



MHATZ

*filmvilág*

13

1976. július 1.



Opozcki János

# A kis Valentinó

(Kende Tamás felvételei)

Első játékfilmjét forgatja Jeles András saját forgatókönyvéből; Opozcki János, Molnár Iván, Lévai Ferencné főszereplésével. Operatőr: Kardos Sándor

Jelenet a filmhől



# Afrikától Latin-Amerikáig

## Kiküldött munkatársunk beszámolója

Afrika, Ázsia és Latin-Amerika filmjei immáron ötödik alkalommal peregtek egymás után a taskenti fesztiválpalotában, békés egyetértésben, nem versengve semmiféle arany vagy ezüst szobrocskáért. Díjakat egyébként máshol már régen kapnak a harmadik világ filmjei: Moszkvában, Cannes-ban, Karlovy Vary-ban egy-egy kubai, algériai, szene-gáli, mexikói vagy grúz film gyakran szorít maga mögé régi filmes nagyhatalmakat. Humberto Solás, Luis Alcoriza, Merzak Alouache, Miguel Littin, Ousmane Sembene, vagy Danyelija nem a zsüriük jóindulából nyernek. Művészetük állja a versenyt a világ filmmezőnyében. Talán éppen ezért, a sem díjat, sem világ-mozikarriert nem osztó Taskent újabban inkább az utánpótlás, a második vonulat találkozója lett, s egy programba válogatva a három földrész filmtermését, pontosabb képet próbál nyújtani a fejlődő filmes világról.

Nehéz összemérni, s pusztán a „nem európaiság” okán együtt beszélni az évi több száz filmet gyártó India, a százon felüli termésű Pakisztán, Törökország alkotásairól és, mondjuk, az évi négy iraki játékfilm közül az egyikről. A társadalmi konfliktusokat feltáró, elkötelezetten politikus algériai és az Ezeregy éjszaka mesevilágát idéző iráni filmgyártásról. A fesztiválfilmek özönében megfigyelhető mégis néhány jellegzetes hang, melyen az afrikai, ázsiai, latin-amerikai rendezők szólnak közönségükhöz.

Az iraki Kais Abbas Hummadi *Kísérlete* képviseli az egyik típust. Egy kis falu közösségének el kell hagynia lakóhelyét, mert az épülő öntözősatorna a földjeim keresztül vezet. A szövetséget jobb földet, vizet, traktort ígér, a parasztok mégis nehezen szánják el magukat a változtatásra. A régi és az új harca, a múlt szokásvilága és a jövő követelte

új életforma összeütközése határozza meg a film egész szerkezetét, a szereplők kapcsolatrendszerét, a szerelmek, barátságok alakulását. A szövetséget akarató megértő paraszt lánya, természetesen, a szülőházához makacsul ragaszkodó szomszéd fiába szerelmes, hogy a szülői tilalom ellen lázadó „iraki Romeo és Júlia” sorsa a fejlődés ellentmondásait példázza. A film jól áttekinthető, világos sémája vállaltan didaktikus, szándékosan leegyszerűsített. S hogy egyfajta közönségrétegnél feltétlenül visszhangra talál, mutatta a film végén felcsattanó tapsvihar; annál a jelenetnél, amikor a makacs paraszt is felrakja a teherautóra az utolsó sámlit.

Ezt a társadalmi osztályszerkezetet direktén másoló filmtípust választotta az algériai Sid Ali Mazif is a *Leila és a többiek* című munkájában. Itt a nők kizsákmányolásának különböző variációival találkozunk. Leilát és a többieket elnyomják, kihasználják, nem veszik emberszámba, lenézik, eszköznek tekintik a munkahelyükön, otthon a családban, szerelemben, mindenhol. Lázadásuk egyszerre jelenti a női emancipáció és a társadalmat megváltoztatni akarárs első lépcsőjét.

A harmadik világ Taskentben bemutatkozó rendezői közül azonban viszonylag kevesen vállalkoztak önálló, mondandójuknak megfelelően másfajta, a kommersz-mozi nyelvé-től eltérő forma megteremtésére. Hollywood izlésuralma nem ismer sem szárazföldi, sem tengeri határokat. A klasszikus giccek memcsak a nézőket, a rendezőket is évtizedek óta fertőzik. Láthatunk hamisítatlan amerikai, könnyes szerelmi drámát, gyerekstúdió közben haladókli feleséggel, aki a halál előtt elénekli még kedvenc dalát szerelmes urának — fátylak mögött, túlsátorban. Csak a szokottnál kissé barnább bő-rű színészek, s a kaliforniai luxu-svilla helyett a keleti palota selyemkanapéi jelzik, hogy nem Ameriká-





Mario Mitrottí: A jelölt

ban, hanem Pakisztánban történik ez, Sayed Suleiman *Al-feleség* című filmjében.

Az is jellegzetesen hollywoodi módszer, ahogyan a nemes irodalmi anyagot feloldja, kilúgozza, elsekélyesíti a film, A török Atif Yilmaz rendezésének Csingiz Ajmatov esett áldozatul. A *Vörös kendő* című kisregényéből, melyben illékony meséjével a szerelemtől elméledkedik szomorkásan derűs bölcsességgel, olyan könnyes-bús moralizáló tanmese kekedett, hogy bármelyik operettlibrettista megirigyelhetné.

A jól ismert olasz és francia politikai kalandfilmek bevált patronjaival is szép számmal találkozhattunk, csak sajnos, éppen annak a mester-ségbeli tudásnak a híjával, ami az éltető eleme ennek a műfajnak. A kolumbiai Mario Mitrottí *A jelölt* című filmjében egy képviselőválasztás politikai machinációját leplezi le. Az uralkodó párt új arcot, egy balekot keres választási jelöltnek, hogy rajta keresztül új színben észrevétlenül folytathassa régi politikáját. A pamflett műfaját az alkotók felcserélték a kabarétréfák olcsóságával: a humort leginkább a jelölt csökkent szellemi képességű unokaöccse szolgálta. Nem éppen a legízlesebb módon, valahogyan úgy, mint ami-

kor azzal nevettek bennünket, hogy egy vak ember beleesik a gödörbe, vagy egy süket nem hallja a csengőt.

Az új-zélandi politikai krimi, az *Alvó kutyák* esetében nem az alkotók professzionalizmusa hiányzott. Roger Donaldson filmjét, bár tíz év óta ez az első Új-Zélandban készült produkció, elvállalhatná akármelyik nagy filmgyártó cég. Az erőszak, a rendőrterror vízióját rajzolja elénk, ügyesen adagolva vért és szexet, autós üldözést és lövöldözést. A kommerszbe oltott látszólagos „politizálás” ma már éppen olyan kelendő árucikk a filmes piacon, mint valaha egy megrikató szerelmi történet. Az új-zélandi rendező munkája valóban csak a földrajzi eredet miatt kerülhetett a harmadik világ fesztiváljára.

Nem tekinthető jellegzetesen fejlődő országbeli filmművészetnek a világhírű grúz filmgyártás sem. Nana Mcelidze, a nálunk is bemutatott *Focizzon, aki tud* alkotója ezúttal, sajnos, éppen a már közhelyekké kopott grúz filmes fordulatokat, figurákat játszatja újra az *Egy igazi tbilisi és a többiek* című alkotásában. A *Szörnyetegek*, *Cicababák*, és más hasonló olasz szkeccs-filmek mintájára tizenhat villámtréfát me-

**Sergio Giral: Rabszolgavadász**

sél el a mai Tbiliszi életéből; arról, hogyan isznak együtt, szórakoznak, veszekednek, udvarolnak, filmeznek a grúzok. (Ez utóbbi részleten letagadhatatlanul ott munkál Truffaut *Amerika éjszakájának eméke.*)

A nemzetközi fesztiváldíjakkal méltán dicsekedhető kubai filmművészet is „formáján” alul szerepelt Taskentben. Az 1975-ben Moszkvában díjat nyert *A másik Francisco* rendezője, Sergio Giral *Rabszolgavadász* című filmjében ismét a múlt század kubai történelméről mesél. A spanyol földbirtokosok szolgálatában álló hivatásos rabszolgavadász monomániás örületig fokozott kegyetlensége egy korszak, a gyarmatosítás korának szimbólumát hivatott szolgálni. A kubai rendező azonban olyan vontatottan, mesterségbelileg is nehézkesen bonyolítja történetét, hogy filmje megreked egy szürke történelemkönyv-illusztráció szintjén.

Az idei taskenti fesztivál igazi filmes élményét két latin-amerikai: egy bolíviai és egy mexikói rendező nyújtotta. A *Chuquiago*, Antonio Equino alkotása, négy sorsot tár elénk, La Paz forgatagából négy jellegzetes portrét villant fel. Chuquiago, egy ősi indián település neve,



**Roger Donaldson: Alvó kutyák**





Jose Estrada: *Tehtetlenek*

innen származik az első történet hőse, egy spanyolul alig tudó árva indián kisfiú, akit a város piacán árulnak. Kofaasszonyok alkudoznak rá, s ő értetlenül nézi a számára ismeretlen nyelven karattyoló világot. Gazdától gazdához kerül, gyanakvóan, magányosan, fülébe húzva kötött sapkáját, s mindig, mindenhol idegen marad. Az ő néhány évvel idősebb alteregója a második hős, szintén indián fiatalember, aki megpróbál kiszakadni a családból, mapi munkája mellett iskolába jár, jó házból való lánynak udvarol, siker-

telenül. Egy USA-beli munka reményében pénzt akar szerezni az utazáshoz, s barátjával betör valahová. Elkapják, s szülei kiváltják ugyan a rendőrségről, de sorsa ezzel a lépéssel megpecsételődött. A harmadik figura egy kishivatalnok, aki a sokgyerekes családi nyűgök elől kollégáival a halálba mulatja magát. S végül a meggyedek szereplő egy felső tízezerbeli diáklány, aki az egyetemen egy baloldali csoport tagja ugyan, s szerelme is radikális diákvezér, feleségül mégis egy rangjához méltó úrifíúhoz megy. S az utcán ismeretlenül összetalálkozva az indián kisfiú szomorú szeméi néznek vissza rá. Equino lírai etűdjeiben társadalmi körképet rajzol úgy, hogy közben életrsorsokat feltáró arcokat látunk, társadalmat bírál, s közben bolíviai embereket ismerünk meg közvetlen közelről.

A másik, majdnem kítűnő film rendezője a mexikói Jose Estrada. A *Tehtetlenek* kicsit hosszabb a kelle-ténél. Estrada túlságosan sok szimbólummal terheli meg történetét, néha belefelejtkezik filmjének képi szépségeibe. Valami alapvető dolgot sikerült megteremtenie: egy pusztulásra ítélt életképtelen világ lassú halódásának nyomasztóan morbid atmoszféráját. A cifra nyomorúság napjait pergető, vagyonának, földbirtokának romjain tengődő nagymama, mama és az iskoláit most végzett fiú mögött csukódik be a düledező ősi kúria kapuja, hogy örökre rabságban tartsa a jövővel szemben tehtetleneket. Az öregek nem akarnak, a fiú nem tud szembenézni a realitásokkal. A szerelem sem mozdítja ki cselekvésképtelenségéből, s a korhadó ház sötétje magába zárja.

Nem Estrada az egyetlen mexikói rendező, aki az önmagát túlélő társadalom pusztulásának képét rajzolja meg. Két évvel ezelőtt Pesaróban a mexikói programban egymás után láthatunk filmeket, amelyek erről az eliszaposodott állóvíz-életről szóltak. De egyik sem ilyen kiméletlenül, illúziómentesen, a változtatás szükségességének ilyen kényszerítő — művészi erejével.

