjuk el, hogy az említett kifogások mellett vagy azok ellenére is: látványosságban gazdag, ismeretanyagában hasznos alkotás, amely két és fél órán keresztül bizonyonnan kellemes szórakozást szerez majd nézőinek.

MARÓTI LAJOS

A lebegő kritika

HOZZÁSZÓLÁS A FILMKRITIKAI VITÁHOZ

A filmkritika sokszor volt már vitatott problémája a magyar szellemi életnek. Sajnálatos, mert félrevezető, hogy a kritika sokakban úgy fogalmazódott meg, mint valami olyan dolog, ami kifejezetten a kifogásolásra, a hibakeresésre utal. Még szerencse, hogy a gyakorlat ennek a sugallatnak nem felel meg — a filmkritika nem csupán kifogásol, hanem a szó szoros értelmében értékkel, értékelni törekszik. A filmek értékelése pedig társadalmi megbízatás alapján, a társadalom érdekében folyik.

Más kérdés, hogy az adott társadalmi munkamegosztás meghatározott szintjén, az egyes területek fejlettségi fokán, bizonyos apparátusok, intézmények léte vagy nem léte esetében kik, milyen lehetőségekkel rendelkezve és a közösség érdekét mennyire kifejezve stb. végzik az értékelés munkáját. Ez más kérdés általában, de a filmkritikát illetően jelenleg éppen a legfontosabb probléma alapja.

Nagyon kézenfekvőnek tűnik például (bár kissé triviálisnak is), hogy a filmkritikusnak — mint társadalmi megbízásból filmalkotásokat értékelőnek — elsőrendű érdeke, hogy általában a filmeknek közönsége legyen, tehát hogy a társadalom tagjai megnézzék a műveket. Enélkül ugyanis a közönséget nem éri olyan hatás, amelyet a szakembernek a maga intellektuális eszközeivel fokozni vagy ellensúlyozni kellene. Ennek a kétségtelen igazságnak ellenére sem vállalkozhat a filmkritikus arra, hogy a közönséget egy film megtekintésére ösztönözze, bár értékelésének lehet ilyen hatása. Lehet, de nem ez a célja. Alapjában három ok miatt.

A filmalkotások nemcsak művészeti értéket képviselnek (részben vagy egészben), hanem az ún. szórakoztató ipar termékeiként kerülnek forgalomba, s mint ilyenek „eladásukat” célzó reklámot, publicitást igényelnek magától értetődően. Ha azonban a kritika a közönség

moziba invitálását is vállalná, ez óhatatlanul kihatna a filmkritikus sajátos társadalmi funkciójára, a művészi értékelésre, s annak bizonyos (bíráló, elemző, érték-összehasonlító) mozzanatai elhanyagolására készítené.

Részben ehhez tartozik, hogy a filmalkotások — s velük értékelésük — nem szólnak minden esetben egyszerre a közönség minden rétegéhez. A film szórakoztató ipari terméként minél nagyobb nézőközönségre számít, míg mint magasabb esztétikai értékkel bíró műalkotás, már inkább célzott közönséghez szól. S bár kétségtelenül a kritika a maga felvilágosító munkájával segítheti az ún. nehezebb műfajt, művészfilmet értő közönség körének szélesedését, naivság lenne azt hinni, hogy egyedül megbirkózzhat ezzel a feladattal. Az iskolán belüli filmoktatás, az iskolán kívüli film-ismeretterjesztés — tehát a filmtudomány egésze, sőt még több más tudomány — egy átfogó kulturális folyamat eredménye lehet ez, nem pedig egyedül a filmkritikáé.

Végül pedig — s ez is számba vehető — a filmkritikus bírálata nemcsak a közönségnek szól, hanem a filmművészeknek is. A társadalom megbízásából végzett művészi értékelés nemcsak a hatás kiteljesítésében vagy korrekciójában stb. játszik szerepet, hanem az alkotók számára is irányt mutat, tudatossá teszi bennük művészi lehetőségeiket, rámutat tehetségük felhasználásának eredményeire és hiányosságaira — ezzel segítve a filmművészet egészét csakúgy, mint az egyes alkotók munkáját.

A filmkritikusnak tehát ahhoz, hogy feladatát ténylegesen a társadalom érdekében hajtsa végre, el kell fogadnia azt a munkamegosztást, amelyet a gyakorlat mindeddig igazolt. A kritikának tehát — még ha végez is tájékoztatást és csinál is propagandát —, más a feladata. És e sajátos feladatát, — mint társadalmi funkciójának értelmét — vi-

tatni annyi, mint kérdésessé tenni szükségességét.

De ez a sajátos feladat nem jelenthet öncélú, meddő esztétizálást. A társadalom mindenkori érdekeit és érdekelletéit legközvetlenebbül a politika fejezi ki. A politikai mozzanat a gazdasági, etikai, esztétikai stb. jelenségekben és cselekvésekben egyaránt megtalálható. Sőt, mivel a politika nemcsak egy adott helyzetből következő cselekvés (nemcsak egy adott társadalmi szituáció tükröződése), hanem meghatározott ideológián alapuló tudatos tevékenység is, így nemcsak maga, hanem az ideológia is átszínéz minden társadalmi mozzanatot. Egy az adott társadalmi körülményekhez (tartalmilag és formailag egyaránt) olyan szorosan tapadó jelenségben, mint a filmalkotás, nem észrevenni az ideológiai-politikai vonatkozást, nyilvánvalóan lehetetlen. De még ha — akár extrém példákat választva — feltételezhetők is olyan művek, amelyek igen közvetve kapcsolódnak össze ideológiai és politikai orientációkkal, akkor is érvényesülnek ezek a vonatkozások a filmkritikus értékelésében, mert a műalkotás értékelésének, a műelemzésnek szintén van ideológiai és politikai alapja. Ezen az alapon azonban a kritikus nem tekinthet el a filmművészet esztétikai jellegétől sem, és nem elégedhet meg azzal, hogy a filmet — annak információs anyagára támaszkodva — valamilyen politikai vagy ideológiai tétel illusztrációjává redukálja. Sőt, hogy aszerint ítélje meg: megfelel-e az adott műalkotás egy vagy más ilyen tételnek, vagy sem. Az ilyenfajta vulgarizálás káros következményei a dogmatizmus és szematizmus eluralkodása idején már megmutatkoztak — többek közt abban, hogy milyen mértékben veszítette el hitelét a filmkritika.

Ebből következik, hogy a filmkritika sem láthatja el társadalmi feladatát, ideológiai, esztétikai, általában tudományos megalapozottság nélkül. Magyar vonatkozásban Lukács Györgynél senki jobban nem határozta meg a művészet esztétikai lényegét, amikor a művészeteket úgy jellemezte, mint amelyek konkrét, érzékletes hatású anyagokat használnak; amelyek az egyest megszün-

tetve-megőrizve (a különösképpen keresztül) az általánosba emelik, s amelyek az objektum és a szubjektum egységét adják (az evokatívuság biztosítása érdekében). Ez a három mozzanat filmművészeti vonatkozásban megfelel a következő tényezőknek: az életanyagnak, amelyet fényképszerűsége folytán a filmalkotás ábrázolási közegül felhasznál, (ez a formanyelvi tényező); az életanyag drámai szervezetsége módjának és törvényszerűségeinek, (ez a dramaturgiai tényező); s az esztétikumok jellegének — árnyaltságának, hatássóságának, hitelességének stb. (ez a szorosan vett esztétikai tényező).

A műélvező oldalán álló kritikus nyilvánvalóan azt a tényezőt választja kiindulópontul a vizsgálódáshoz, amely az alkotó számára a végpontot jelentette — magukat az alkotás által közvetített esztétikumokat. S ezentől haladhat a dramaturgiai és a formanyelvi mozzanatok elemzése felé annak érdekében, hogy az esztétikumok igazságát — magával a valósággal vetve össze őket — kiderítse. A műben megrögződött alkotási folyamat teljességének végig-elemzése éppen azért szükséges, mert az esztétikumok igazsága nem választható el tőlük, sőt mindenféle torzulás stb. csak magában a dramaturgiailag és elvileg (életszférára is gondolva, nemcsak valamilyen elvont filmszerűsége) viszonylagos önállóságukban megőrződött mozzanatokban érhető tetten.

Egy ilyen következetesen — és részletességgel — keresztülvitt kritikai elemzés olyan szépnek tűnik, hogy nem is lehet igaz. S valóban nem is az, mert különböző okok szövevénye akadályozza az értékelő vizsgálódást. Egy évben átlag százötven film kerül nálunk bemutatásra. Ennek a nagy mennyiségnek legfeljebb egyharmada érdemelne meg — művészeti kvalitásai alapján —, hogy a filmkritika egyáltalán foglalkozzék vele. Azonban mivel a néző tájékozódási igényét még mindig nem elégítik ki a speciális lapok és cikkek, így a filmkritikától is orientálást várnak, mind a százötven filmet illetően. Ennek következtében az elemzésre ténylegesen érdeemesekre sem jut annyi hely, amennyit megérdemelnének. Viszont a

szórakoztatni szándékozó jobb-rosszabb műveknek a nem jelentéktelen mennyiségéhez a fenti tudományos elemzési igényekkel közeledni annyit jelentene, mint ágyúval verébre löni, hiszen legfeljebb a bennük felhasznált sémákat leltározhatná a kritikus. Így nemcsak a közönség „lebeg” állandóan a moziban a jelentős, a színvonalas műalkotások és a jobb-rosszabb szórakoztató filmek árjában, hanem a kritikusok is ebben az áradatban kénytelenek „úszni”.

De ha sikerül a kritikusnak elhárítania magától a reklámfeladatot, kitérnie azon követelmények elől, melyek a filmnek csak illusztratív-informatív szerepet szánnak, elkerülnie a rutin csapdáit, amelyek a filmek nagy száma miatt leselkednek rá, akkor szembekerül a legnagyobb problémával: intellektuálisan-verbálisan meg kell fogalmaznia a valóságnak azokat az ellentmondásait, amelyek a filmművészt alkotásra ihlették. Látszólag ez bagatell feladat. Hiszen mindenki tudja, hogy a valóság mindig ellentmondásos (Engels az ellentmondásosság megszűnésével az élet megszűnését jelöli). Úgyszintén mindenki tudja, hogy a filmművészet drámái művészet és így konfliktusokra épül — még akkor is, ha pozitív esztétikumokat tár fel és közvetít. Általánosságban beszélni azonban az ellentmondásosságról egészen más, mint konkrétan.