SZÉKELY GABRIELLA





## Mozi-Csehov

### ETÜDOK GÉPZONGORÁRA

#### Váratlanul: rendező

Kamaszcsillogását éppen levedlő siheder száguldott lobogó sörénynyel Danyelija: *Moszkvai séta* című filmjében. Csodálkozással pillantott a sokat látott utcákra, emberekre. Ez volt Nyikita Szergejevics Mihalkov, aki akkoriban a Vahtangov mellett működő szímiiskola növendéke volt, vagy tán éppenséggel befejezte színészi tanulmányait, amikor Danyelija munkáját kísérendő Magyarországra utazott. Ifj. Latabár Kálmán szinkronizálta Mihalkovot. Így esett, hogy összeittuk magunkat a Filmklub fogadásán. Nyikita Szergejevicsről tudni lehetett, hogy Szergej Mihalkov író gyermeke, öccse Mihalkov-Koncsalovszkijnak, a filmrendezőnek. Beszélt gyermekkoráról: azt állítván, előbb tanult meg spanyolul, mint oroszul, lévén spanyol dajkája.

Rettenetesen színész volt. Szilaj és világéhes ifjú színész.

Valamelyik fesztiválon a Roszszija Szálló bárjában születésnapom lo-csoltuk Kardos G. Györggyel és diplomata barátommal, amikor bebuj-

kott asztal melletti képünkbe Nyikita és Daniel Olbrichsky. Nyikita valami filmrendezésről papolt. Ezt a szöveget ismertem a mieinktől: ki-elégítetlen színészek ábrándoznak róla, hogy kezükbe veszik a rendezést és majd ők megmutatják, miként kell. Szavát sem hittem. Vodka gyanakodtam, mint fölbujtóra.

Nyikita azután eltűnt szemem elől és csak filmjeivel találkoztam.

Tényleg rendező lett. Mégpedig nem is akármilyen. Annak a mozis nemzedéknek képviselője, akik nem az irodalom vagy a színházi rendezés, valamelyik bölcsészeti fakultás vagy éppen a jogi kar fölül érkeznek eszméikkel a kamera mellé, hanem kiskoruktól a mozin móttek föl, mindennapi szellemi táplálékuk a film, szenvedélyes rajongásuk és gyűlölködő vitáik szerelmes tárgy, képen és mozgásban látnak, és egészen másként érzékelik és érzékeltetik a világot, mint az előttük műterembe belépett rendező-generációk.

Polgárháborús westernjében, a csak sután lefordítható című *Idegen a mieink között, a miénk idegenek közöttben* (1974) — amit a televíziónk-

ban észrevétlenül vetítettek le — a formaérzékenységnek, az auditív és a vizuális rafináltságnak mozihedonista módon élvezkedő fölényes tudása jelent meg. Egyszerűsödő olyan rendező tűnt föl személyében, akinek nemcsak a századfordulós viseletekhez és viselkedésekhez van erős vonzódása, és aki jóllehet magasrendű játéknak tartja a filmkészítést, mint a *Szerelem rabja* (1976), van elegendő intelligenciája és kíméletlen elemzőkészsége; nem reked meg esztétikai élvezetek halmozásánál, de képes a múltidőt sérülés nélkül jelenné alakítani, mégpedig valamilyen malíciózusan érzelmes elbeszélő modorban.

### Váratlanul: Csehov

1977-ben azután elkészíti Csehov fél évszázadig mellőzött drámatörzsjának, a roppant terjedelmes Cím nélküli darabnak frivol moziváltozatát. Központi szereplőjéről szokás *Platonov*nak is címezni ezt az életmű-nyitányt, amelyben megszólal minden későbbi nagy Csehov-dráma motívuma.

Daumier egyik egykorú litográfiáján vonatfülkében ülnek egyfelé utazók. Miközben egy irányba viszi őket a vonat, semmi összetartozás nincsen közöttük. Nem néznek egymásra. Még csak egy irányba sem. Egyfelé viszik őket. Mégsem tartoznak össze.

Számomra ez a kép a Csehov-dramaturgia jelképe.

Nyikita Mihalkov is ezt az összetartozás-össze-nem-tartozást emelte filmje középpontjába. Ez a képi szervezőelem. A gyűjtötárvolság fortélyával a képek mélysége egyenértékűvé lesz az előtérrel. Egyenrangú cselekvések folynak elől, középen és hátul. A lepusztult pompájú birtok kertjében itt is, ott is unatkozó emberek ücsörögnek. Az üvegezett falú szalon elnyújtott terében csoportok vagy magukba zárt emberek ácsorognak. Egyszerre látjuk őket, amint csak látszatközük van egymáshoz. Időlegesen kapcsolatot teremtenek egymással, örvendezve borulnak viszontlátáskor egymás karjaiba, majd hosszú, kínos elhallgatások következnek: nincs mondanivalójuk egymás számára.

Mihalkov egész rendszert dolgoz ki a szereplők bezártságának érzékeltetésére. Emlékezhetünk bátyja, Mihalkov-Koncsalovszkij *Ványa* bácsijára, ahol a szűkre szabott udvarház, az alacsony mennyezetek, az emberekre rámeheződő gerendák vagy sutba szorult elhelyezkedések emelték ki a szereplők bezártságát. Nyikita Mihalkov inkább tágasra méretez mindent színészei körül. Kiviszi őket a szabadba, hogy megmutassa, mennyire nem szabadok. A térben elhelyezett emberek csoportjai ironikusan megrendítővé teszik magukba szigeteltségüket. Tág térben élesebben ugrik elének bezártságuk.

S amikor az udvarház teraszán megjelenik Trileckij doktor szerepében maga a rendező, hogy egy elhangolt hegedűfutam után távcsövébe pillantson, a diafragmás kép pásztáz a kertben nyaralók között; megpihen rajtuk, elidőz alakjukon, majd továbbssiklik, és mi érzékeljük a közöttük levő áthatolhatatlan távolságot.

### Melodráma — melómánia?

Taganrogi gyerekkorában Csehov zenével kísért melodramákat látott.

Drámái megközelítendőek volnának egyszer zenei oldalról. Dramaturgiájában rondószervezetek bújnak meg. A szereplők párhuzamosait zenei szerkezetek kapcsolják össze. Egymás szólamaiba nem logikailag lépnek be, hanem zeneileg.

Csehov szövegeiben mindig ott egy bújtatott dallam. Föl kellene ezt erősíteni muzsikával, zenekísérettel? De hiszen minden drámájában ott találjuk az instrumentális zenét, egy fontos, félbeszakadt dallamot.

A Ványa bácsiban Jelena megakasztott zongorajátéka a II. felvonás végén.

A Három nővérben Andrej hegedűje, és a IV. felvonásban a házból kihallatszó zongorajáték, vagy a távozó ezred bandazenéje.

A Cseresznyés kertben az elpattanó húr morbid zeneisége.

A Sirályban a szomszéd szobában Trepljov zongorázik.

És itt, a *Platonov*ban ez a keserű, csuklotthangú hegedűfutam.

Mihalkov nem éri be ezzel. Kiege-





Alekszandr Kaljagin (Platonov) és Jevgenyija Glusenko

szíti a Platonovot — miközben erőteljesen meghúzza a kétszáznál több gépelt oldalnyi szöveget, elhagy motívumokat, redukál és sűrít —, és megjelenik a film címét adó gépzongora (*Etűdők gépzongorára*), hogy mehökkentse a birtokon vendégcskedőket önműködő billentyűivel, szellemjátékával. Ha metaforát kajtatunk: fölfoghatjuk úgy is, mintha ezeken a csehovi embereken is egy láthatatlan gépezet játszaná a dallamokat. Gépezetek ők csupán. S a kor működteti belső zenegépüket.

Ahogy korábban a térszervezés, úgy a film akusztikai megszervezése is szövevényes rendszert alkot. Mihalkov nem fogadja el kanonizáltnak a hangosfilm lehetőségét. Olyan frissen alkalmazza a zenét, mintha éppen most nyílt volna meg a hangrögzítési lehetőség a film számára.

Megszólal egy tölcseres fonográf, vagy nem engedik a cselekmény peremén tébláboló, unatkozva figyelő kislejtőt, hogy megszólaltassa a szerkezetre helyezett lemezt. Fölharsan egy olasz tenorária: mindenki összezszen, mintha ágyú dörent volna. S amikor Platonov felöltőjének szárnyaival hosszan vitorlázik lefelé bohócos kétségbeesésében a dombolda-

lon, ezt a dallamot kornyikálja. Öngyilkossági kísérletekor, amikor egy meredély széléről a folyóba veti magát, a bokáig érő vízbe, ismét megszólal az ária, himnikusan-gúnyosan, megengesztelően-megoldatlanul.

Hiába értesítik a cigányzenészeket — csak nem jönnek. Nem érzékel meg a zene. De a zenére szükségük van a szereplőknek, hogy elnyomják vele belső hangzataikat.

### Hamletiana

Nyilvánvaló: a Sirály Csehov Hamletje. Trepljov: a királyfi. Arkagyina: Gertrúd. Trigorin: Claudius. A Sirály: Ophélia. Még a Gonzago-játék, az egérfogó is benne van a drámában, ez az első felvonás tóparti színjátéka.

Minden kor megírja a maga Hamlet-parafrázisát. Külföldről jött fiatalember szembehelyezkedik a fennállóval. Apja meghalt. Új apjával él anyja.

Melyik dráma ez?

Az Oreszteia? A Hamlet? Az ész bajjal jár? Vagy a passio? Ahol — az idegenből jött — Krisztus apja helyett — József — ott van Gertrúd (Mária) és még Ophélia is megtalál-

ható Veronika alakjában. Rosenkrantz és Guildenstern hatszoros létszámmal üli körül az utolsó vacsora asztalát.

Ez a korról korra újratermelődő passio egészen Osborne Hamlet-reinkarnációjáig vezet el (*Nézz vissza haraggal!*). Valamennyi kor kipróbálja a történetet. Mi maradt meg belőle? Mi változott? Mindvégig érvényes marad az alaprajz, a drámai alaphelyzet: az elégedetlen fiatalember, aki szembefordul kora intézményeivel, megfullad környezete hatására. Csehov annyira tudatosan írta újra az alaphelyzetet, hogy el is hangzik a Platonovban a Hamletre utalás és még a film párbeszédeiben is hallható Csackij neve.

### Nyaralók

Csehov drámái nyáron játszódnak. Semmi orosz tél, behavazott táj, járhatatlan utak. Éppen a szabadság napjait mutatják a drámák. Azt az időszakot, amikor megközelítetik egymást a szomszédok. Összejöhetnek egymással és kibeszélhetik végre több hónapi hallgatás után magukat. És éppen az a szívszorító ezekben a szűkre szabott alkalmakban, hogy nincs mit mondani, vagy ugyanazokat a beakadt retorikai gramofonlemezeket teszik föl újra és újra.

Tenni vágnak, de nem tesznek semmit. A sértett férj üvöltve hívja elő hajnalban szolgáit, fogjanak be, csomagoljanak össze, ő itthagya ezt a bűnös házat. S az utolsó kockákon látjuk a tevékeny menekülőt, amit belefáradt változtatni akarásába, elszenderült a fogatban, pakkjai a földön szerte; a kocsifalának dülve alszik, és kezét simogatja egy női kéz: föltehetően a bűnbánó feleség.

Nem dolgoznak. Nincs céljuk. Nincs igazi elfoglaltságuk. Nem köti le őket semmi. Nem fejezik be tanulmányaikat. Nem élik végig szerelmi kapcsolataikat. Nem képességeiknek megfelelő irányt vesz életük. Nem fejezik be írásaikat. Nem fejeznek be semmit. Végül önmaguk ellen fordítják energiáikat.

Mihalkovnál erősebb hangsúlyt kap téllenségük.

A képek mélyén — mintha a színpad fenekén volna — valaki gereblyézik, teríti az ebédloasztalt. Má-

sok dolgoznak a háttérben, míg az előtér főszereplői szenvednek. Mintha a háttér munkásainak robotjára épülne az egész ingatag jólét.

### Együttes

Mihalkov, a színész-rendező, Csehovjához olyan társulatot válogatott össze, amelyikkel akkora változást lehetne előidézni a Csehov-interpretációk történetében, mint volt Nyemirovics-Dancsenkóé, majd Sacha Pitoeffé. Az egykori tagánkás színész, a köpcös, külsőre jelentéktelen Alekszandr Kaljagin szemeiből minden töredékgondolat világosan és élesen olvasható le; féltónusokat, történetű érzelmeket szabatosan közvetít; egészen különleges érzékenység jelenik meg játékában. Mellette Oleg Tabakov átváltozó-virtuozitása, párnával tömött hasával teátrálisnak hat, Jevgenyija Glusenko, Platonov feleségként az ellentmondásos érzések egymásbajátztatására is képes: abban a képsorban, amikor Platonov zálogosdi-kiváltásul összecsókolózik a tábornoknéval: riadalom és büszkeség, féltékenység és jóképet vágó önuralom között vibrál. Az idősebb Trileckij szerepében a negyvenes évek snájdjga katonatiszt-bonvivánját, Pavel Kadocsnyikovot láthatjuk, molys hajjal, trottyos járással, lelőgő-fenekű vászonnadrágban. Jakov inas-ként Szergej Nyikonyenko duzzogó alázattal jár-kél, hisztériásan odavágja időről időre kifényesített tálcáját a földhöz; nem érti és nem akar beletörődni, hogy úrnője nem tart már igényt szeretői szolgálatára és korábbi teljesítménye semmi kiváltságot nem eredményezett számára.

Föltűnik egy kisfiú is. Petya (Szerjozsa Gurjev). Jólnevelten, családi dresszúra nyomása alatt illedelmeskedik, de amint magára marad, leveti diáksapkáját és lázadóan összeborzolja haját. Magányos megfigyelőként lézeng a felnőttek között. Értetlenül szemléli vodkafogyasztásukat. Az alvó Petya képével zárul a film, amint a nyári hajnalban kitarazott, törekény gerincére rásüt a kelő nap. A többiek — boldogtalanok. Ő még ártatlan. Mihalkov befejezede föltételezi: Petya másként fog élni. Vagy talán egy gyerekkori Csehov-képet csempészett a cselekménybe. MOLNÁR GÁL PÉTER

# Jelenné tenni a múltat

BESZÉLGETÉS EMBER JUDITTAL

*Fagyöngyök* címmel most fejezte be egész estét betöltő filmjét Ember Judit. 1968, rendezői diplomájának megszerzése óta dokumentumfilmeket készített: *Színpad* (1968), *Tisztaavatás* (1969), *Vitaklub* (1970). A *háttározat* (hosszú dokumentumfilm, Gazdag Gyulával közösen; 1972); *Az emlékezet tartóssága*. (1973, tévé); *Én sem láttam ilyet* (1976, tévé), *Tantörténet* (hosszú dokumentumfilm; 1976). A műfaj aktuális problémáiról, s a művészi pályafutásáról beszélgetünk a rendezővel.

— *Mit jelent az ön számára a dokumentumfilm, hogyan lett dokumentumfilm?*

— Nagyjából úgy, hogy harmadéves főiskolás voltam, amikor eljött a főiskolára Mihail Romm, levetítette a *Hétköznap* *faszimut*, ami mindaddig a fasizmus legpontosabb analízise volt filmen, s aztán beszélgettünk. Romm elsorolta, hány archívum hány ezer kilométer filmjét nézte végig, amíg összeállította belőlük a maga változatát. Körülbelül ekkor támadt bennem a vágy, hogy a mindennapokat megmutassam. Én a főiskolán olyan osztályba jártam, ahol a dokumentumfilm-készítés a dolgok ábécéje volt. Pontosabban: nem is a dokumentumfilm-készítés, hanem hogy analizálni kell azt a valóságot, amelyben élünk. Tehát valahogy úgy kezdődött nálunk a stúdium, hogy év elején benyújtottuk az „étlapot”, hogy miről szeretnénk filmet készíteni, elmondtuk, mi a prekoncepciónk, majd a tanárunk azt mondta, hogy akkor most menjünk, csináljunk interjúkat, hozzunk fotó-étűdöket, szálljunk meg a könyvtárat, konzultáljunk tudósokkal, ismerjük meg a tudomány legkorszerűbb elméleteit stb. S miközben körüljártuk a témánkat, azt tapasztaltuk, hogy a valóság valami egészen másféleképpen szerveződik, mint hittük, s hogy a valóságos történeteknek is van dramaturgiai szerkezetük, de ez a dramaturgia egészen más, mint a hagyományos dramaturgia. És mi be-

leszerettünk ezekben a másfajta dramaturgiai szerkezetekbe, és én azt hiszem, hogy nem az a lényeg, hogy valaki dokumentumfilmet csinál vagy játékfilmet, hanem, hogy a valóságnak ezeket a másfajta szerkezeit fel tudja-e mutatni vagy sem.

— *Tehát a dokumentumfilmet a valóság megismerésének, illetve a valóság struktúráinak vizsgálatára tartja alkalmasnak.*

— Igen. S ha rájöttünk valamely jelenségre a dramaturgiai lényegére, azokra a struktúrára, szerkezetekre, amelyekből összetevődik, s azt rá tudjuk varázsolni a vászonra, akkor ezzel újfajta művészi struktúrát teremtettünk.

— *Ön szerint milyen perspektívái vannak a dokumentumfilmnek?*

— Szerencsére eljutottunk oda, hogy nem lehet tudni, hogy mi a dokumentumfilm és mi a játékfilm. S mivel itt tartunk, az a fajta film-csinálás, hogy én megkérdem Pistikét, mi a véleménye a mákos tésztről, s aztán a mákos tésztről is megkérdem, hogy mi a véleménye Pistikéről, s aztán a vágóasztalon vitát kavarkok belőle — így ma már nem szabad filmet csinálni. S nem azért nem szabad, mert ez úgynevezett „beszélő film”, mert hát az emberek — többek között — beszélgetni is szoktak, meg mellébeszélnek, meg hazudni, meg hozzászólni, meg nyilatkozni stb., s a hangosfilm nem mondhatja le a szinkronhangról. S az is missziót teljesít, aki az emberi arcon, a hozzá tartozó gesztusrendszeren be tudja mutatni, hogy íme itt van, itt látható, most hallható a hazugság maga. Emberek, legyetek éberek! Csak nem biztos, hogy ez a mikrofon ide-oda rángatásával érhető legjobban tetten. Mert az emberek nemcsak nyilatkozni szoktak, hanem mást is, esetleg mást nyilatkoznak és mást cselekszenek, s ezt is meg kell mutatnunk, csak előbb — forgatás előtt — ki kell találnunk hozzá a legmegfelelőbb formát, módszert, technikát, jelenetek egymás-



utánját, amelyben az általunk felismert, filmen eddig még sohasem látott valami megnyilvánulhat. Én nem hiszek azoknak, akik fognak egy felvevőgépet, egy magnót, párezer méter nyersanyagot, s elindulnak forgatni, hogy majd a valóság kinyílik előttük, s minél többet forgatnak, annál inkább kinyílik, s annál inkább valóság. Manapság nem ilyen kacér a lét, hogy csak úgy magától feltárulkozzék. S gyanítom, hogy soha nem is volt. Konceptió nélkül nem lehet filmet csinálni. Nem az a baj, hogy valakinek prekonceptiója van, hanem, hogy milyen az a prekonceptió: múlt századi, század eleji, közepe, mai vagy a jövő századig érő. Merev, görcsös vagy elég rugalmas ahhoz, hogy a forgatáson bekövetkezett, az előre elképzelhető változásokat, másságokat be tudja építeni. De ha nincs meg előre az a valami, ha nem dolgozott ki többféle verziót, amihez képest a dolgok elmozdulnak, átalakulnak, visszajukra fordulnak, akkor csak a stagnálást észleljük, s elhisszük magunknak, hogy a világ áll, a Föld nem forog.

— Miben látja a dokumentumfilm funkcióját?

— Azt hiszem, emberi létünk lényege az, hogy megfejtjük, miik vagyunk, honnan jövünk és hová megyünk. Valamikor a főiskolán megkérdezték tőlem, hogy kinek szándékozom filmet csinálni, s én pimaszul azt mondtam, hogy a harmincadik századnak. Ma már nem is tartom ezt olyan nagy pimaszságnak, mert amikor a tizenhárom éves lányom elkezd kérdezni, s mint a gyerekek általában, nagyon jól kérdez, de én nem tudok válaszolni, mert a dolog borzasztó bonyolult, rengeteg összetevője van, legszive-sebben kitérnék a válaszadás elől, de muszáj felelni, szóban, írásban, filmen egyaránt, hogy a gyerekeinknek, az unokáinknak meg az utánuk következőknek valamilyen lenyomatot hagyjunk arról, hogy hogyan élünk és hogyan gondolkoztunk, és mit képzeltünk arról, hogy hogyan élünk és gondolkozunk.

— Szükséges-e a differenciálás dokumentumfilm és játékfilm között, mert itt a filmnek, mint műalkotásnak a funkciójáról beszélt és nem

különböztette meg a dokumentumfilmet a játékfilmtől.

— Biztos van különbség, de főként költségvetési különbség. Kap-e az ember annyi pénzt, hogy játékosabban fogalmazhassa meg a mondanóját. Nemrégén vetítettek egy filmet a tévében, melyben egy értelmiségi nagycsalád tagjai sorra „lenyilatkozták”, hogy milyen jó nekik, hogy ők heten vannak gyerekek, illetve kilencen, mint család. S engem borzasztóan érdekelt volna, hogy milyen náluk a reggeli ébredés, hogy hány W. C.-jük van, hogy mért a papa hordja a legdivatosabb, legnöisebb inget, hogy öt nagylánya közül melyik néz mozit, s milyen az a családi koncert, amelyre mint legfőbb jóra mindannyian hivatkoztak. De a film mindezzel, és még sok minden mással adós maradt, egyszerűen azért, mert rossz film volt, s nem azért, mert dokumentumfilm. Mert ez nem a műfaj korlátja, hanem a rendező korlátja. Mert ha a rendező képes arra, hogy megteremtjen egy olyan jelenetsort, amelyből az derül ki, hogy X család jól érzi magát családi keretei között, akkor azt filmhatásként kell észlelnem, s nem deklarációként tudomásul vennem. S ha egy rendező képes arra, meg hajlandó, hogy egy hétig, egy hónapig, egy évig „együtt” éljen egy családdal, akiket már annyira ismer, hogy pontosan tudja, melyik gesztus mit jelent, s ha képes olyan szituációkat teremteni, ahol ezek a gesztusok, egymásra nézések, közeledések és távolodások stb. ismét előhívhatók, tehát az emberi kapcsolatok és kapcsolatrendszerek, a verbális és nem verbális kommunikáció rögzíthetővé, tehát láthatóvá válik, akkor hol a különbség dokumentum- és játékfilm között?