Az, hogy a valóság mindig és mindenütt ellentmondásos, s hogy a filmművészet éppen erre épül, igen sok nehézséget okozott már magának a szocialista filmművészetnek — éppen a művészeti általánosítás fokát és módját illetően. Filmtörténeti és filmelméleti munkák sora foglalkozott azzal, hogy mikor lakkozza, mikor torzítja stb. a film a szocialista valóságot, mikor teremt pozitív hőst formáló szándékkal hiteltelen papirosfigurákat és mikor olyan életszerű alakokat, akikről mindent el lehet hinni, kivéve, hogy a szocializmushoz valami közük van. Mindezek ellen a nehézségek ellen (amelyek valóban vihetnek lakkozáshoz vagy torzításhoz) maguk a műalkotások a lokalizálás és transzponálás különböző fogásaival véde-

keznek (egészen a paraboláig bezáróan).

A filmkritika, amelynek a mű által közvetített esztétikumoktól kiindulva — azok igazságának kutatása folyamán — éppen a konfliktusok és hősök (dramaturgia) és azok valóságossága (formanyelv) vizsgálatával kell foglalkoznia, nem kerülheti el nemcsak a konkrét ellentmondás megfogalmazását, hanem az összefüggéseire való rámutatást sem. S mindezt sokkal kevesebb árnyalással és közvetettséggel teheti, mint maga a műalkotás, amely a valóságot mintegy külön világgal ábrázolja.

Szergej Eizenstein mint filmtudós szembekerült ezzel a problémával. Egy párizsi előadása alkalmával a francia hatóságok megtiltották, hogy a politikát érintse. Eizenstein így kezdte a beszédét: „Nem tudok mindent elmondani önöknek az orosz filmről, mert nincs jogom a politikát érinteni, s a filmről a politikát nem érintve beszélni meglehetősen nehéz.” Ha a kritikus a filmet a valósággal veti össze, akkor — egyszerűen kifejezési anyaga (a verbális nyelv) jellege miatt — úgy tűnhet, hogy még „rálicitált” a filmben ábrázolt ellentmondásokra. Ha viszont nem a valósággal veti össze — tehát ha elemzését nem az esztétikumoknál kezdi, hanem valamelyik más tényezőnél — akkor úgy járhat, mint Voltaire, akinek azért nem tetszettek Shakespeare drámái, mert nem érvényesült bennük a hármasság dramaturgiai szabálya.

Elkerülni ezeket a buktatókat csak a filmkritika már eddigi termékeny kísérleteinek továbbvitelével lehet. Ez a továbbvitel azonban feltételezi a filmtudomány egészének mozgását (sőt más tudományok eredményeit is). Az elméleti korlátoltságok, módszerbeli hiányosságok azonban leginkább és legnyilvánvalóbban a kritikákban csapódnak le, mert az a filmtudomány „könnyű lovassága”, amely a legláthatóbban az első vonalban van. S különben is, ha jogos a filmművészek kísérletezésre való biztatása, akkor ugyanez vonatkozik (ha nem is a kísérletezés, de a szuverén gondolkodás formájában) a filmkritikusokra is.

NEMES KÁROLY

Rajzfilm: út és lehetőség

A rajz- és bábfilmek nemzetközi szervezete idei közgyűlésén Budapestet szavazta meg a főtítkárság új székhelyül, dr. Matolcsy Györgyöt megválasztotta főtítkárnak, Jankovics Marcellt elnökségi tagnak. Ugyanennek a szervezetnek az ötvenes évek végén tartott alakuló gyűlésére magyar művészek még meghívót sem kaptak. A hazai rajzfilmek nemzetközi fesztiválokon elért egyéni sikerei után ezt a tényt nem nehéz úgy felfognunk, mint a magyar rajzfilmművészet egésze tekintélyének nemzetközi elismerését.

1973 meghatározója mégis inkább az, hogy elkészült az első egész estét betöltő rajzfilm, a János vitéz. Sőt, lényegében készen van a má-

sodik is. Ezzel a Pannónia rajzfilmstúdiója rekordot állított fel. Nemzetközileg páratlan teljesítmény ugyanis, hogy egy stúdió egy évben két egészestés rajzfilmet készít. Amikor tehát a rajz- és bábfilmstúdió munkájáról beszélünk, arról kérdezzük először dr. Matolcsy György stúdióvezetőt:

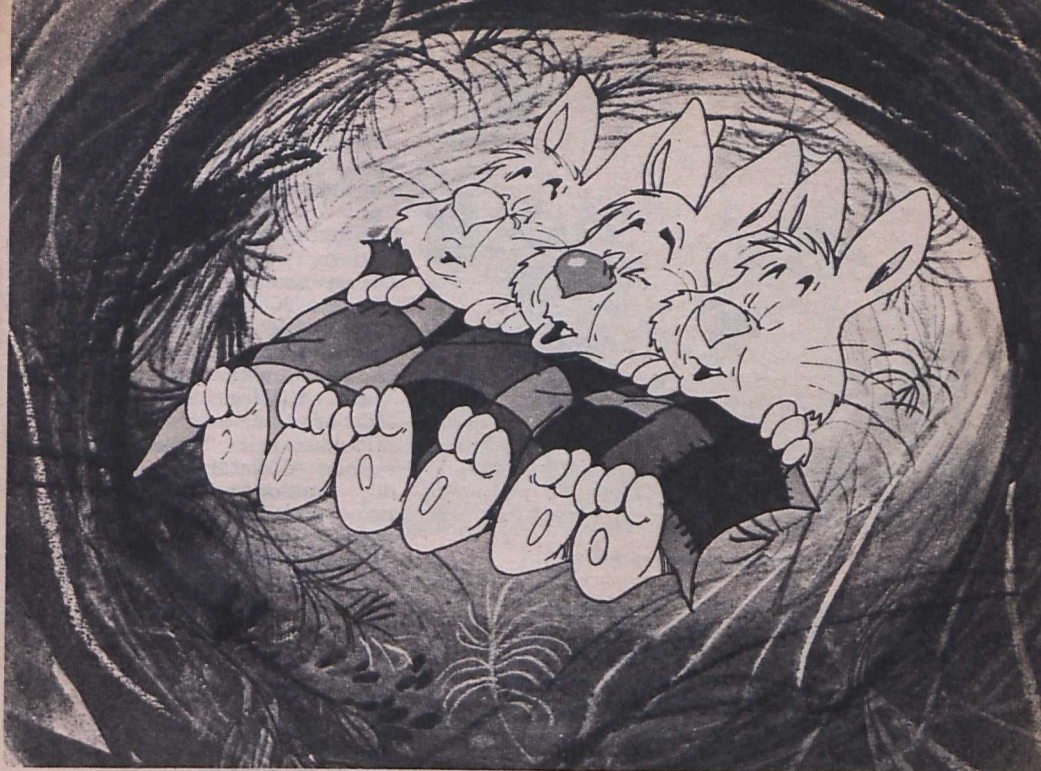
— Mennyiben jelent fordulópontot ez az év a hazai rajzfilm fejlődésében?

— A fordulatot mindenekelőtt az jelenti, hogy a János vitéz megkezdése kiindulópontjává vált az egészestés rajzfilm folyamatos gyártásának. Fontosnak érzem, hogy az első egészestés rajzjáték-

film összefogás eredménye; Jankovics Marcell vezetésével rendezők egész sora — Szabó-Sipos Tamás, Szoboszlai Péter, Richly Zsolt, Nepp József, Ternovszky Béla, Vajda István — dolgozott együtt. Alapvető törekvésünk, hogy ne egy-két rendező által kisajátított műfaj legyen az egészestés film, ne csak egyféle stílus érvényesüljön, hanem a sokféleség egysége jusson benne érvényre. A jövőben is szeretnénk elősegíteni az alkotók kollektív munkáját. A második egészestés filmünk, a *Hugó, a viziló*, amerikai rendelésre készült. A 100 perces film munkáit Gémes József rendező, az amerikai Bill Freigenbaum és az angol Grehem Percy irányította. A *Hugó* stílusuk különbözik a folk-

Jankovics Marcell:
János vitéz





**Dargay Attila:
A három nyúl**

lört és a szecessziót magába olvasztó János vitéztől. Alkotói Walt Disneyből indultak ki és a jellegzetes afrikai tájat felidéző hitelességre törekedtek. A bemutatott jövőre lesz. Legközelebbi egészségés tervünk a *Ludas Matyi*. Forgatókönyvét már elkészítette Dargay Attila és Nepp József. Dargay vezetésével várhatóan jövő év elején megkezdődnek a munkák.

— Már korábban összeállítottuk az egészségés filmek hosszabb távú tématervét. Szerepelnék benne a magyar kultúra klasszikus értékei, például az Árgilus királyfi, a Toldi, a Hány János, Bartók darabjai-

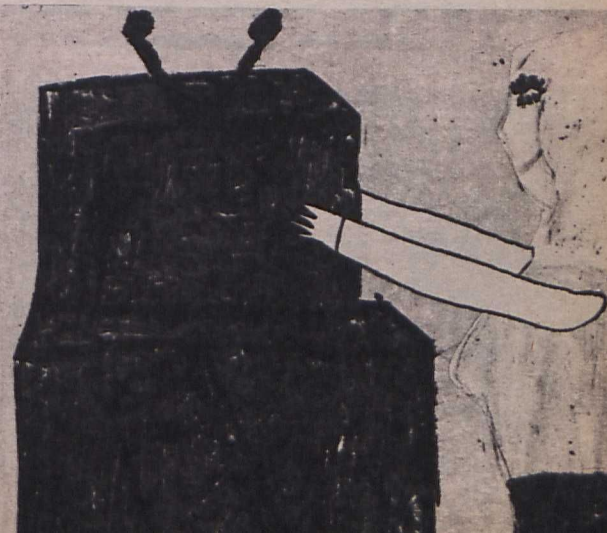
ból való összeállítás. Európa olyan kultúrkincese, mint a Don Quijote vagy a Don Juan. Vannak természetesen könyvnyű műfajú témáink is. Szeretnénk minden évben egy új egészségés filmmel a közönség elé lépni.

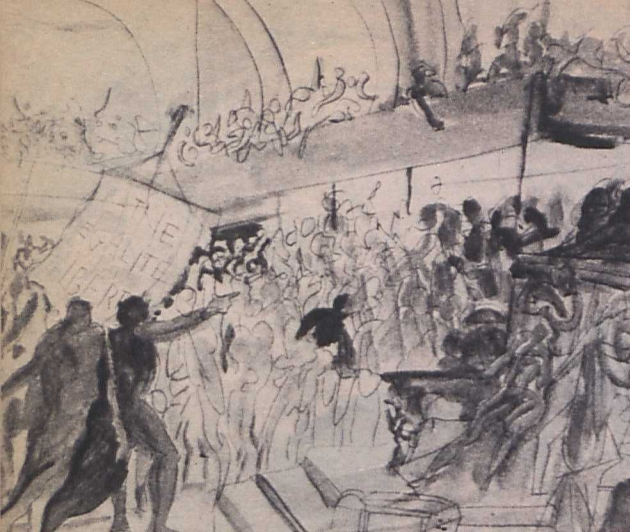
— Hazai viszonylatban új műfaj indult tehát útnak az idén, s az elmondottak a fejlődést

ígérik. Hogyan illeszkedik be ez a törekvés a nemzetközi képbe? Tudjuk, hogy a nagy munka- és költségigényes műfaj nem mondhat le a külföldi érdeklődésről; tehát: általában van-e igény az egészségés rajzfilmek iránt?

— Walt Disney filmjei napjainkban egymás után érik meg a fel-

**Macskássy Kati:
Gombnyomásra**

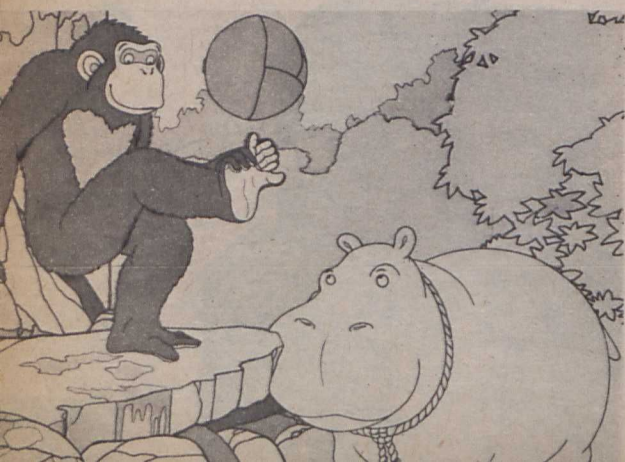




Kovácsnai György: Ça ira



Vajda Béla: Jócselekedetek



újtást. És sikerült van. Némelyiknek, mint a Fantáziának, nagyobb, mint bemutatójakor. Tudjuk, a Hófehérke óta milyen egyértelműen Disney uralta a terepet, s csak a 60-as évek második felétől kezdtek más stúdiók is egészsétes rajzfilmekkel foglalkozni. A Sárga tenger alattjáró adta meg a tulajdonképpeni lökést, egyben cáfolatát az addig uralkodó nézetnek, hogy a műfajban csak Disney klasszicista stílusa az elfogadható. Tavaly például nagy sikert aratott a Frici, a macska című egészsétes film, amit pontosabban szexi-rajzfilmnek nevezhetnék. A műfajban tehát olyan korszak kezdődik, amelyben sokfelé ágazik az út. 1973 az az év, amikor a stúdiók egymás után fognak hozzá egészsétes rajzfilmekhez. Elmondhatjuk, hogy a műfajban nem kerülünk lépéshátrányba, jó ritmusban indultunk.

— Nem fenyegeti-e elsovadással az egészsétes rajzfilm a hazai rajz- és bábfilm műfaj sokféle változatát, elszippantva tőle a művészi erőket, ambíciókat?

— Cáfolja ezt az a tény, hogy sem stílusbeli, sem tematikus változatosságban nem marad el az idej rövid mozifilm-termésünk az előző éveketől. Sőt, három új rendezőt is avathattunk. Egyikük, Macskássy Kati, érdekes új lehetőség felé indult el *Gombnyomásra* című munkájával. Gyerekeket választottatott meg rajzban és szóban arra a

Bill Feigenbaum—Gémes József: Hugó a víziló

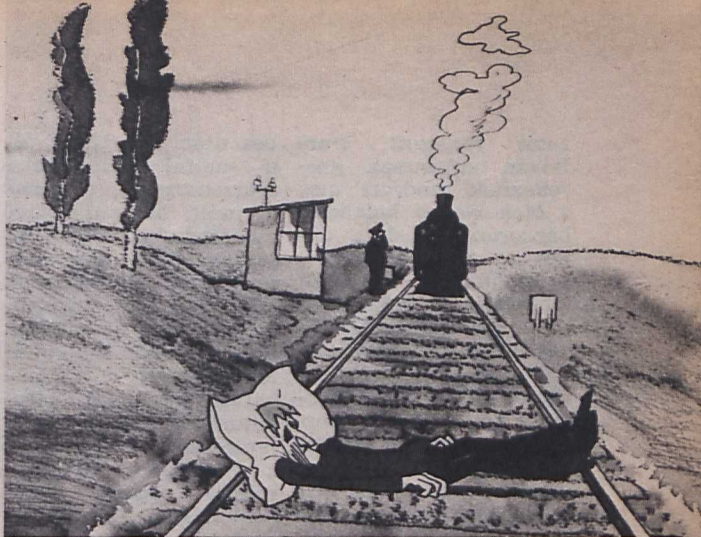
kérdésre, hogyan képze-
lik a jövőt. A válaszok-
ból készítette el a fil-
met. Másik elsőfilme-
sünk Hernádi Edit, *A*
zacskó című szatirikus
munkájával szó szerint
csattanós elégtételt vesz
a mindenben akadékos-
kodó, bejedit bürokra-
tán. Rófusz Ferenc *A*
kő című gunyoros hang-
vételi filmjével mutat-
kozik be. Az idei mozi-
ra készülő 11 rövid rajz-
film között van például
Kovácsnai György *Ça*
ira című műve, amely-
ben egy viszonylag rit-
kán látott módszert alk-
almaz. Megmozduló

festménysorozaton ele-
venednék meg a nagy
francia forradalom ese-
ményei és történelmi
személyiségei.

Nem
hiányzik a groteszk, a
karikatúra, a társadalmi
szatíra, az irodalmi fel-
dolgozás, a mai- és a
népmese sem. Janko-
vics Marcell: *Add to-
vább, szamárra végállo-
más*, Vajda Béla: *Jőcse-
lekedtek*, Pléhboy, Vár-
nai György—Cseh And-
rás: *A zöldövezet*, Dar-
gay Attila: *Pázmán lo-
vag*, Cseh András: *Szél-
kötő Kalamóna*, olasz
koprodukcióban és
Ríchly Zsolt: *A hétpety-
tyes autó* című filmje e
hetekben fejeződik be.

— Munkánk nagyon
jelentős részét a televí-
ziónak készülő sorozat-
ok teszik ki. Szabó-
Sipos Tamás a *dr. Agy*
újabb részeiben az okta-
tás forradalmával fog-
lalkozik; nagy rajzigé-
nyességgel készül a *Rom-
hányi—Nepp—Ter-
novszky* film, a *Kérem*
a következőt; Foky Ottó
újabb *Mirr—Murr* soro-

Macskássy Kati:
Gombnyomásra



Vajda Béla: *Jőcselekedetek*



Reisenbüchler Sándor: *Az 1812-es év*



zatot forgatott; Imre István ugyancsak gyerekeknek rendezte meg a *Mek mester kalandjai* bábsorozatát; Mata János a rádióból ismert *Mikrobiból* készített többrészes rajzfilmet. Új típusú műsorok előkészítésén is dolgozunk.

— Az idei rövid rajzfilmekből kibontakozik-e egy olyan új mozzanat, amely a műfaj hazai fejlődésében jelentősnek ígérkezik, kiteljesedése várható? És általánosabban: a nemzetközi mezőnyben vizsgálva, beszélhetünk-e jellegzetesen magyar rajzfilmnyelvről?

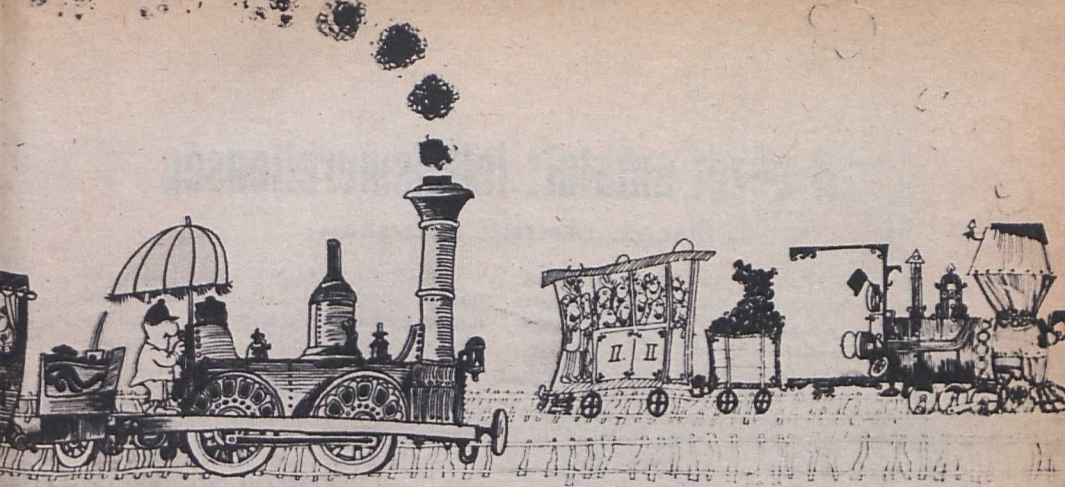
— Érdekes megfigyelni, hogy irodalom, a játékfilm után a rajzfilm alkotóinak körében is hódít a dokumentarizmus. Erről tanúskodik a *Ça ira*, a *Pléhboy*, vagy a *Gombnyomásra*. Valamikor úgy tartották, hogy a régmúlt meséi alkotják a rajzfilm természetes világát. Ma, néhány új irányba tett lé-

pés után úgy tűnik fel, a műfaj természetes szürrealizmusa nemcsak a múlt, hanem a jövő csodáihoz is illik. Hasonlóképp a műfaj lehetőségeinek gazdagodását jelzi ez az új jelenség is, hogy moha a rajzfilm erősen vonzódik a kötetlen képzelet, a fantázia szabad játéknak birodalmához, hatásos kifejezőeszköznek ígérkezik a valósághoz tárgyszerűbben tapadó dokumentarista ábrázolásmódban. A kérdés második részére aforisztikusan azt válaszolhatom, hogy a magyar rajzfilm jellegzetessége, hogy nincs egyetlen jellegzetessége. Nem egyetlen nyelv, egyetlen stílus uralja, mint uralta a Disney-iskola filmjeit, vagy utóbb a zágrábi iskoláét; de említhetném a tévé révén közismert Hana-Barbera stúdió sorozatait is.