— Nyilván a fikció...

— Csakhogy én nem tudom, mi az, hogy fikció. Engem mindig meglep, ha az emberek dokumentumfilmet néznek, s azt hiszik, a valóságot látják. Ha én el akarok mesélni egy történetet, melyet olyan fontosnak és kifejezőnek tartok, hogy muszáj közkinccsé tenni, akkor a filmem szereplői azok lesznek, akikkel ez a dolog történik, akikkel ez a történet megesett. S ha tisztességesen, meg jól csináljuk a filmet, akkor a sze-

replőink azonosak a történetbeli szerepükkel, de csak a történetbeli szerepükkel, s egyáltalán nem biztos, hogy ez a történetbeli szerep egész emberi lényükkel, totalitásukkal azonos. Például a *Tantörténet* három forgatási napja alatt a két főszereplő ahhoz a dologhoz, amiről a film szól — természetesen — úgy viszonyult, ahogy az a filmben látható. Sőt, még az is benne van a filmben, hogy három nap múlva ugyanarról már más volt a véleményük, mint az első napon. De a film huszonnégy éves létüknek csak egy — bár meggyőződésem, hogy meghatározó — évről szól, az arány mégiscsak egy a huszonnégyhez. Az egész életük, emberi totalitásuk mégsem azonos azzal a szereppel, amelyet a három nap alatt kitaláltak maguknak. Ha ugyanezekkel a gyerekekkel életüknek egy másik történetét játszatom el, akkor bizonyos, hogy személyiségüknek más oldalát mutatják felénk, más magatartási módokra találnak rá, másképp kényszerülnek viselkedni. (Lásd: *Fagyöngyök*.) De akkor én ezt a történetet akartam elmondani, s ők nem viselkedhettek másként, mint ahogy viselkedtek, meg nem is voltak hajlandók. Tehát az már maga fikció, hogy valakinek az életéből kiemelek egy mozzanatot, egy idő-

egységet, egy kapcsolatot, noha nagyon sok kapcsolata volt, van és lesz a film előtt és a film után is.

— A *Tantörténetben az eseményt a rendező hozta létre, viszont a Gazdag Gyulával közösen készített A határozat egy, valóságban lineárisan lejátsszódó eseményt követ. Úgy érzem, hogy A határozat elkészítési módja ellentmond annak, amit most mondott a fikcióról, és ellentmond a Tantörténet elkészítési módszerének.*

— Pedig *A határozat* is fikció. És fikció a szociológia szerepelmélete, mely hat évvel ezelőtt a legdivatossabb elmélet volt, hogy tudniillik az ember azonos azzal a szereppel, amelyet a társadalomban betölt. Ma már a tudomány is differenciáltabban gondolja, de 1972-ben még szó szerint vettük. Azt mondja: ő lineárisan lejátsszódó eseményt követ. Én azt mondom előre megfontolt szándék vezérli. A forgatókönyvben a szövetkezeti demokrácia mindkét oldalának bemutatását ígértem egy termelőszövetkezeti elnökválasztás apropóján. Épp ezért a film jelenetei főként gyűlések: tsz-vezetőségi gyűlés, párttaggyűlés, közgyűlés. Ahol a vezetők és vezetettek még látványban is egymással szemben ülnek. De mint tudjuk, a meggyőzés nemcsak parla-

A *Fagyöngyök* című film egyik jelenete





Nóra (Tantörténet)



Andrea (Tantörténet)



Zsuzsa és Nóra (Tantörténet)

mentáris keretek között, hanem „fű alatt” is történik. Mi ilyeneket nem vettünk fel. Nem is engedtek volna oda, nem is volt rá pénzünk, 150 000 Ft-os keretből kezdtünk dolgozni, szigorúan megszabott forgatási napokkal, meghatározott mennyiségű nyersanyaggal. Az utolsó közgyűlésre már semmi pénzünk nem volt, a film végén csak egy tábla adja tudtul, hogy az elnököt ilyen és ilyen szavazati többséggel a tagság „visszahívta”. A két vb-ülés a film elején és végén a mi kérésünkre ült össze, ha úgy tetszik; nekünk csinálták, nekünk játszottak. S csak mert azt mondhatták, amit akartak, valószínűleg úgy csinálták, ahogy szokták. De a kazettacseréknél ők is szünetet tartottak, sztorikat és viceket meséltek nekünk, s amikor a technika ismét működőképes volt, ott folytatták, ahol az előbb abbahagyták. De mert a film egészét — azt hiszem — tisztességesen és jól csináltuk, a filmi hatás olyan, mintha a valóság magától nyílt volna fel, hogy megmutassa szerkezetét. A megszemélyesített valóság költői képnek nem rossz, csak munkamódszernek. Abban persze igaza van, hogy *A határozat* tsz-elnökét nélkülünk is leváltották volna (a megyében akkor tizennyolc elnök ellen folyt ugyanilyen vizsgálat). Viszont a *Tantörténet* szereplői a film nélkül sosem csinálták volna végig ezt a három napot. A magyarázat nagyon egyszerű: az egyik történet éppen zajlott, a másik pedig már megtörtént. Tehát ki kellett találnunk egy olyan formát, amellyel a múltat jelenné lehet tenni, megmutatva azt is, hogy a múltunk — kinél-kinél bevallva, kinél tagadva, kinél letagadhatatlanul — jelen van a jelenünkben. A *Tantörténet*nek ezzel a visszapörgéttel, a múltat jelenné tevő filmszínházi módszerével még a főiskolán kísérleteztem, keresve azt a formát, amely tartalom is egyben. Meggyőződésem, hogy a világ dolgain gondolkodó emberekből csak úgy válnak filmalkotókká, ha a valóság szerkezetei mellett a filmszerkezeteket is analizáljuk, ha nemcsak a történeteken törjük a fejünk, hanem az azt hordozó formán is. Mert ez a dolgunk.

TARR BÉLA



# A félelem megeszi a lelket

Különös cím — különös világ. Egy kopottas müncheni bérház egyik szerény emeleti lakásában tárul elénk a kép: bánatos szemű arab fiatalember — akit kurta egyszerűséggel mindenki csak Alinak nevez, mint annyi más társát — gyengéden simogatja a hatvanas éveit felé járó Kurowski mama haját. S a göndörszakállas férfi rossz németiséggel egyre ismételteti az egykori lengyel vendégmunkás özvegyének: Nem szabad sírni, a félelem megeszi a lelket!

Szokatlan jelenet, mint ahogy szokatlannak tűnik, vagy tűnhet mindaz, amit ez az alig 32 éves „csodagyerek”, Rainer Werner Fassbinder a vetítövászorra varázsolt. 1946-ban született, 20 éves korában már kézen áll *A város gazdagja* című filmje, amelyet 1969-ben két, 1970-ben négy új film követ. Aligha van a világnak termékenyebb filmcsinálója. (A magyar filmforgalmazás régi adósságát törleszti, amikor a nyugatnémet „új hullám” kiemelkedő alakjának ezt az 1974-ben készült alkotását másorra tűzi. Némiképp aggodalmat talán csak az kelt, hogy Fassbindernek ez volt a tizennyolcadik filmje, s ma már a harmincadik körül jár.)

Társaival, Schlöndorff-fal, Sinkellel, Herzoggal és a többiekkel együtt szinte berobbant a film világába, s olyan izgalmas, erőteljes mozgalmat indítottak el, ami előtt eleinte értetlenül és tétován állt az NSZK közönsége. Az ameri-

kai, francia és olasz tucatfilmeken, a nyugati filmművészet silányságain, s az ezeket utánzó nyugatnémet filmipar termékein nevelkedett nézőket meghökkentette ez a teljesen szokatlan szökimondás, s ez a végletesen egyszerű — minden lilaságot, cifraságot nélkülöző — megformálás. Nem véletlenül sütötték rájuk hirtelen a bélyeget a polgári kritikusok, hogy: baloldaliak, kommunisták. Pedig nem erről van szó. Az a fiatal, háború utáni nemzedék, amelynek Fassbinder tagja, egyszerűen nyitott szemmel jár a világban. A luxusvillák lakóinak élete, a szuperhősök superkalandjai, a pornósztrárok attrakciói helyett megpróbálják feltérképezni, szinte szociográfiai hitelességgel felrajzolni a nyugatnémet társadalom másik arcát: a kisembereket, a munkások és vendégmunkások, a kisstílusú betörők és csavargók, az öntudatos ébredők és lázadók nagyon is naturális, nagyon is valóságos világát. S mindennek bemutatása nem kis tett, bátorság kell hozzá.

Ám e hétköznapi események, sokszor banális képek is a felszínt, és csakis a felszínt mutatják. Túlságosan hétköznapi klisék ezek. Szegény Emmi mama valamennyi cselekedete sablonokból, sztereotípiákból áll össze. Áthágja az iratlan német polgári viselkedési szabályokat. Nem viselkedik öregasszonyhoz illően; idegennel, sőt színes bőrűvel „szűri össze a levét”. Ráadásul mindezt

El Hedi Ben Salem és Barbara Valentin



nem is szégyelli. Az utolsó mozzanatra, az utolsó szóig hitelesek ezek a képek, s éppen ezzel a dokumentáris, sőt inkább naturalisztikus aprólékosággal veszítik el igazukat, s válnak lélektelen állóképekké. Nem kétséges, hogy egy pillanatra sokan viszolyogva nézik az idős takarító nő szerelmi viszonyának kibontakozását ezzel a gyermekeinél is fiatalabb arabbal, de hamar alábbhagynak ellenérzéseink, mert hamarosan érezzük: tandrámát, tanmesét — sémákat látunk.

Még inkább hiteltelenné válik a történet második fele. Emmi — furcsa szeretője miatt — a leghatározottabban eltaszítják maguktól gyermekei, a pletykás és erkölcsileg mélyen az idős asszony alatt álló szomszédok, sőt a boltos, a háziúr, a munkatársak; egyszóval: megveti őt a társadalom. Ezért elhatározza, hogy összeházasodnak Alival, s elutaznak pihenni. Hazaérkezésükkor csoda történik, mint a legtöbb mesében: újra jönnek a gyerekek (mert a menyemunkát kapott, s nincs kire hagyni az unokát); barátságossá válnak a szomszédok (mert egyiküknek szüksége lenne rokona bútorai számára Kurowski mama pincéjére); a boltos elébe megy az utcán (mert végül is az egyik legrégebbi és mindig fizető vásárló volt Emmi néni); kibékülnek vele a munkatársak (hiszen inkább a nagyon szorgalmas német asszonynyal, mintsem az újonnan érkezett Jolandával, a jugoszláv vendégmunkás lánnyal fognak barátkozni). Ezt a fordulatot gúnynak, a képmutatást leleplező fogásnak is tekinthetnénk. S érzi a rendező is, hogy ilyen happy enddel nem végződhet a történet, túllontúl giccsessé, melodramatikussá sikeredne a film. Ezért újabb csavarás következik, megint csak a sematikus hétköznapi dramaturgia szerint: párnapos felhőtlen boldogság után Ali úgy érzi, hogy Emmi most már a lakás tartozékának, büszkélkedni való díszének tekinti, s ezért a közeli kocsmá hervedő bájú tulajdonosnőjéhez siet vigaszt keresni. Ám, amikor Emmi — legyőzve féltékenységet — felkeresi a mulatóban, a mese előlről kezdődne, ha Fassbinder egy újabb fordulatra nem vállalkozna. De ezt teszi. A vendégmunkásokat az elszigeteltségből, a nyelvi

nehézségek okozta idegességből eredő gyomorvérézése Alit is utoléri. Így az utolsó kép Alit mutatja a kórházi ágyon. A rendező kedvenc kifejezési eszközét használja: a kórterem ajtaja keretezi Ali arcát, s végtelenül hosszan, megfagyottan, mozdulatlan rámered a kamera. A nézőnek ez idő alatt módjában áll összegezni a láttakat s levonni a tanulságokat. Ebben az esetben ez könnyűnek látszik, mert Fassbinder kliséi nem szorulnak különösebb magyarázatra.