— Meglehet, vannak akik vitatják, nekem meggyőződésem, a magyar rajzfilm erőssége éppen az, hogy motívumokért visszanyúl a népi hagyományokhoz, a parasztművészet kincstárába, de felhasználja a XX. századi képzőművészeti avantgarde eredményeit is, ugyanakkor feleleveníti a városi kultúra karikatúra-hagyományait, merít a jellegzetes pesti humorból. Tehát a sokféleséget egyesíti. A hazai rajzfilmnyelv jellemzője nem egyetlen üdvözítő irányzat; karakterét másutt találjuk meg. Éspedig az arányos, világos, tömör és hiteles megfogalmazásra való törekvésben. Az idei lucai rajzfilm- és grafikai bemutaton rendezett magyar retrospektív vetítéseken tapasztaltam, hogy a legnagyobb sikert a tömören, világosan, frappánsan, fogalmazó filmjeink aratták. A jövőben sem célunk

Dargay Attila:
Zsuzsu locsol



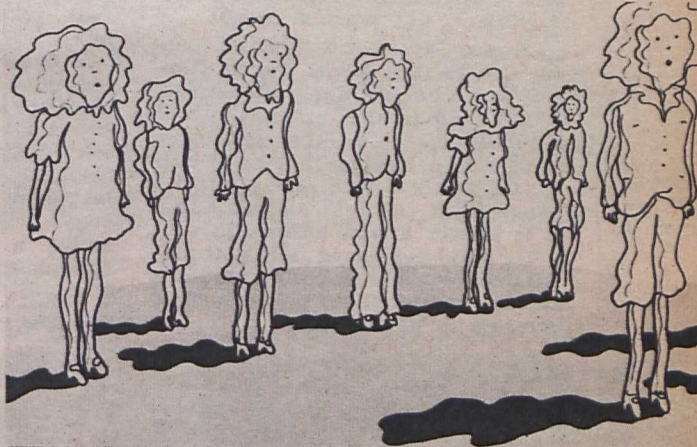


**Dargay Attila:
Hajrá mozdony**

egyetlen filmnyelv favorizálása, viszont törekvésünk a nagy terettségű, sokrétű filmek készítése. Hazai és külföldi tapasztalat, hogy az egyszerre gondolatgazdag és szórakoztató és képzőművészeti élményt adó filmjeinknek van a legnagyobb sikere, legmaradandóbb hatása. Ennek tudható be az 1812-es év cannes-i sikere (Reisenbüchler Sándor), a *Hidavatás* szaloniki díja (Jankovics Marcell), hogy két friss példát mondjak; de ezt az értéket jelzi a díjaknak egész sora, amelyeket a *Koncertissimo* (Gémes József), a *Nap és a Hold elrablása* (Reisenbüchler Sándor) és a *Modern edzésmodszerek* (Ternovszky Béla) hazahozott.

— *Befejezésül szeretnénk hallani néhány fontosnak ígérkező mozzanatról a műfaj előrelátható jövőjéből.*

— *Egész tanulmányt tesz ki ez a téma. Itt csak szinte ötletszerűen*



**Szoboszlay Péter:
Üssztánc**

van mód egy-két jellemzőt kiragadni. A filmnyelvnél maradvá: a jövőben az eddigiekhöz képest is erősödik a nemzetközi formák hatása. Ez nem mond ellent a hazai fejlődésnek, éppen rajzfilmnyelvünk tömörítő szerkezete és alapvető demokratizmusa következtében. A rajzfilm természeténél fogva erősen vonzódik a nemzetközi jelleghez, így a nemzeti és a nemzetközi elem összhangját magasabb fokon

várhatjuk a nyelvi formákban. Előre csak mint általános tendencia jelezhető, hogy a műfaj eddig kiaknázatlan rendkívül gazdag lehetőségei az oktatásban várhatóan a rajzos oktatófilmek nagy lendületű fejlődését hozzák meg. Végül: a jövővel szorosan összefügg az új alkotó nemzedék nevelése. Létrejött és működik a Fiala rajzolók stúdiója, amelyben különböző feladatok megoldásával próbálja és fejleszti erejét a jövő rendezőnemzedéke.

BÁRSONY ÉVA

A nézőt untatni: lelkiismeretlenség

JACQUES DEMYNÉL PÁRIZSBAN

A régi Párizst már csak alig-alig őrző, modernizált, elcsúfított, hangulatától megfosztott Montparnasse egyik földszintes házát Jacques Demy megmentette a lebontástól. Belül a ház eredeti méreteit, falait megtartva, rendbehozatta, beépített konyhával, belső kerttel, folyosóval, saját dolgozószobáját fehér faberakásokkal modernizálta. Kívülről a fehérre meszelt háznak csupán súlyos, barnára pácoolt tölgyfaajtaja sejteti, hogy nem valami avult, régi, dűledező házikóba szól a csengő.

Jacques Demy, ez a nyúlánk, barna, 42 éves férfi, a mai francia film-művészet egyéni hangú tehetsége, az új hullám taraján érkezett, együtt, a többiekkel, — akikhez semmiben sem hasonlít. Le is szakadt az új hullámról, szinte a keletkezése pillanatában. Mint sokan a nagyok közül, őt is először a film technikája vonzotta, majd éveken át dolgozott asziszisztensként különböző rendezők mellett; mestereinek, példaképeinek Bressont és Renoirt tartja.

Kávével, süteménnyel, itallal kínál, a folyosóról behallatszik párhónapos gyerekének harsány próbálkozása a szótagokkal, a spanyol szobalány a kocsiban sétáltatja a hosszú folyosón. Agnès Varda, az ugyancsak ismert francia filmrendező, a kicsi mamája és Jacques Demynek 1962 óta a felesége, egy másik szobában amerikai filmesekkel beszélget. (A házaspár egyébként még soha egy filmet sem készített közösen, nyilván nem is fog, művészetükben még csak rokon vonások sem lelhetőek fel.)

— Szokványos kérdés, de hogy el-
induljunk: mik a törekvései, mit
akar kifejezni a filmjeivel?

— Hadd jelentsem ki: a film olyan
sok embert érint, olyan sok ember-
nek szól, hogy lelkiismeretlenségnek
tartanám, ha a nézőket untatnám,
vagy elkedvetleníteném. Minden
ember a boldogságot keresi, én a
filmjeimmel ennek módját szeret-

Micheline Presle és Marcello Mastroianni





Catherine Deneuve
és Marcello Mastroianni

ném ábrázolni. Filmjeim forgatókönyvét, dialógusait magam írom, így nagyjából elégedett vagyok, sőt: szerencsésnek is tekintem magam. Eddigi pályámon megalkuvás nélkül dolgozhattam; arról és olyan filmet készíthettem, amiről és amilyent akartam. A tenger mellett születtem, az Atlanti óceán partján s ez a tény, azt hiszem, döntő és állandó hatással marad a művészetemre. Első játékfilmemben, a *Lolában*, szülővárosom és a tenger utáni vágyakozó nosztalgiám jutott kifejezésre, gyermekkori emlékeim kísértettek Perrault tündérmeséjéből, a *Szamárbőr*-ből készített filmemben is. Nem véletlen, hogy azóta is, filmjeim helyszínei tengerparti városok: Nantes, Nizza, Cherbourg, Rochefort. Azt hiszem, az odavalósi emberek mások, talán nyugodtabbak, türelmesebbek, derűsebbek, s gazdagabb érzelmi életet élnek. A tenger végtelenjének hatása, gondolom, az egész életformán megmutatkozik.

— A Cannes-i Aranypálmával és sok más díjjal kitüntetett Cherbourgi esernyők énekes-zenés, verses film, a Rochefort-i kisasszonyok is látványos, zenés varázslat, filmbalet, e

szerint a zene szerves része a filmjeinek?

— Csakugyan az. Imádom a zenét és a festészetet, hozzátartozik mindkettő a filmjeimhez. A zene, az ének, a verses-énekelt dialógus lassítja a ritmust és több helyet, időt enged a festői képek érvényesülésének, amit ugyancsak fontosnak tartok. Állandó zeneszerzőm Michel Legrand, az énekek, a szonok szövegeit viszont magam írom. És még valamit, ha már a, minden filmemre jellemző külsőségekről beszélünk: vissza-visszatérő, állandó főszereplőm, barátom, segítőtársam is: Catherine Deneuve. Az elmúlt évek alatt, amíg együtt forgattunk, megismertük egymás gyengéit, szeszélyeit, de erősségeit is. Nagy élvezet számomra figyelni Catherine Deneuve tehetségének kibontakozását, sokoldalúságát. Kritikusai olykor hidegségét vetették szemére, pedig — tud forró is lenni. Ilyen legutóbbi filmemben: A legfontosabb esemény, amióta ember járt a Holdon, — amelyben egy montparnasse-i fodrászlányt alakít.



Jelenet az „Esemény...” című filmből

Filmbeli férje, társa az életben is: Marcello Mastroianni. Külön élmény volt, kettejükkel együtt forgatni, sokat neveltünk munka közben.

— A „legnagyobb esemény”... színhelye a Montparnasse, a rue de la Gaité, az a környék, ahol most Ön él. Tehát messze került a tengertől. Viszont a musicaltől is, hiszen ebben a filmben csupán két sanzont énekel Mireille Mathieu... Mi tehát az a bizonyos „legnagyobb esemény”?

— Ez az esemény: mi lenne, ha egyszer egy férfi kerülne másállapotba? Az ötlet, a kiindulási pont a filmhez a saját életünk. Amíg a feleségem állapotos volt, olyan misztérium lengte körül, annyira csak a jövődő gyerekek élt, annyit beszélt az egész terhességről, hogy minden egyéb háttérbe szorult, főleg én, a férfi. Így jutott eszembe: hogyan viselkednének a férfiak hasonló esetben? Ez, persze vicc, de mégis ez a film alapötlete. Egy komédia, amellyel, a szórakoztatáson túl, mást is szeretnék mondani. Kritikát a felelőtlen orvosokról, azokról a szenzációhajászokról, akiknek csak a szenzáció kiaknázása a fontos. S az ember közönyéről is szól ez a film: túl sok már és gyakori a cso-

da a mai életben ahhoz, hogy igazán meglepődjünk valamin. S ez egyre rosszabb lesz. Nem tudok optimistán nézni a jövőbe, úgy érzem, egy vulkán tetején élünk, amely bármikor felrobbanhat... Azért a filmjeimben nem engedem érvényesülni rosszkedvemet...

— Új tervek?

— Pár hete csak, hogy az „Esemény”-t bemutatták, ilyenkor még egy kicsit a lábadozás állapotában vagyok, lődörgök, élem a mindennapi életet, sétálgatok, zenét hallgatok, gondolkodom, szemléldöm, nem sietek, kétvétenként csinálók egy filmet.

— Ennyi díjjal, elismeréssel a háta mögött nyilván egyre könnyebb valami új megvalósítása, s mindannak előteremtése, ami egy filmhez kell?

— Téved. Mindig, mindent újra kell kezdeni, újra izgulni, szervezni, bizonyítani. Egyetlen dolog egyszerűbb és könnyebb ma, mint a legelső filmnél: telefonálni. Nem kell hosszasan magyarázkodni, ki vagyok, mit is csináltam, a producer ismeri már a nevemet.