A helyzet mégsem ilyen egyszerű. Aki a mai Nyugat-Európa leggazdagabb országára gondol, minden csúlogásával, pompájával együtt, annak az az érzése, hogy ez a fiatal ember, a „film nyugatnémet csodagyereke” — ahogyan sokszor aposztrófálják — alaposan összeütközésbe került ezzel a társadalommal. A köz tudatban kevésbé benne élő képet láttat a nyugatnémet társadalomról, a színe után a fonákjáról is ismereteket kapunk. Ezt szembeállítani a hivatalos, polgári álomvilág képeit dicsőítő filmiparral, kétségtelenül bátorságra vall. S ezt a bátorságot nem is lehet elvitatni Fassbindertől, s hasonló korú társaitól. Csakhogy a társadalom fonákjának bemutatása önmagában kevés. Látjuk, érezzük, hogy a rendező pukkasztja azt a másik világot, de a polgárpukkasztás mögül hiányzik a társadalom mélyebben zajló folyamatainak ismerete. A kiszakított, elszigetelt figurák inkább az esetlegességet, a kuriozitást jelzik. Mondanivalójának ma még nem szolgál fedezetül egy szilárd, jól megalapozott világnézet. Így a részleteiben sokszor telitalálót jelentő, s a hivatalos, polgári felfogással kétségtelenül szemben álló, stílusában is új, szokatlan elemeket felmutató rendező még eléggé felületes kritikáját adja ennek a társadalomnak. Úgy tűnik, túlságosan rabja maradt annak az elvnek, amelyet évekkkel ezelőtt így fogalmazott meg az egyik nyugatnémet lapnak: a valóság tele van klisékkel — tehát a klisék maguk a valóság. Ez a klisévilág semmiképpen sem lehet a valóság hiteles képe, s bármily izgalmas, érdekes kérdésekhez is nyúljon Fassbinder, e klisével saját nézeteinek csapdájába esik.

TÓTH LORÁND

# A Pápa-Király nevében

## (Római filmlevél)

Érdekes képet mutat az utóbbi hónapok olasz nézőstatisztikája. Az 1978-as esztendő első öt havának adatai szerint az ország tizenhat legnagyobb városának mozi-jaiban a látogatottság rekordját továbbra is a sokszoros Oscar-díjas amerikai sci-fi, a *Csillagok háborúja* tartja. Tavaly október óta van műsoron és azóta egy és háromnegyed millió néző tekintette meg. Ezen az adaton voltaképpen nincs semmi meglepő. A kritika a filmet többnyire fanyalogva fogadta, sőt nem egy esetben lemosolyogta, vagy egye-

nesen lesújtó hangon nyilatkozott róla, de a közönség — bár szintén nem veszi komolyan — úgy látszik, mégis jól szórakozik rajta.

Ami, mint jelenség, ennél figyelemre méltóbb, az inkább az, hogy a kasszasikerek listáján, az első tíz film között ezúttal három „tisztá” olasz film és egy koprodukciós (olasz—francia—nyugatnémet) alkotás szerepel.

Az olasz filmek között említsük meg első helyen a *Például mi* című zenés vígjátékot, amelynek főszereplője a népszerű dalénekes, Adriano Celentano. Úgy véljük, e műfaji megjelölés után

erről a filmről a magyar nézőnek sem kell sokkal többet mondanunk; különösebb ismertetés nélkül is sejtheti a film jellegét és közönségsikerének indítékát.

Érdekesebb ennél a Paolo Squitieri rendezésében készült, *A vasprektus* című izgalmas, társadalombíráló alkotás. A mű, a már jól bevált hagyományok szerint a maffia elleni harcról szól; mondanivalója hiteles. A fasizmus időszerűségről felvázolt társadalmi háttere plasztikus; éles, leleplező hangon tárja fel a Dél-Olaszországot évtizedek óta nyomasztó súlyos társadalompolitikai

Dominique Sanda — Lilliana Cavani: *Túl jón és rosszon* című filmjében





**Philippe Noiret és Alberto Sordi — Jean-Pierre Mocky: A koronatanú című filmjében**

visszásságokat. A film női főszereplője Claudia Cardinale.

Koprodukciós film a Liliana Cavani rendezésében készült *Túl jön és rosszon című* „társadalmi pszichodráma”.

A legtöbb nézőt vonzott első tíz film között azonban valószínűleg a legjelentősebb egy történelmi film. Címe: *A Pápa-Király nevében*. Írója és rendezője Luigi Magni. A kritika szinte egyöntetűen „kedvezően fogadta, s ezúttal a műftész-szakemberek véleménye megegyezik a közönségével. A film nép-





szerúsége hónapról hónapra nő és nézőinek száma alig öt hónap alatt megközelítette az egymilliót. A történet 1867-ben játszódik az olasz egység (1870-ben jött létre) meghirdetése előtti esztendőkből. Miután Velence már elesett és csatlakozott az olasz királysághoz, az Egyházi állam a reakció és a nemzeti egységgel szembeni törekvések utolsó ellenállási gócpontja. Persze az egyházi ható-

**Jelenet Luigi Magni:  
A Pápa-Király nevében  
című filmjéből**

**Erland Josephson és Virna Lisi — Lilliana Cavani: Túl jön és rosszon című filmjében**

ságok az olasz hazafiakkal és a haladás híveivel szemben csak a legbrutálisabb terrorral tudják fenntartani uralmukat. Az összeesküvések, merényletek, titkos gyűlések egymást érik. A büntetés az elrettentést szolgálja, sokszor jelentéktelen ügyekért is nyaktiló jár. A történet középpontjában az egyházi bíróság elnöke áll (Nino Manfredi alakítja). A tekintélyes kardi-



Giovanna Grifco A Pápa-Király nevében című Luigi Magni-filmben

nális súlyos lelkiismereti válságba kerül, amikor egy merénylő csoport ügyében lefolytatott tárgyalása alkalmával saját természetes fia fölötte kell ítéletet mondania... A film nem manipulál banális történelmi-allegorikus elemekkel, elkerüli bármilyen aktualizálás, metafora-

jellegű utalás látszatát is; a történelmi helyzet és a lelkiismereti konfliktus mégis nagy visszhangra talál a nézőkben.

Még közvetlenebbül politikai elkötelezettségű egy másik francia koprodukciónban most készülő olasz film: *A koronatanú*. Rendezője Jean-Pierre Mocky, főszereplői

Alberto Sordi és Philippe Noiret. A mai történet egy ártatlanul halálra ítélt férfi visszontagságairól, drámai küzdelméről szól. Ez az alkotás polemikus élel foglal állást abban a vitában, amely jelenleg mindkét országban a halálbüntetés körül folyik. Itáliában a konzervatív körök a terror megfékezésére drasztikus intézkedéseket, többek között a halálbüntetés visszaállítását követelik. Franciaországban viszont újra fellángolt a haladó jogászok és értelmiségiek körében az a követelés, hogy töröljék el a halálbüntetést. *A koronatanú* című olasz-francia film — mondanivalójával és a jövátéhetetlen ítélet igazságtalanságának hangsúlyozásával — egyértelműen a halálbüntetés ellen foglal állást.

KLAUS RÜHLE



Nino Manfredi A Pápa-Király nevében című filmben



# Sok vagy kevés?

## SZÉLIEGYZETEK EGY STATISZTIKÁHOZ

„Van kis hazugság, nagy hazugság és statisztika” — mondja a népnyelv, mégsem ezért vettem bizalmatlanul kézbe A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948—76 című kiadványt. Az elmúlt évek sűrű csatározásai jutottak eszembe a mozilátogatók rohamosan csökkenő számáról, filmjeink ezoterizmusáról, „közönségfilm” és „művészfilm” gondolkodásunk ficamait tükröző ellentétpárjáról.

Tárnok János alapos, részletes munkája azonban nem akar olaj lenni a tűre film és közönség vitájában. Célja áttekinteni a számok tükrében játékfilmgyártásunknak az átlagosítás óta eltelt három évtizedét. A táblázatokból olvasható, hogy a filmeket, a bemutatástól 1976 végéig, hány mozi hány előadásban játszotta, hány nézője volt, s mennyi lehetett volna telt házak esetén. Megtudhatjuk, mennyi volt az elfoglalt helyek aránya, az egyes filmek jegybevétele stb.

Az átfogott korszak történelmi ideje szinte szükségszerűvé teszi, hogy ne méricskélésre, film és közönség egyoldalú megfeleltetésére használjuk a táblázatokot, hanem az ez idő alatt teremtett filmkultúra jellegzetességeiről, változásairól gondolkodjunk. Harminc év a legfiatalabb művészet történetében már korszakos, nagy idő. Különösen az a hazai filmművészetben, amelynek szinte haladó hagyományok nélkül kellett filmiparból szocialista filmművészetet létrehozni. Nem volt ez könnyű diadalmenet.

Egyetlen paradoxont említve: a hatvanas években a mozi világválsága közepette erősödő, kibontakozó magyar filmnek saját közönségbázi-

sáért is meg kellett küzdenie, hiszen miközben a mozinézők száma átlag felére, a magyar filmek látogatottsága harmadára csökkent. Ma már, ezt az akkor nem kis riadalmat keltező jelenséget is a szocialista filmgyártás lehetőségeit bizonyító tényként könyvelhetjük el; amely képes ellenállni a Dieter Prokop nyugatnémet esztéta által oly pontosan jellemzett moziimperializmusnak.

„Annál könnyebben adható el egy filmárucikk a világon, minél inkább nélkülözi az olyan jellegzetességeket, amelyek nem ismeretesek az egész világon, legyenek azok cselekvésbeli vagy felfogásbeli jellegzetességek... Következésképp kizárja a realista, dokumentatív, társadalomkritikus, sőt a művészi értelemben kísérletező filmeket is... A film tehát nem azért nem jelent társadalombírályó erőt, mert eleve nem is lehet ilyen ereje, hanem mert a szórakoztatást, mint a film alapjellegzetességét, a pusztá önfelédit filmnézést a monopólcégek fejlesztették kötelező normává.”

A táblázatokot nézve, elnagyolt hasonlattal azt mondhatjuk: filmkultúránk alakulásában elkülöníthető egy, a hatvanas évek elejéig húzódó extenzív, és egy onnantól napjainkig tartó intenzív szakasz. Az első periódusra a gyártott filmek, a mozik és az előadásszám dinamikus emelkedése és a közönség gyarapodása jellemző. A második időszakban megáll a mennyiségi fejlődés, sőt a mozik és a közönség számában jelentős csökkenés tapasztalható.

Megindul viszont egy markánsan kirajzolódó differenciálódás, először a filmgyártásunkban. E folyamatot a hatvanas években a művészi játékfilm térnyerése, színvonalának

emelkedése; a hetvenes évek közepétől pedig a dokumentumfilm fejlődése, funkcionális gazdagodása jellemzi elsősorban. A filmek differenciálódását, ha lassúbb ütemben is, de követi a filmmezőik átrétegződése, tudatosabbá, igényesebbé válása. Minderre szükségszerű reagálás a mozhálózat alakítása, fejlesztési törekvése, majd napjainkban a filmterjesztés új csatornáinak kísérlete, a társadalmi forgalmazás koncepciója.

\*

Nézzünk meg néhány konkrét adatot is. A látogatottsági listát vezető filmek — *Mágnás Miska*, *Gábor diák*, *Rákóczi hadnagya*, *Allami áruház*, *Liliomfi* — mind az első évtized termékei, s a film szórakoztató funkciójának kitüntetett szerepét jelzik. Az, hogy az utóbbi évtizedben a vállaltan szórakoztató jellegű filmjeink látogatottsága jelentősen csökkent, főként azzal magyarázható, hogy a megnövekedett filmimport legnagyobb részét a szórakoztató filmek adják, amelyekkel a filmtípus hazai termékei sem tematikailag, sem kivitelben nem állják a versenyt. A „bestsellerek” pályafutása egyébként azt bizonyítja, hogy a „közönségfilmeknek” is kifizési időre van szükségük, hisz az ötmilliónál magasabb nézőszámot elért filmek mindegyike tizenöt évnél régebben készült, s némelyikük azóta szinte le sem kerül a mozik műsoráról.

A rendezők népszerűségi sorrendjében az első tíz között találjuk Bán Frigyes, Máriássy Félix, Makk Károly, Fábri Zoltán, Ranódy László nevét is, a szórakoztatás mesterét, Keleti Márton és Várkonyi Zoltán mellett. Biztató ez a névsor, bár tudjuk, hogy az említett alkotók filmjeik nagy részét még a mozi fénykorában — az ötvenes évek vége, hatvanas évek eleje — készítették, s hogy sokuk művészi kiteljesedése a későbbi évekre esik.

A felújított filmek többségének magas látogatottsága arra biztat, hogy gyakrabban kellene élni ezzel a lehetőséggel, de szélesítve a felújítások skáláját: a „nagy siker volt, nézzük meg újra” szemlélet felől az értékfelfedezés irányába. Jancsó *Igy*

*jöttem*-jét felújításakor több mint félmillióan nézték meg, kb. száz-ezerrel többen, mint a bemutatáskor. (A Magyar Filmek Mozijának rendezői portré-sorozata nem pótolhatja filmművészetünk időálló értékeinek folyamatos műsoron tartását!)

Kiemelésre érdemes, hogy Jancsó Miklós és Kovács András filmjeinek átlagos nézőszáma hatszázezer, s hogy olyan műveiké, mint a *Sze-génylegények* és a *Hideg napok* is meghaladta a bűvös egymilliót. Az „újító” generáció más tagjainak is — Gaál, Huszárik, Kardos, Kosa, Sára, Szabó — szilárd, négy-ötszázezeres közönségbázisa van, s ez a filmművészetünk új törekvéseit érdeklődéssel követő, támogató közönségrétről tanúskodik. A közönség filmigényének minőségi változását határozottan jelzi a társadalmi önismeretet legjobban igénylő és serkentő műfaj, a dokumentumfilm látogatottságának alakulása. Míg a hatvanas években a legalacsonyabban állt a filmműfajok között, addig ma már akadnak sikerfilmjei is.

Vigasztalanabb a helyzet, ha a rendezők filmkészítési lehetőségeit vizsgáljuk. A 433 filmet nyolcvanhatan készítették. Keleti Márton 37 filmje páratlan teljesítmény, az őt követő Fábri Zoltán is „csak” 21 filmet mondhat magáénak. Kívülük mindössze tizenketten csináltak tiznél több filmet, kilenc rendezőnek öt-tíz, hatvankettőnek pedig csupán egy-öt alkalommal volt lehetősége a bizonyításra. Ez utóbbiak közé tartozik például a több mint másfél évtizede a szakmában dolgozó, s tehetségét már bizonyított Huszárik Zoltán és Kosa Ferenc.

Meg gondolkodtatóan aránytalan a filmműfajok megoszlása is. Csak a kirívó hiányokat említve: tizenkét gyermekfilm, két egész estét betöltő rajzfilm s egyetlen tudományos-fantasztikus film készült. Meglepően kevés a (három) hosszú dokumentumfilm is, három, mert Zoltay Pál *Fotográfiaját*, s Elek Judit *Istenmezején* és *Egyszerű történet* című filmjét nem sorolnám a dokumentumfilmek közé. (Itt jegyzem meg, hogy a filmek tipizálása Tárnok János könyvében több helyen vitatható. A „klasszikus íróink művei filmen” cí-

mű, mintegy 41 filmet tartalmazó skatulya hitelt érdemlően bizonyítja az adaptációk rendkívüli népszerűségét. Csaknem százmillió néző! Ugyanezek a filmek azonban hiányoznak a tartalmi szempontok szerinti, „a múltban játszódó drámák” című rubrikából. Megkérdendően az is, miért dráma a *Sipoló macskakő*, s miért vigjáték a *Bohóc a falon*; miért esetleges a Balázs Béla Stúdióban készült, s moziban is vetített filmek szerepeltetése stb. Céлом nem az akadémikusodás, csak annak jelzése, hogy kisebb pontatlanságok is ronthatják egy könyv használhatóságát.)

\*

Nézzük a végeredményt. 433 film, csaknem 520 millió néző. Sok ez vagy kevés? A filmek száma kevés, hiszen a nagy filmiparral rendelkező országokban két-három év alatt gyártanak ennyit. Kevés akkor is, ha az évente bemutatott kb. 180 filmhez viszonyítjuk a hazai termést; mely az egésznek csak  $\frac{1}{9}$  része. Évi húsz filmből is mindig akad azonban két-három, szellemi életünkben jelentős súlyú alkotás. A világ filmművészetében immár tizenöt éve bérelt helye van filmjeinknek.

A — kerekén — ötszázhusz millió néző sem sok harminc év alatt, hisz még ma is évente hetvenöt millió ember jár moziba, s voltak esztendőök, mikor ennek kétszerese. A moziba járóknak tehát viszonylag csekély hányada lát magyar filmet. Rendkívül magas azonban ez a szám más művészeti ágak tömegbázisához viszonyítva; még ha lebontjuk is a nézőszámot, s csak a művészi szférába tartozó filmek látogatottságát mérjük.

A számok relatív voltát látva megkérdendhetjük: érdemes-e böngészni a táblázatokat, adhatnak-e lényeges támpontot, lehet-e ilyen módon szembesíteni a szakmát tevékenységével? A számvetés számszerű módját feltétlenül indokolja a filmkészítés más művészeti ágaknál erősebb gazdasági-technikai kötöttsége, a film rendkívüli hatékonysága, s az ezekből következő fokozott társadal-

mi ellenőrzés. A filmművészet kényszerű jelenidejűsége is növeli a filmgyártók és forgalmazók felelősségét, hisz Németh László biztató-bizakodó mondása: „A jó művet, ha eltemetjük is, kiveti a föld” — a filmalkotókat aligha vigasztalhatja.

Pusztán a nézőszámokból a műalkotások minőségére következtetni, és döntő követelményként a „közérthetőség” fogalmát használni, a művészet demokratizmusának félreértelmezése. A statisztikai adatok mégis a szeizmográf érzékenységével jelezhetik a filmkultúrában végbemernő változásokat, de csak a számok dialektikus, összefüggéseik hálózatában való értelmezése esetén.

\*

A hatvanas évek nagy művészi teljesítményeihez képest a moziközönység viszonylag alacsony számát csupán a televízió elterjedésével magyarázni, annyi lenne, mintha Bartók zenéjének saját korában történt elutasítását a hangversenytermek rossz fűtésével magyaráznánk. A dokumentarizmus térhódítása látszólag módszertani jelenség, mégis a szakma egészét készletti korábban dogmaként tisztelt szabályozók, öröknek hitt befogadási szokások felülvizsgálatára, s eddig egymástól elszigetelten kezelt tényezők — gyártás-forgalmazás-befogadás — egységes szemléletére.

Úgy tetszik tehát: filmművészetünk jövőjének alakulása attól is függ, hogyan tudunk olvasni a számokból. Öngazolásra vagy önvizsgálatra készítenek-e bennünket; a számok tükrében avagy bűvöletében gondolkodunk-e tennivalóinkról? A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívumnak a MOKÉP-pel közös kiadványa jó segédeszköz a felelős gondolkodáshoz. Reméljük, hogy a következő hasonló jellegű és célú kiadványra nem kell a szocialista filmgyártás 60. születésnapjáig várni, s hogy magasabb példányszámban és szervezettebb terjesztésben kerülhet a film- és közművelődési szakemberek kezébe.

TÓTH KLÁRA



# „A világűr-költői kaland”

BESZÉLGETÉS GEORGE LUCAS-SZAL

Az 1977-es év, de talán az utóbbi esztendőök legnagyobb amerikai filmsikere volt George Lucas *Csillagok háborúja* című szuperprodukciója, amely különös keveréke a kozmikus science-fiction filmeknek és a romantikus mesedramaturgiának. A különböző bolygókon játszódó történetben emberek, robotgépek, magas műszaki képzettségű majomemberek és egyéb, fantasztikus élőlények szerepelnek. A *Csillagok háborúját* idén számos Oscar-díjjal tüntették ki, George Lucas — aki az *American Graffiti* című filmjével tette ismertté nevét — interjút adott a francia L'Express folyóirat munkatársának; az alábbiakban ebből a beszélgetésből közlünk részleteket.

— *Mióta szenvedélye Önnek a science-fiction?*

— Mindig szerettem a science-fiction képregényeket; Flash Gordont például. Gyerekkoromban elképzeltem ezeknek a kalandoknak a hőseit, akik még rendkívülbbek voltak, mint a füzetekben levők.

— *Akkor tehát jobban szerette az olvasást, mint a mozit?*

— Abban az időben a mozi mint művészet, nem érdekelt. A filmben

csak szórakozást, felejtést kerestem. Azonosultam John Wayne-nel, vagy Errol Flynnel. Mivel vézna gyerek voltam, a természetük tett rám mély benyomást.

— *Hol töltötte a gyermekkorát?*

— Apámnak bazárja volt Modestóban, Kaliforniában. Pénzgondjaink nem voltak. Verekedtem, mint a többi korombeli fiú, félénk voltam és mindenért elpirultam. A lányok érdekeltek. De arról is álmodoztam akkor, hogy autóversenyen egy Ferrarit vezetek majd. Érettségim előtt két nappal autóbaleset ért és három hónapig kórházban voltam.

— *Azt hinné az ember, hogy ez az American Graffiti forgatókönyve.*

— Az bizony. Az utcákon ténferegni céltalanul, feszíteni a lányok előtt, megpróbálva megcsókolni őket a homályosabb sarkokban, egyszerre boldognak és boldogtalannak lenni, félni a jövőtől — ez mind az ifjúság.