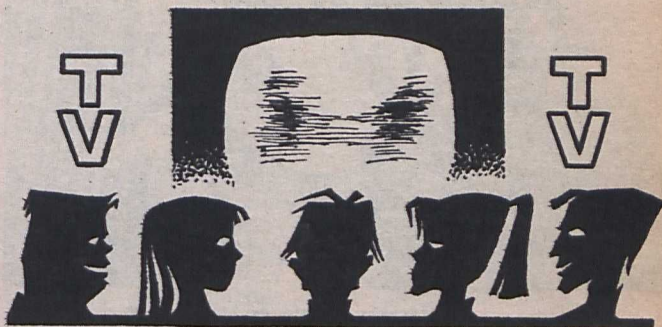
PONGRÁCZ ZSUZSA

Nagyonovról, e dráma szerzőjéről vajmi keveset tudunk, de ha nem kaptunk volna anynyi előzetes eligazítást sem, hogy Gorkij kortársa volt, ezt az adás első tíz percéből magunk is tévedhetetlenül megállapíthattuk volna. S habár a Vanyusin gyermekei feszült, tömör, sűrű atmoszférájú, jó dráma, megítélésében Gorkij emlegetése nem nagyon kedvez neki. Akkor már óhatatlan az összehasonlítás is. Például a Kispolgárokkal, Gorkij megrendítő színpadi remekművével, amelynek eszméje, drámai alaprajza, szereplőinek kapcsolatrendszere és hierarchiája sokban megegyezik, sokban pedig közel áll a Vanyusin gyermekeihez. Itt is, ott is egy ridegségig kemény és zsarnoki patriarchátus omlik össze, mert az utódok másképpen akarnak élni, mint apáik.

A különbség leginkább az, hogy — mint már jeleztem — a Kispolgárok remekmű, a Vanyusin gyermekei pedig jó dráma. Az, hogy jó dráma, természetesen elismerésre méltó, nem lehet a világirodalomban olyan sok a mi számunkra még felfedezetlen jó drámák száma, de Gorkij árnyékában és annak is egy remekművéhez képest, mégis: — „csak” jó dráma.

Mindenképpen üdvözlölni kell a televízió felfedezőkedvét, amellyel minden hazai színpadi előzmény nélkül bemutatta ezt a darabot, s

Nagy Mária
és Solti Bertalan



VANYUSIN GYERMEKEI

így tulajdonképp nem látunk, inkább színpa-

Két szintérre osztott

drámai közegben játszódik a darab, s ez mind gondolati, mind díszletfelépítési értelemben két szintér, ami né-





Szacsay László és Monori Lili

miképp már eleve mechanikus kettébontásban ábrázolja a Vanyusin-család életét. Dehát éppen ezt a statikus környezetet robbantja szét a dráma. Az apa világa a földszint, onnan lentről kormányozza gyermekei szigorú és puritán neveltetését, akik az emeleten élnek.

Aztán a gyermekek felnőnek, s kicsap medréből a megszokott rend, kitor a konfliktus a földszint és az emelet, a fent és a lent között. Innen indul a darab. Megnemértés dülja fel a család és a lelkek nyugalmát szinte egyik pillanatról a másikra, de tűzfészke már régtől néman ott lappangott a ki-mért rend mélyén.

Számonkérés, elszámolás van napirenden a fiatalok és az öregedő apa között, aki kétségbeesetten látja egész eddigi életelve és gyűjtőmunkája ingatagságát. Azt hajtogatja: „ellenségeket neveltem fel magam ellen.” Gyermekei valóban nem áldozatos szívű, jó lények, inkább álnokságokkal és hibák-álk terheltek emberek, ám ezt egyértelműen neveltetésük és otthoni életformájuk rovására írják: „sem dolgozni, sem

élni nem tudunk...” De talán a legfájóbb tör Vanyusin szívében, hogy félő kérdésére: „fiam, szeretsz te engem?”, az egyik fia értetlen hangon így felel: „miket tud kérdeznél?” A szeretet sohasem volt otthonos Vanyusinék házában.

Mégis, vágyakozva a kitorés felé — milyen ismerős kép a klasszikus orosz drámairodalomban — ott élnek egymás fojtogató, zsaroló rabságában. Sőt, még be is telepszik hozzájuk a hozományvadász vő személyében a testet öltött, s e gonosz tulajdonságára nyíltan büszke Becstelenség is. S nem áttallja megvallani: „a becstelenség tarifája magas”.

Kétségtelen, hogy e békétlen, boldogtalan, helyüket nem leelő emberekben Najgyonov is korának, a századforduló utáni évek orosz társadalmának nyugtalan, rossz közérzetét és lelkiismeretét vázolta fel, az apa zsarnok uralmának lehetetlenülésében pedig az agresszív és terrorista cári hatalom halálraírtétségét, ha erre a darabban nincs is utalás.

Najgyonov éles összekütközéseket teremt hősei

közt, de nem ad teret érzelmeik és indulataik érlelődésének, mindent a a forrponon igyekszik bemutatni. Emiatt bizonyos mechanikus szemlélet érvényesül nemcsak színpadkonstrukciójában, hanem a jellemek megszerkesztésében is; eléggé hiányzik a szereplők „belső története”, nincs fejlődésvonaluk. Ugyanakkor azonban ez a „készenkapott” színpadi hevület segíti a dráma sodróerejét.

Mihályfi Imre rendezése nem igyekezett kitorékoztatni a darabot a színpadszerűség keretei közül, s ezt helyesen cselekedte, mert minél zártabb a tér a Vanyusinok körül, annál erőteljesebb és fojtóbb a drámájuk. A díszlet súlyos, komor és pedáns látványa is hozzájárul a nyomasztó légkör megteremtéséhez. A színesi produkció gondos kidolgozása, amely itt-ott a szövegben meg sem jelenő érzésáryalatokat is kifejezésre juttat, a rendezés és a színészek munkájának együttes szép eredménye.

Élményszámba menő alakítás Solti Bertalané Vanyusin szerepében. Ot sújtja a drámaíró legtöbb eltéelő pillantása, s mégis óránta vagyunk a legnagyobb megértéssel. Ez a kettős vonulat összefonódó, érzelmi szintézisével nagy emberi drámát tár fel. A többi közreműködő is megérdemelné, hogy elidőzzem alakításuk méltatásánál, de hadd dicsérjem inkább — az együtttest.

SAS GYÖRGY

ALVILÁGI JÁTÉKOK

Pincék sötétje, hulla a Nádor utcában, puskaropogás a Dunaparton, a december finom párái, harcias és szelíd öregasszonyok. Egy öreg hordár, cvikkerrel. Egy vak ló. Ilyen alakokból és elemekből állnak össze Déry Tibor „alvilági játéka”, ezek a Pest ostromának legköret és tartalmát sejtelmes realitással kifejező Déry-novellák. Bonyolult hajszalereken keresztül kapcsolódnak ezek az írások Déry régebbi pesti (és bécsi és berlini) életképeihez — azt mutatva, ami akkor még csak csírájában volt meg, de most már teljes iszonyattá lett. És például, Anna néni gigantikus alakjában mintha a *Befejezetlen mondat* Rózsánéját folytatná az író. Ugyanakkor későbbi Déry-elbeszélések (és „capricciók”) hangvételét is előlegezik a novellák.

Az *Alvilági játékok*-nak ez a beágyazottsága Déry Tibor teljes életművébe, különösen

nehézzé teszi a televízióra való feldolgozást. Az utalások — vissza és előre — majdnem lehetetlenek a képernyőn: „szabályos” ostrom-történetekhez pedig nemigen szükséges egy olyan komplex delikát irodalmi anyag, mint amilyen a Déry-novellák fűzése. Hogy a feldolgozás problémái az irodalmi mű ellenállásából — és nem Dömölky János rendező képességeiből — fakadnak, azt jól bizonyítja az is, hogy a műsorban látott három írás közül a viszonylag legkevésbé költői, *A csomag* című novella feldolgozása sikerült a leghatásosabban. Az ideoda tologatott hulla keszerűen — ugyanakor, ha úgy tetszik, humorosan — villantotta fel a képernyőn is azt a helyzetet, ami 1944 telén Pesten uralkodott. A ló című „játék” tévé-változatában már hiányolnunk kellett az eredeti mű gyöngéd poézisét, a jelképes ló és az ugyan-

jére emelkedett Sovány Juli — a házmesterné árva unokahuga, az árva emberség és emberiség — egymásra találásának rajzában. (Pálos Zsuzsát kitűnő színésznőnek — groteszk bohócok, abszurd clownok remek megformálójának — tartjuk, de hiányzik belőle az az érzelmi gazdagság, amit az író Juliában felmutatni kívánt. Az *Alvilági játékok* tévévítésének már jelzett gondjaira utal, hogy egy lírai típusú színésznő esetleg túl érzelmes-sé sikerítette volna Julit, és Dömölky nyilván ezt kívánta megelőzni. Pálos Zsuzsa azonban nem Sovány Juli volt — nem Sovány és nem Juli — hanem egy csúfondáros, fölényes Puck.)

Az *Anna néni* című novellát nem csupán az *Alvilági játékok*-ciklus legjobb darabjának tartjuk, hanem szerintünk kitüntetett helye van Déry egész novellatermesében. Ha van valaki a magyar novellák írója közül „aki” a munkás-

Pálos Zsuzsa



osztály — annak történelmi küldetése — nevében ítélni (nem utolsó sorban több munkatársa fölött is), akkor ez a minden sémától távolálló, „furcsa” asszony az. (Jellemző erre az Anna néni, hogy még jól leszidja a fiát, mielőtt feláldozza magát érte.) „Papírforma” szerint nagyszerű Anna néni — Gobbi Hildát — választott ki a rendező a játék számára. De hiába volt a kiváló színésznő erőfeszítése, Anna néni egyszerre goromba és egyszerre költői szövegét — amit Dömölky szintén átmentett volna a tévé-változatba — ő sem tudta interpretálni. Például az a „szónoklat”, amit halála előtt tart — és ami olvasva a világ minden ünnepélyes szónoklatának persziflázsa; fellebbezés a nehéz életű, tisztá szívű emberek szavak nélkül is fogadalmat jelentő érzéseihez — a képernyőn elfogadhatatlan volt. (Ehhez még hozzájárult Bornyi Gyula operatőr, akinek kamerája előnytelenül, hosszasan időzött el Gobbi — Anna néni arcán.)

A tévé-műsor nem tudta — talán nem is tudhatta — visszaadni azt az élményt, amit az *Alvilági játékok* olvasása jelent. Több színészi teljesítmény — elsősorban Patkós Irma özvegy Daniskónéja, Pártos Erzsébet Mari néni, Rajz János néhány vonással felvillantott Csukás Károly — azonban így is emlékezetes maradt. A műsor hiányaival együtt is mementó volt: emlékeztető emlékezés a félelem korszakára.