— *Az American Graffiti sikerében mi lepte meg a legjobban?*

— A rajongóktól kapott levelek. 16—20 éves fiúk és lányok közölték velem, mennyire mélyen érintette őket ez a film, sőt, még át is alakította őket. Mielőtt beiratkoztam volna az egyetem filmművészeti szakára, szociológiát és antropológiát tanultam. Megértettem, hogy divatba hoztam megint az egyszerű szórakozásokat, az élet kis semmiségeit, melyek azonban mindig többet érnek, mint ha az ember elhülyülten fekszik és hasist szív. Ezeknek a leveleknek nyomán elhatároztam, hogy csinálok egy filmet a gyerekeknek. Ez lett a *Csillagok háborúja*.

— *De miért választotta éppen a science-fictiont?*

— Ma a kalózfilmek, a westernek, a tündérmesék már kimentek a divatból. Én rehabilitálni akartam azt a fantasztikus műfajt, amit a fiatalok nem ismernek, de amelytől el volt ragadtatva a náluk idősebb nemzedék. De amellett arra is gondolok, hogy tudatosan vezessem őket a kaland, vagyis a világűr fölfedezése felé.



— A Csillagok háborúja ezekkel a szavakkal kezdődik: „Egyszer, réges-régen, egy a messze-távoli galaxisban...” Ez a hasonlóság a tündérmesékkel természetesen szándékolt...

— A kezdettől fogva igyekeztem elhatárolni magam a klasszikus sciencfictiontól, mely műfaj legnagyobb alkotása a 2001—Ürodüsszeia. Nem akartam magam kitenni a szakértők bírálatának. Ilyesféléknek például: „A világűrben nincs is hang”, vagy: „Miért nem viselnek az Ön hősei szkafandert?” és így tovább. Tehát a múltbeli jövőt részesítettem előnyben a jövőbeli jövővel szemben. Céлом az volt, hogy olyan mesét alkossak, amiben sok a fikció, de kevés a tudomány.

— És hogyan születtek az Ön furcsa nevű szereplői?

— A „Wookiee” szó például az American Graffiti egyik szereplőjétől, Terry McGovern-től származik. Sétaautózáson voltunk és ő egyszer csak megjegyezte: „Azt hiszem, hogy most elütöttünk egy Wookiee-t” Erre én kérdeztem tőle, hogy mi az a Wookiee? Azt válaszolta nekem: „Nem tudom; most találtam ki a szót”. Én aztán kölcsönvettem tőle.

— De miért éppen egy majomembert tüntetett ki ezzel a névvel?

— Ez az antropológus oldalam. Kezdetben a Wookiee szó egy égitestet jelölt. Azután ennek a kis planétának a lakóit neveztem így. Végül, amikor az őserdőben forgattam, a Wookiee egész természetesen átalakult majomemberré. Ami a Jawa-kat illeti, erre az ihletet az első filmből vettem, a THX 1138-ból; ebben a filmben kicsi élőlényeket képzeltem el, akik kagylóban élnek.

— A Csillagok háborújában a hang ugyanolyan fontos, mint a kép...

— Mielőtt a forgatást elkezdtem volna, szerződöttem egy szakembert, Benn Burt-öt. Két évig dolgozott. Azt akartam, hogy minden hangot egyéniesítsünk. A robbanások zaját, a lézerkardokét és — természetesen — a kis robotok nyelvét. Bip, bip — ezt könnyű megcsinálni. Én azt akartam, hogy Artoo-Detoo-nak a kis robotembernek igazi hang-egyénisége legyen. Hallgattam Ben próbálkozásait. Azt mondtam neki: tégy hozzá

egy kicsit több érzékenységet, egy kiskanálnyi szomorúságot és egy leheletnyi dühöt. És Ben újabb kísérletekbe kezdett. Az eredmény körülbelül olyan, mint egy nyomógombos telefon zöreje.

— És honnan jön a wookiee nyelv?

— Ez egy medve dörmögése, amihez egy elektronikus ordinátor hozzákeveri egy rozsmár morgását. Ben Burt gyorsítva fölvelt afrikai nyelvjárásokat használt a Jawa-k beszédéhez. Greedo, a bandita, aki pénzt követel Han Solótól a kocsmában, Burt jóvoltából egy berkeley-i egyetem hallgató hangja, aki tizenöt nyelven tud. Mindegyik nyelvből kivett egy-egy szót, így sikerült egy valóban meglepő keveréknyelvet előállítani.

— És a zene?

— A 110 percnyi vetítési idő alatt 90 perc zenekíséret van. Először Liszt- és Dvorák-részleteket akartam. John Williams, aki a Cápá zeneszerzője is volt, teljesen új zenét akart a filmhez készíteni. Minden szereplőnek megvan a zenei motívuma, ami rögtön megszólal, amint a szereplő megjelenik. Ahogy a Péter és a farkas-ban.

— A Csillagok háborúja igazi hőse a két robot. Szándékosan sikerült ez így?

— Igen. Ők képviselik a kozmikus elemet ebben a kalandfilmben. Olyan kettőst alkotnak, mint Laurel és





Hardy. Ez azt bizonyítja, hogy a robotok éppen olyan emberinek látszhatnak, mint az emberek.

— *Hogyan írta meg, és hogyan valósította meg a végső ütközetet?*

— Hogy elképzelésem megmagyarázzam John Dystrának, aki a speciális effektusok szakembere volt, csináltam egy húszperces filmet, amibe összeszedtem negyven háborús film részleteit. Azután a Spitfireket űrhajókkal, a géppuskákat rakétakilövéssel helyettesítettük, és így tovább. Ugyanakkor viszont a pilóták közötti párbeszéd jellege ugyanolyan maradt. A végleges montázs nem volt könnyű. Feleségem, Marcia nyolc hétig dolgozott, hogy ezt a tízperces csatát összeállítsa.

— *Az ön hercegnője leginkább egy háború előtti postáskisasszonyhoz hasonlít, két hőse pedig közhelyekben beszél. Miért?*

— Alakjaim a harmincas évek képregényeinek hősei. Külsőjük és nyelvezetük egyaránt idejétmúlt. A robotok — ezzel szemben — modernek. Azt gondolom, hogy ez megadja a film báját és romantikus dimenzióját.

— *Ön tehát romantikus?*

— A barátaim azt hiszik, hogy nem vagyok az. Sokáig készítettem elvont, avantgarde filmeket. Egy napon a legjobb barátom, Francis Ford Coppola (*A keresztapa* rendezője) rámparancsolt, hogy most már mutassam meg az igazi természetemet: „Hagyd már abba, hogy örökösen a kiábrándultat játszod. Próbáld meg szívvel írni”. Erre volt válaszom az *American Graffiti*.

— *De azért sajnálja az absztrakt filmeket...*

— Való igaz. A szuperprodukciónak már nem érdekelnek. Több, mint két évig tábornoka voltam egy 900 emberből álló csapatnak; ez nem volt könnyű. Újra szeretném elkezdni a kis létszámú filmeket, a kísérleti rövidfilmeket. Most éppen Coppolával az *Apokalipszis*, most című film összeállításán dolgozunk, ez a vietnami háborúról szól, Marlon Brando szerepel benne. Lehet, hogy még megcsinálom a *Csillagok háborúja* második részét is, de a rendezője nem én leszek, az biztos.

— *Ön jó barátja Coppolának. Felesége Martin Scorsese-val dolgozik*





Képeink: jelenetek a Csillagok háborúja című filmből

(A taxisofőr); Steven Spielberg (Cápa) is a barátja. Egyikük sincs még negyven esztendő. Úgy gondolja, hogy egy külön csoportot alkotnak?

— A nálunk idősebbektől eltérően mi az egyetemen tanultuk a filmkészítést. Vagyis a szokásos ösvényektől kissé távolabb járunk. Én Coppolával San Franciscóban lakom, Scorsese jobban szereti New Yorkot, Spielberg pedig Los Angelesben él, de igen gyakran eljön meglátogatni bennünket. Mind a négyen bolondjai vagyunk a mozinak, kultúránk és hátterünk a Lumière testvérekkel kezdődik. Tiszteljük egymás munkáját és rendszeres időközönként táncszokunk.

— Kicszerélik a gondolataikat...

— Nem csak azt, hanem a filmjeink bevételét is. Minthogy mindegyikünknek voltak nagy kereskedelmi sikereink, ezek nem is lebecsülendő ajándékok.

— És mit csinál a pénzével?

— Vettem egy százéves házat San Franciscóban, a Saint Anselmo negyedben. Lassanként rendezzük be és ez nagy mulatság. Aztán van egy régi kocsim. Marcia és én ugyanolyan jeantst hordunk és ugyanolyan pulóvert. Én jobban szeretem a hamburgert, mint a francia konyhát. Tehát egyszerű ízlésem van. A



pénzem majd jó lesz arra, hogy a mások filmjei abból készülhessenek.

— Valóban nem akarja a Csillagok háborúja folytatását megrendezni?

— Nem. A céloimat elértem; megmutattam a fiataloknak, hogy a világyűr földérítése nem csak tudományos kaland, hanem érzelmi és költői kaland is. Ha egy napon egy asztronauta kiszáll a Marson és azt mondja: „Azért csináltam, mert reméltem, hogy talállok egy Wookiee-t” — akkor nagyon boldog leszek.

Fordította: MATOS LAJOS

## Műsor négy és fél millió nézőnek

BESZÉLGETÉS GELLÉRT ENDRÉVEL

A televízió adásidejének tekintélyes részét képezik a külföldi és a felújított magyar filmek. A nézőket és a kritikusokat egyaránt foglalkoztatják e programok, ezért felkerestük Gellért Endrét, a Magyar Televízió filmfőosztályának vezetőjét, hogy beszéljünk vele a főosztály tevékenységéről. Első kérdésünk:

— *Hány filmet vásárolnak, mennyi műsoridőt vesznek igénybe évente a filmjeik?*

— Körülbelül ezer különböző műfajú és időtartamú filmet sugárunk egy évben, de ahhoz, hogy tartalékunk is legyen, 1200-at kell vásárolnunk, nagyjából 55—60 ezer percnyit. Ez így roppant mennyiség, ám hadd tegyem hozzá: azon országok között, amelyeknek műsorát csak valamennyire is ismerem, nálunk a legkisebb a külföldi filmek aránya: 40 százalék. A magyar filmek, tévéjátékok teszik ki a fennmaradó 60 százalékot. Mintegy húsz ember foglalkozik a vásárlással, egy bizonyos piacra általában ugyanaz a két-két ember jár ki. Évenként négy-öt ezer filmet kell megnézniök. A helyszíni szemléken túl támaszkodunk a beérkező ajánlatokra, katalógusokra, újságg kritikákra, és nem kis mértékben a Filmarchívumra.

— *Milyen szempontok vezetik az osztályt a filmek kiválasztásában?*

— Munkánkat elsősorban az a szempont irányítja, hogy a bemutatott filmek összességükben megfeleljenek kultúrpolitikánknak, hogy bizonyos műsorigényeknek eleget tegyünk. Vagyis: minden keddtől kezdve sorozat, *Kisfilmek a nagyvilágból*, minden szombaton hatvanperces tévéfilm, többnyire krimi, vasárnap este mozijátékfilm, és legalább heti egy-két film a második műsorban. Ilyen mennyiségben nem lehet csupa remekművet adni, mégis arra törekszünk az említett szempontokon túl, hogy a film színvonalas, jó legyen. Persze tudjuk, sokszor mást-mást ítélnék jónak a nézők különböző rétegei. Egy azonban bizonyos: a film ára soha sem akadály! Meglehetősen nagy költségvetéssel rendelkezünk. Viszont a gyártó ország ragaszkodik hozzá, hogy a filmet először mozikban vetítsék, s csak néhány év múltán kapja meg a televízió.