ANTAL GÁBOR

Jubileumomra

Addig restelkedtem, hogy semmiféle jubileumom nincsen, amíg rá nem jöttem, hogy éppen tíz év előtt lettem az ÉS tévékritikusa. Új „foglalkozásom” elég egyszerűen kezdődött: családom unszolására vettem egy tévékészüléket. Neki köszönhetem, hogy hűtlenné váltam becsületben eltöltött több évtizedes színházi- és irodalomkritikusi múltamhoz. Ilyen könnyelmű elhatározásra a magyar kritika történetében nem akad példa. Addig az irodalom és különösen a színház volt a szerelmem — s most egyszerre a televízió kerített hatalmába. Az a televízió, amelyik akkor Európában talán húszesztendős lehetett. Tudom, nem rokonszenves dolog, hogy valaki két és fél-ezer éves szerelmét elhagyja — egy húszévesért. De éppen az volt az izgalmas számomra, hogy ezzel a húszévesrel még jóformán senkisémm foglalkozott akkor. Mondhatnám: érintetlen volt. Már ami az esztétikai vizsgálódásokat illeti. Mindég nyújtott valami felfedeznivalót. Meglepetéseket, új esztétikai felismeréseket — melyeket azután a kritikus más műfajok esetében is gyümölcsöztetett.

A televízió — valóságilag a nézők is tapasztalták — valósággal ingerel a kritikára. A képernyő előtt ülve: a legszelidebb néző is kritikussá válik! Bizony, egy-egy tévéprodukciónál néha ötmillió kritikus néz farkasszemet. Ha a televízióból nézik ezt az ötmillió kritikus — persze, hogy félelmet éreznek. De ha arra gondolnak: mit jelent ez az általános művelődés, a népművelés szempontjából — csak örvendezésre van okuk. Forradalmian új jelenség a kultúrában, hogy milliók próbálnak önálló véleményt alkotni egy tévédrámáról vagy filmről. Talán mondanom sem kell, nem az a lényeges, hogy kritikájuk helyes legyen (ki tudja, milyen egy helyes kritika), hanem az, hogy egyáltalán kritizáljanak. Nem csak azt mondják a végén, hogy a mű tetszett-e vagy nem tetszett: véleményüket meg is kell védeni — a feleséggel, a férjjel, a gyerekekkel, a vendégekkel szemben. Érvelni kell mellette, vagy az ellenérveket megcáfolni.

A nézők milliói sajátítják így el a kritikai gondolkodásmódot. Ennek birtokában már a színházban, a moziban is egészen új magatartást vesznek fel... Hallgatózának néha a mozik vagy színházak előcsarnokában. Meglepődnek majd, hogy a kritikai gondolkodásmód — mely a képernyő előtt vált tömegessé — mennyire gyökeret vert már mindenfajta közönség tudatában... E jubileum alkalmából — melyet ezennel megünneplek — csak az vigasztal tíz esztendő megpróbáltatásaiért, hogy talán sikerült sok békés, türelmes és kikapcsolódásra vágyó nézőből — ingerült s magas vérnyomásra hajlamos kritikus-félt nevelnem.

HAMOS GYÖRGY

A FŰTŐ

Divatos szóval kell kezdenem: **rendhagyó** televíziós játékot láthatunk. Polgár András írta Herczenik Miklós ötletéből, s Félix László rendezte.

Kényelmes, nagy befogadóképességű, s tettség szerint tágítható ez a jelző, hogy **rendhagyó**, még olyankor is használjuk, ha feleslegesen élünk vele. Tehát gyakorta visszaélünk ezzel a nyelvi sablonnal.

A tévéjáték alkotói is megpróbálták rendhagyó módon jelentőséget adni művüknek, s elnevezték **tévégroteszkeknek**. Nem voltam rest, fellapoztam az értelmező szótárt, ahol azt olvastam a groteszkről, hogy „A nevetségessé az ijesztővel egyesítő, furcsa, torz jelenség”. Ez minden bizonytalansággal igaz akkor is, ha **A fűtő** című tévéjáték ötletére gondolunk, mert az alapötlet valóban nevetségesen furcsa jelenséget mutat be, talán az is igaz, hogy ijesztő, félelmetes az a kép, amely szemünk elé tárul e játékban: a butaság, a fantáziátlanság, a gyávaság, a rémség telepszik a szereplőkre és formálja, mondhatni torzítja cselekedeteiket, gondolataikat, magatartásukat.

Arról van szó ugyanis, hogy egy filmgyári forgatás után egy jó adag téliszalámi, mint forgatási kellék, megmarad. Értékesíteni nem lehet, mert kicsit megkopott a forgatás során, elvesztette azt a nemes penészréteget, ami kon-

zerválja és értékessé teszi. De házon belül sem lehet pénzzé tenni, mert számlát csak állami vállalatától lehet könyvelni, nem pedig személyektől kapott pénzzel elismertetni, hogy a keltek nem vették el, nem lopták el, legfeljebb elfogyasztották.

Ekkor lép be a történetbe a nevetségesen abszurd logika. A bü-

rokrata ész (Némethy Ferenc jelképezi) lelkiismeretlenül úgy dönt, hogy a téliszalámit el kell égetni. Ettől kezdve már nem a téliszalámi a főszereplő, hanem a jószívű, jóérvényű becsületes fűtő (Nagy Attila játssza), aki az elégetést úgy képzei el, hogy a belső égés, a fogyasztás ugyanazt a célt szolgálja, mintha lángon éget-

Gyenge Árpád és Inke László



A TÉVÉ LÍRAI RIPORTJA ZELK ZOLTÁNNAL

ték volna el a téliszalámi-rudakat. Ám a bürokrata nem nyugszik, neki máglya kell, a máglyán akarja látni a bűn, vagyis a téliszalámi pusztulását és ezt szinte a saját veszte árán is megteszi. Mert ez a nagydarab, Toldi Miklós erejével bíró férfi akkorát üt rajta, hogy csodáljuk, hogy van még ezután mersze cselekedni. Mert ez a fűtő, aki oly öntudatosan leüti a bürokratát, most megrendülten elszopolyog. Kikéri a munkakönyvét. Itt kezdődik a történet új fordulata: leáll minden, az emberek fáznak, tehetetlenek, mert filmrendezőt, görllöket lehet találni, de fűtőt — nem. Az igazgató őrvjög, fenyegetőzik és prédikál. Prédikációja nemcsak a nézőket, a fűtőt is meg hatja. És visszatér. Rezignáltan bár, de fűtő tovább a haza javára, az igazgató üdvére és az ostobaság diadalára.

Talán kitetszik ebből a tartalomismertetésből is, hogy a groteszk szituációt nem sikerült kibontani, legfeljebb kifulladásztani. A hangulatos rendezés nem tudott ezzel a groteszk heppienddel mit kezdeni. Groteszk helyett valóban heppiendnek rendezte meg. Ily módon — a szerző önironikus, kedvescsináló szavaival — „a tévéjáték, mely a színes fantáziára és élénk képzelőerőre valló, A fűtő címet viseli, bemutatásra került”. Ezenkívül más különösebb tragédia ezen az estén nem esett veünk...

ILLES JENŐ

Nincs módomban megállapítani, mit mond a tévé lírai riportja Zelk Zoltánról annak, aki nem ismeri személyesen a költőt, mennyivel nyújt számára többet, mint a könyv vagy a rádió interpretációja. Envelem szemben mindenesetre ugyanaz a Zelk Zoltán ül a képernyőn, akit oly régóta ismerek. Ugyanaz a csendes, mindig kérdező, de kérdésre a választ előre elváró és csak azt elfogadó tartás, ugyanaz az arc, amelyen ugyanaz a mindentudó naivitás néz a kamera által felkészített világba. Épp úgy nem hallgat és nem felel arra, amit mondok neki, mintha szemtől szembe ülnek vele, épp oly szelíden és védekezően néz át a fejem fölött, mindnyájunk feje fölött, mintha valóban ott volnánk. Ez az elragadó önközpontság, amelyben nyoma sincs az önzésnek vagy önteltségnek, amely inkább a feladat, a kötelezettség tudata: „azért vagyok, hogy önmagam legyenek, egy egész szenvedő emberiség ősi megbízásából merüljek szenvedéssel-tel önmagamba és felszínre hozzam ennek a szenvedésnek gyöngyeit.” Es ezek a gyöngyök gyönyörűek. Nyilvánvalóan annak számára is, akinek nevében nem beszélhetek, mert hiszen immár közel negyven éve ismerem személyesen a költőt.

Mert ez az önmagába-merült ember nagyonis érzékeny mindaz iránt, ami kívülről ér. Természetesen megint nem a mindennapi ember sértődős érzékenységeről van szó, hanem egy olyan felfogóképességről, vagy mondjuk: tehetségről, amely minden egyszerű benyomásnak az élet egészére vonatkozó következtetéseit azonnal átérzi, elraktározza és idővel kiérleli belőle a művet. Ez az érlelés nem jelent lepárolást, inkább válogatást. Zelk emlékező költő: amit átél, nem lényegében marad meg benne, hanem egész valójában, állandó testhőmérsékleten tartva. Ama bizonyos harminchat fokos láz égési mindig őt is, biztosítva mondanivalói hevületét. Nem fordulhat olyan mélyen a múltba, hogy az ne a jelen, az eleven élet hőfokán szóaljjon meg benne. A spontán elevegenségtől a múlt múlt-jellegét. A valómást az anekdotától a jelenlét hevülete, a belső izzás különbözteti meg.

Zelk Zoltán nem először ült a kamera előtt, de még sosem mulasztotta el, hogy valamelyik nagy mesteréről meg ne emlékezzék a hála erejétől hiteles szóval. Ebben a közvetlenül beszédes modorában a legtévészerűbb és ez az, amit sehol másutt ilyen dimenziókban megvalósítani nem tudna. Csak a tévé mutathatja be, ahogyan Babitsról szól, akivel ma is álmodik. Akinek annak idején megmutatta „Szilveszter a Főti úton” című versét, azzal a félnék kérdéssel, hogy nem túlságosan riportszerű-e. Es most a felejtéhetetlen, emelő kézműdolgot, amellyel Babits válaszolt: „Nem. Sikerült, kérem, feleleimle”.

Ez viszont a fiatal Dózsa Lászlónak nem sikerült: 6 határozottan a riportot olvasta fel. Általában, értjük, de nem tudjuk helyeselni a puritán szándékot, amely az effajta költő-bemutatók alkalmából Ascher Gabriella mindig a lényegét eltaláló összeállítását az előadás valamely sajátos absztrahálásával próbálja hangsúlyozni. Azt hisszük, tévedés, hogy a vers annál jobban kiemelkedik, minél jobban eltűnik a szavalo személye. Ebben a műsorban, magán Zelk Zoltánon kívül, talán csak Mádi Szabó Gábor produkálta — majdnem azt írjuk: kapott módot produkálni — amire képes, a többieket — ha mással nem, a fotográfálással — kissé elhalványították. Bizonyos, hogy a kitűnő Mensáros László, Káldy Nóra, Ronyecz Mária nagyobb súlyt jelentett volna a képernyőn — éspedig nem Zelk ellen, hanem Zelk érdekében — mint amennyit engedélyeztek számukra.

KESZI IMRE

A Lánchíd históriája – madártávlatból

Budapest centenáriumaival mivel ünnepelhetné a 100. születésnap előestéjén a televízió, mint a város egyik legsajátosabb és leghíresebb jelképének, a Lánchidnak izgalmas histórikumát megelevenítő dokumentumfilmmel. Nem túlzás azt állítani, hogy az ünnepi hangulatban ünnepi várakozással készültünk a film fogadására, mint holmi családi krónika egy bizalmas fejezetének felelevenítésére, mert hiszen a Lánchid kétféle budapestinek és sok millió magyarnak ugyanazt jelentti: az első állandó hidat a Duna fölött, Pest és Buda végleges összekapcsolásának zálogát, egy építészeti remekművet, amely immár mulhatatlanul hozzá tartozik a város látképéhez és hangulatához. Lehet, hogy a várakozás éppen ebből az ünnepi hangulattól eredően fokozott volt s emiatt bizonyos csalódással járt.

A Lánchid történetét bemutató harmincöt perces dokumentumfilm alkotói: Koós Tamás szerkesztő és Knoll István író, rendező és operatőr lelkiismeretesen készültek föl a munkára, tudva, hogy ünnepi műsort készítenek, amely ünnepi órában és ünnepi hangulatban kerül a közönség elé. Minden valószínűség szerint ezzel magyarázható, hogy az egész előadás kissé túlságosan ünnepélyesre sikerült s mintha az alkotókat feszélyezte

volna a rang és jelentőség, a meghitt vallomás helyett valamiféle ünnepi szónoklatba fogtak, ami akkor is zavaró volt, amikor Széchenyi István merészröptű elképzelésének fogantatását és megvalósulását tolmácsolták a korabeli dokumentumok, még inkább annak hatott, amikor a mai hídról, a „mi” hidunkról esett szó. A Lánchid történetének valóságos dramaturgiája van, amely pontosan és kitapintható módon feltárja a drámai csomópontokat, a válságokat és a diadalmos megvalósulást, — s e dramaturgiával nem is volt baj. A tízéves gyerek is megtanulhatta, miképpen született és mit jelent Budapest életében a híd, — de vajmi kevés érzelmi szál kötődött ehhez a pontos és hűvös dokumentációhoz.

Madártávlatból készült néhány felvétel a hídról, de némiképpen madártávlatból készült az egész alkotás, mintegy helikopter-szárnyon lebegve a téma fölött, mintha az alkotók köznapinak, talán ünnepontónak találták volna, hogy leereszkedjenek a híd mindennapi életéhez. Minden ilyenfajta dokumentumfilm óhatatlanul kénytelen sok állóképpel dolgozni, — rézkarcok, metszetek és régi fotográfiák adják a műsor hitelét —, a Lánchidról azonban nyilván sok mozgóképet is őriznek a múzeumok és archívumok s végső fokon

ott áll a mai híd, a mai Budapest képi egységébe foglalva s tálcán kínálva a lehetőséget, hogy a korabeli krétarajzok megható párázatát élesen exponált, félreérthetetlenül mai filmbejátszásokkal keltse életre.

A dokumentumfilm szigorú műfaj, nem túri az érzélgősséget, erre gondosan ügyeltek is a film alkotói, de olyannyira ügyeltek, hogy szinte vegyi szűrőkön kiszűrtek a filmből minden derűt és lírát. A képernyőn feltűnő korabeli újságpletykát is úgy „megmagyarázták”, mint egy bibliamagyarázó, ahol viszont az újjáépítés képei villantak föl, ott inkább a híradóra jellemző rutinmunka érvényesült.

Az emberi közvetlenség és kötődés hiányzott a filmből, személyes kapcsolatunk kifejezése, olyan villanás, mint a hídmaster fiának telefonja az apával s életének néhány szép képe. Sok tanulsággal szolgálhat ez a film, köztük a legfontosabb, hogy az ünnepi esemény akkor válik igazán ünnepivé és élményszerűvé, ha az ünnepi hangulatú néző úgy érzi, maga is szereplője a filmnek, ha fölmelegíti a látvány. Tagadhatatlan érdeklődéssel vártuk és néztük ezt a filmet, de mindvégig csak nézők maradtunk.

BARÓTI GÉZA

SCHUBERT KOMPROMISSZUMOKKAL

A szokásosnál is jobban drukoltam azért, hogy Schubert Téli utazás című dalciklusa meghódítsa a tévé közönségét. Egyet kell érteni Fellner Andreával, aki szinte megszállottan igyekszik a tévé nagy hatóerejét a méltatlanul mellőzött és háttérbe szorult dalirodalom népszerűsítésére fordítani. A Kodály dalverseny várákózáson fölül sikert aratott — s ez nyilvánvalóan az ügyesen kitálatalt műsorformának: a versenyek közkedveltségének köszönhető. Arra azonban még nem volt példa, hogy egy teljes dalciklus szóljalon meg a képernyőn.

A vállalkozás merészségével természetesen a műsor készítői is tisztában voltak, bizonyára ezért készítettek egy úgynevezett hangversenykalauzt a program elé, s ezért szabdalták szét négy estére a 24 dalból álló nagyívű sorozatot. A kompromisszumot nyilván tudatosan vállalták arra számítva, hogy a rövidebb műsorokat nagyobb közönség hallgatja meg, mint az egy óránál hosszabb, teljes ciklust. Elméletben ez talán így van, az engedmény a gyakorlatban mégsem vezetett eredményre mégpedig azért, mert ily módon sem a hozzáértőkhöz, sem a tájékozatlanabbakhoz nem tudott szólni. A dalok szűkebb közönségét a szétszabdaltság elkedvetlenítette: a Téli utazás éppen a maga elegységével, a remekművű dalok egymáshoz való viszonyával, „történet-

té” fűzésével, érzelmi hullámlásával, egyszerűen: ciklikus építkezésével ér el páratlan hatást — nem véletlen, hogy az előadóművészek többsége még a hangversenypódiumon is szünet nélkül, egyváltéban éneklie el a sorozatot, s a hallgatóság sem csupán az egyes dalok megformálását figyeli, hanem felépítésük ivét és kifejezését is. A dal műfajától még idegenkedő nagyközönséget pedig azért nem tudta a több részes műsor rávezetni e cizellált művészet szépségére, mert a kompromisszum másik oldalát nem vállalta következetesen.

Világos, hogy a német dalirodalom egyik legmagasabbrendű alkotását a szöveg és a zene szerves összefüggése miatt csakis német nyelven lehet hitelesen tolmácsolni (magyar szöveg különben sem jöhet szóba, ha egy világhírű német művész éneke szegődik a kifejezés szolgálatába), de tisztában kell lenni vele, hogy a bármily kifejező mimikájú, bármilyen „tévészerűen” fényképezett művész sem képes a készülék elé szögezni a nézőt, ha az nem érti: amiről énekelnek neki. Az énekes arcán átsuhanó érzelmeket, tekintetében tükröződő gondolatokat csak a dalok ismerője tudja követni; akihez viszont ez a többrészes sorozat szólni kívánna, legjobb esetben egy-két dal erejéig gyönyörködik Theo Adam hangjának szépségében, de a műfajhoz, s magához Schubert re-

mekművéhez nem kerül közelebb.

A hangversenykalauznak éppen a magyarázat, sőt a tartalmi ismertetés lett volna a feladata, méghozzá közvetlenül az egyes részletek tolmácsolása előtt. Így azonban, önálló műsorként (néhány nappal megelőzve az első dalok sugárzását), nem járulhatott hozzá a befogadáshoz. Theo Adam és Várnai Péter beszélgetése inkább a műfaj ismerőiehez és kedvelőiehez szólt; okos társalgásuk: két muzsikussal művelt eszmecseréje mintegy feltételezte a nézőről a mű ismeretét. A magam részéről élvezettel figyeltem a jól megválasztott kérdéseket és az énekes okos feleleteit (akkor is, ha előadásában nem valósította meg következetesen elméletét), de úgy találtam, hogy ez az elmélyült és gondolatokra készítő párbeszéd semmiképpen sem tartozik a közművelődés kategóriájába: a Téli utazás *elmélyült* megértését szolgálja talán, de könnyebb megismerését nem segíti elő, s mindezekelőtt a művelt, sokoldalú, világjáró énekes portréját színezi. A műsor szerkesztője igen fontos feladatra vállalkozott, s őszintén remélem, hogy bátorsága továbbra is megmarad: vállalja egyfelől a „rétegműsorrall” járó szűkebb kör igényes követelményeit, s nem riad vissza másfelől a közvetlenebbül magyarázó módszerektől.

FEUER MARIA

A tévéjátékok és tévéfilmek, az irodalmi és színházi műsorok műhelyében, a Televízió irodalmi és drámai fősztályán a közelmúltban készült el a jövő évi program. Szűcs Andort, a főszerkesztőség vezetőjét arról kérdeztük, milyen alapvető törekvés határozza meg terveik összeállítását?

— Szeretnénk elérni, hogy minél több kortárs író kapcsolódjék be a munkánkba. Az elmúlt négy évben az volt a feladatunk, hogy avasunk „divattá” a televíziót, divattá az írók körében, tehát tegyük divattossá a mai magyar irodalmat a képernyőn. Sikerek és fiaskók kísértek, de végül is eljutotunk oda, hogy — úgy érzem — sikerült az irodalom műhelyévé formálódnia-emelkednie a főszerkesztőségnek, ahova — képletesen szólva — belépni már nem tartózkodnak az élő irodalom legjelesebb képviselői sem. Közvetve: dicsekedhetünk Illyés, Déry, Németh László, Sánta, Fejes és mások műveinek megnyerésével, de valahogy kimaradtak figyelmünk köréből az újonnan feltűnt írónemzedék képviselői; amikor tehát az írókhoz fűződő kapcsolataink bővítéséről beszélünk, elsősorban a fiatalokra értve várnak ránk tennivalók.

— Elérkezettnek mutatkozik az idő, amikor váltanunk kell: a kap-

Program

74'

AZ IRODALMI
ÉS DRÁMAI
FŐSZTÁLY
TERVEI

csolatok szélesítése után a *kapcsolatok mélyítésére* törekszünk. Azaz, szeretnénk elérni, hogy ne csak adaptációra nyerjünk meg jeles műveket, hanem eredeti tévéművek írására nyerjünk meg írókat. Amit elért a színházművészet, szeretnénk elérni mi is: ahogyan évente 10—12 új magyar dráma születik, a jövőben várjuk az eredeti tévéjátékok születését. Ennek ösztönzése egyik fő törekvésünk.

— A jövő évi programban mérhető-e már valamilyen eredménye a törekvésnek?

— Egyelőre még szerényen kell fogalmaznunk. Inkább jelekről beszélhetünk, hiszen hosszútávú programról van szó. Már az is eredmény, hogy elmondhatjuk, jövőre több lesz az eredeti tévéjáték, mint volt eddig. A művek nagy része továbbra is adaptáció. Kedvező viszont az élő iroda-

lom aránya. Szerzőink között van például Csák Gyula, Déry Tibor, Görgey Gábor, Fejes Endre, Illés Endre, Karinthy Ferenc, Mocsár Gábor, Szakonyi Károly, Urbán Ernő, Palotai Boris, Vészi Endre, Bárány Tamás, Hubay Miklós... És egy újabb lehetőséggel bővült a tévéadaptációk köre, ami érezteti hatását terveinkben. Az Irgalom tévéváltozata ugyanis kísérlet volt arra, meghódítható-e a tévé számára egy-egy nagylegzetű kortárs mű, sorozat-feldolgozásban. Az eredmény alapján úgy érezzük, hozzányúlhatunk a nagy epikai művekhez. Így került terveinkbe Déry Felelet című regényének adaptációja.

— A klasszikusok szokásos jelenléte mellett várható-e valamilyen új koncepció érvényesülése a klasszikus irodalom közvetítésében?

— Úgy mondanám inkább: egy hosszútávú koncepció markánsabb kirajzolódására kerül sor. Szeretnénk ugyanis megteremteni egy *televíziós megközelítésű* klasszikus repertoárt, főként a magyar- és világirodalom klasszikus drámáinak stúdiófeldolgozásából. Már az idén megtettük az első lépéseket, legutóbb például Csokonai Dorottya-jának tévébemutatójával. Jövőre Vörösmarty Csongor és Tündéjét, valamint Csokonai Karonyóját tervezzük. A

Látogatás a hírgyárban

klasszikus repertoár összeállításában alapvető követelmény az, hogy a mű több legyen művelődési prehisztorikumnál, a mai emberhez szóljon aktuális ügyekben. Ha évente 2—3 dráma stúdió-feldolgozása készül el, néhány esztendő alatt már szép televíziós színházi repertoárt mondhatunk magunkénak.

— Mit emelne ki még a tervek közül?

— A szocialista országok klasszikus és új irodalmi értékeinek felfedezésében kívánunk továbblépni. Segítségnkre vannak ebben az eddig is érdeklődést keltett vendégrendezések. Például vendégművész, a cseh Moskalyk rendezésében látják majd a nézők J. Hubac Hosszú őszi nap című művének magyar változatát. Ugyancsak vendég, a marosvásárhelyi színház főrendezője, Harag György állítja majd képernyőre Páskándi Géza Tornyt választok című színművét. Az orosz és szovjet irodalom számos műve szerepel terveinkben. Csak ízelítőül néhány. Turgeyev: Rogyin, Gorkij: Az áruló, Zoscsenko: Kék könyv, Suksin: Az élet szerelmese, Antonov: Aljonka, Vampilov: Az elsőszülött, Trenyov: Ljubov Jarovaja... Jövőre az APN-nel közösen műsort készítünk a szibériai és a grúz színházművészetéről.

Furcsa élmény volt a televízióban látni egy sokszor hallott rádióműsort. Méghozzá a legkevesébe látványosat: a Híreket.

Mi tette mégis olyan izgalmassá a Belépés csak tévénézőknek — a Rádió Esti Krónikájához című tévé-műsört?

Láttuk a hírszerkesztés műhelymunkáját; a hírhözöket, a hírközlőket és magukat a Híreket is. A valóság drámáját és dramatizált forgatókönyvét egyidejűleg kaptuk. Tanúi lehettünk a hírszerkesztés feszült „slusszhangulatának”, a rádió- és tévéhatások különös montázsának. Láttuk Rác György Gézát, a Krónika nagy koncentrációval dolgozó, hidegvérű szerkesztő-műsorvezetőjét, amint a befutó híreket válogatja, selejtezi. Láttuk és hallottuk Király Editet, amint a túlszűfolt montírozó szobában le-fel járva az összekötő szöveget gépbe diktálja. Figyeltük Dénes Mariann bemondónót, amint a szövegén a logikai hangsúlyokat jelöli be. („Ha én nem értem, amit mondok, hogyan érte meg a hallgató?”) Együtt voltunk a befutó riporterekkel, az Afrikából frissen érkezett tudósítóval, és izgulva figyeltük a villanyórán múltó perceket, másodperceket. Már csak tíz perc van a rádióadásig!

Úgy éreztük, a forró drót már nemcsak a műsorvezetőt köti össze a hírszerkesztőséggel, de bennünket is a Krónika készítőivel. A gyorsítva visszahallgatott „brekkgő” hírek, a tekercesk pergése, az információk terjedésének izgatott sebességét érzékeltették velünk.

Közeleg a finis! Az egész csapat átvonul a 4-es stúdióba. Hosszú asztal mögött ülnek, előttük a mikrofon. Nyugalom és koncentráció. Premier-láz, Egressy István bemondó a „végszavakat” ismétli. Még harminc másodperc és felhangzik a rádióban az Esti Krónika szignálja.

Amikor pontban tizenkilenc óraker a képernyőre merendve — a tévé tanácsára — kinyitjuk a rádióinkat is, mindenki a helyén van. A rádió és a tévé-műsor, s mi hallgató-nézők is. Csak a tévé szerkesztő-riportere oszon ide-oda a stúdióban, lábujjhegyen, adás közben is kérdezgetve, magyarázva. Hangját suttogóra fogja, arcán büntudatos mosoly, mint aki tilosban, szentélyben vagy — adóstúdióban jár.

Kitűnően csinálja. Tudatában annak, hogy a szomszédos kommunikációs birodalmak határmegyéit át meg átlépve, tulajdonképpen törvénysértést követ el. Mert ha igaz az, amit a szakértők állítanak, hogy a rádióhallgató fülével lát, a tévénéző viszont a szemével hall, akkor a riporter a hangkulisszák titkait felfedve, sziszofrénná teszi a hallgató-nézőt.

Vagy talán mégsem? A látogatás arról győzött meg, hogy a Hírek mögött a hírhözökre is érdemes figyelni.

A sikerült rádiós-műsört Rác György Géza, Radványi Zoltán, Vértessy Sándor szerkesztette, Eck T. Imre rendezte képernyőre.

B. É.

MÁGORI ERZSÉBET



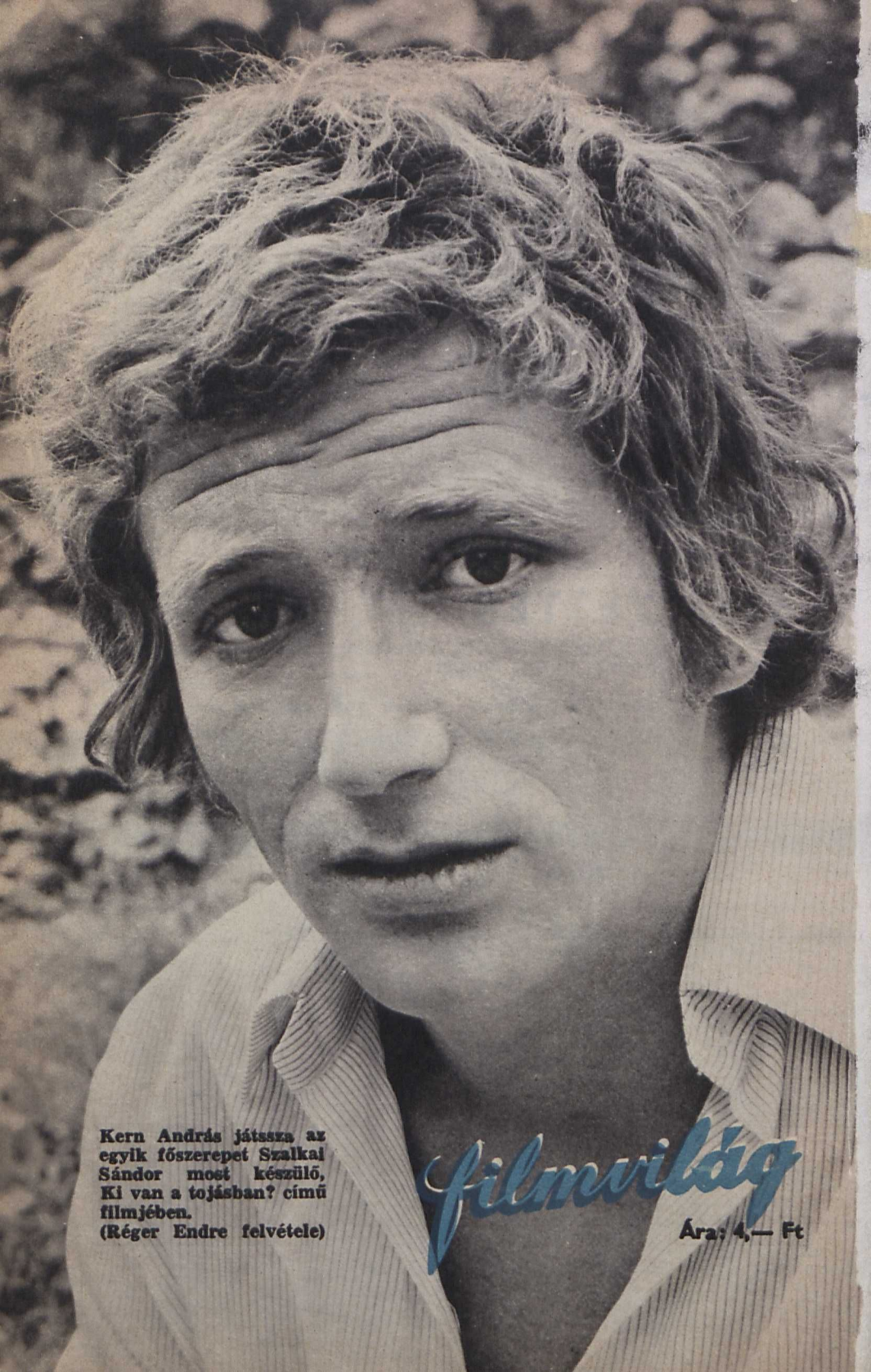
Garas Dezső és Holl István

A HELYETTES

címmel elkészült Rényi Tamás folytatásos tévéfilm-sorozatának ötödik része. A *Szép maszkok* című sorozat forgatókönyvét Müller Péter írta, főszereplői: Garas Dezső, Torday Teri, Dégi István. Operatőr: Lukács Loránd.

Jelenet a tévéfilmből (Csabafi Attila felvételei)





Kern András játssza az egyik főszerepet Szalkai Sándor most készülő, *Ki van a tojásban?* című filmjében.
(Réger Endre felvétele)

filmvilág

Ára: 4,— Ft