— *Milyen szempontok szerint tűzik műsorra az egyes filmeket?*

— Messzemenően figyelembe vesszük a napszakot, amikor a film adásra kerül, azt, hogy akkor éppen milyen közönségréteg ül a képer-

nyő előtt. A tévének vannak rétegműsorai. még egyes filmek is oda sorolhatók, de a vasárnap esti játékfilmet négy és fél millió nézőnek sugározzuk, s így ekkor engedményeket kell tennünk a szórakoztatás érdekében. Persze nem mindig. Bizonyos esetekben mehezebb fajúlyú, értékesebb műveket adunk. Ilyen volt a szovjet *Anna Karenina*, és a Royal Shakespeare Company *Antonius és Cleopátra*-ja. Ezeknek a kezdeményezéseknek jó volt a visszhangja. Igazi nagy bukásunk mostanában csak egy volt. A *sárga tenger alattjáró*, amely színek nélkül nem érvényesült, s talán még ide sorolhatom a *Mortadellát* is.

— *Az Emma-sorozatot sem lehet éppen a sikerek közé sorolni. Azt például miért mutatták be?*

— Szerintem az *Emma*-n sokat rontott a magyar szinkron, noha valóban a film is alatta marad a BBC átlagos programjainak.

— *A Kuroszava-sorozat sikere után a tévénézők más nagy rendezők életműsorozatára vártak. Érdekes lenne egy „francia új hullám” sorozat is: Truffaut, Godard, Chabrol, Resnais filmjei.*

— Egy-egy filmjüket — ha nem is sorozatban — már sugároztuk. Chabrol műveit egyelőre nem adják el tévéforgalmazásra, mint ahogy a Bunuel-jogokat sem sikerült megszereznünk. Készül viszont három másik sorozatunk, nem kis nehézségek közepette. Lesz egy Jean Gabin-sorozat, amelyet a hazai

Filmarchívum anyagából válogattunk. Tervezünk egy Korda Sándor-sorozatot, végül szeretnénk összeállítást klasszikus westernekből.

— *Néha úgy tűnik, kevés a magyar film a tévében. A háború előtt készült filmekből alig látunk, az újabbakat vetítik ugyan, de este tízkor, vagy még később.*

— A háború előtt készült filmek mellőzése tudatos. Ezekben a művekben mindig van valami árvalányhajás dzsentri romantika, atyaián jóságos földesúr és diszmagyarba öltözött parasztok. Persze tesszünk néha kivételeket, mint most a Kabos-sorozat esetében. Sok filmjében láthatunk afféle dzsentrizmust, de a nagy színészegyéniség annyira dominál, hogy minden egyéb hatást háttérbe szorít. Ami pedig az újabb magyar filmek adásidejét illeti, ezen nem tudunk változtatni. Tudomásul kell vennie mindenkinek, hogy ezek a filmek nem vonzanak milliókat, nem tehetjük őket a főműsorba.

— *S végül, miért toldott el a Kisfilmek a nagyvilágból a természettudományos kuriózumok felé, miért nem játszanak több társadalmi töltésű dokumentumfilmet?*

— Egyszerűen azért, mert a társadalmi témájú dokumentumfilmekből kisebb a kínálat. Egyébként a természettudományos ismeretterjesztő filmek egyetemesebb érvényűek, s biztosabb, hogy a hazai közönség számára is van mondanivalójuk.

ZILAH! JUDIT

## Halálos csapás

„En tudom, mit jelent, amikor a színjáték valósággá válik” — mondja Walter Jens tévéjátékának a *Halálcsapás*nak negyvenedik percében Philoktetész. Akkorra már a néző is igencsak szeretné tudni, de a be-

mutatott mű legkevésbé éppen ennek élményében részesíti. Hallhat ellenben száz percen át zajló, magasröptű eszmenegyenedik percében cserét, melyet a Trója ellen fölvonult görög hadak legelső és mihamar leváltott, Lemnosz szige-

Koltai János és Avar István





tére száműzött fővezére folytat váltakozó partnerekkel, akik sorra kidőlnék mellőle: előbb Neoptolemoszal, az elesett Akhilleusz fiával, majd Odüsszeusszal, akik a tíz éve tartó, eredménytelen ostrom hadműveleteinek befejezése végett visszahívnák a sereghez Philoktetészt. A vita mindvégig teoretikus magasságokban zajlik; korántsem az ókori görögök és trójaiak háborújáról van csupán szó, hanem a mindenkori agresszió mindenkori hátteréről, politikai és pszichológiai motivációjáról. Philoktetész a kívülálló, a magamagát tisztának megőrző, elvontan gondolkodó humanista, aki ragyogó tirádákban képes kifejezni, mennyire értelmetlen minden vérontás, mennyire hasztalan minden erőszak, ha egy igazsága tudatában küzdő nép ellen próbálják bevetni. Jens, aki a tübingeni egyetemen nemcsak a klasszika filológiának, de az általános retorikának is professzora, ez utóbbi tárgyiból mintaszzerű szemléltető oktatást nyújt a *Halálos csapásban*; tétel, ellentétel, konklúzió szikrázik, felvillan, kihúny s egy újabb teóriával ismét ezt a röppályát járja be.

Várakozásunkat, hogy valami történni is fog, az utolsó pár perc elégti ki, ám a cselekvés kurtára szabott pillanatait előzőleg már oly sokáig értelmezték, hogy a tett nemhogy meglepetésszámba nem megy, de a kifejtett tézisek demonstrációjaként is kevéseknek érződik. A szerzőnek valószínűleg ke-

szerves tapasztalatai lehetnek arról, vajon rábizható-e a nézőre, hogy levonja a látottak tanulságát, ezért aztán mindent precízen összefoglal, kimond, sőt: meg is ismételi számára.

Jens persze nemcsak professzor, de — más művei ékesen bizonyítják — vérbeli író is. Tévétéké, (amely hangjátéknak sokkal inkább kívánkoznék), egyes részletei ezúttal is elárulják, hogy eredeti, gúnyoros, az emberi relációk és jellemek mozgatórugóit alaposan ismerő tehetség formálta a művet. Gondolatai, ha ilyen sterilen és töményen fásasztóak is, figyelmet érdemlőek, távol állnak a szokványos fordulatoktól. Főképp akkor, amikor Odüsszeuszot beszélteti, akiben egy ritkán ábrázolt, a mai valóságban annál gyakoribb típus testesül meg: cinizmusa és fanatizmusa jól kiegészíti egymást; e két, nehezen összeférő emberi vonás teszi alakját különlegesen veszélyessé. Az odüsszeuszi manipulációs szerkezetének feltárulása, önmagát indokló ideológiájának menet közbeni kialakulása az egész mű legizgalmasabb momentuma — de sajnálatos módon ez is egy megkonstruált, elvontan spekulatív játék részeként jelenik meg, kevéssé éreztetve, hogy nemcsak teóriáról, de valóságról is szó van. A spekuláció, természeténél fogva, minduntalan át-hágja a realitás törvényeit — Jens például a pszichológiai képtelenség területére téved, amikor a filozofálás többszöri megcsavarása

érdekében a drámai ellenfelek aprólékosan beavatják egymást legtitkosabb elképzeléseikbe.

Horváth Ádám rendezése azzal, hogy a stúdióban, statikus díszletek közt, teátrális felfogásban játszotta el a művet, nemhogy tompította volna, még hangsúlyosabbá tette elvontságát. Ellentétben a főcím alá montírozott világháborús híradóképekkel, melyek szerencsés ötlettel mindjárt a jelenhez kapcsolták az ókori történet-modellt, maga a játék mindvégig bizonytalankodott realitás és stilizáltság között. Koltai János (Philoktetész) és *Avar* István (Odüsszeusz), mintha a színpadi „bal kettőről” lépnének színre; nem ruhát, hanem jelmezt viselnek, nem valóságos tárgyakat, hanem kellékeket látnak maguk körül. Paradox módon mégis éppen az elvont eszmecserék közben képesek a tételek mögött egy-egy jellemet is föl-villantani, míg a „drámaiaknak” szánt csomópontokon olykor művi indulatokat préselnek ki magukból, szavuk üres harsogásba fullad. Föltehető, hogy a tényleges dramaturgiai beavatkozás, (ha például egy órába tömöríti a művet), fokozta volna a játék élvezhetőségét. Hajnal Gábor szép fordításán nem múltott a siker, sokkal inkább azon, hogy mindaz, amit száz percen láttunk (miként Odüsszeusz mondja ellenfele nézeteiről), „csak elmélet, életidegen ábrándozás papíron”.

NYERGES ANDRÁS

# A HIBA

Köztudomású, hogy a népszerű regényeket a televízió — több kevesebb sikerrel — szereti képernyőre vinni. Az se titok, hogy a tévézőző szívesen gyönyörködik végig foteljében ülve, a másutt, másokkal megtörtént bűntényeket. Így hát csak üdvözölni lehet a Televízió dramaturgiájának azt a szerencsés ötletét, hogy a görög Antonisz Szamarakis *A hiba* című, nálunk is megjelent nagyszerű regényéből Horváth Z. Gergely forgatókönyve alapján és rendezésében tévéfilmet készített.

Az 1965-ben, még az ezredsek uralma előtt, megjelent regény a fasiszta politikai rendőrség gépezetét mutatja be. *A hiba* sikerének titka mégsem abban keresendő, hogy egy szabadságáért küzdő, görög antifasiszta írta, hanem abban, hogy a szerző nemcsak igaz ember, de jó művész, tehetséges író. Szamarakisz kisregénye elbűvölő olvasmány. Egyszerű, pátozzatlan. Olyan politikai krimi, amit valami bűbáj, valamiféle köznapi poézis leng körül.

A képernyőről ez a varázslat eltűnik, nyoma sincs, mintha egy láthatatlan kéz letörölte volna. Ne köntörfalazzunk: dramaturgiai bűntény történt. Megölték egy regényt.

Pedig a filmben *látólag* mindaz megtörténik, elhangzik, amit az író megírt. Sorra meg elevenednek a szereplők: a Főnök, a Kihallgató, a Menedzser (a

rendszer odaadó hívei, az NBO nevű titkosrendőrség emberei) és a Sportkávészós néven szereplő „békeszerető athéni polgár”: a gyanúsított. A szereposztás (Kozák András, Lukács Sándor, Garas Dezső) éppoly hibátlan, akár csak a Nemzetbiztonsági Iroda (NBO) terve a regényben és a filmben. A titokzatos Terv célja, hogy egy rokonszenves, a Sportkávészóban üldögélő, és hanyagul kis köröket firkáló fiatalemberre rábizonyítsák: a Rendszer ellensége.

A Főnök utasítását követve a Kihallgatónak és a Menedzsernek becézett hekusok — egy hosszú autótút alatt —

emberi álarcot öltenek; úgy tesznek, mintha könnyed, jópofa, velük egykorú foglyukhoz hasonló fiatal emberek volnának. Haverkodnak a gyanúsítottal, még fenyegetéseik is viccesek, a bánásmód pedig egyenesen gyöngéd, érzelmes. Így írja elő viselkedésüket a Terv. Az akció mégsem sikerül, mert az út végén kiderül, hogy a Kihallgatónak, aki ragyogóan alakítja előírt szerepét, nemcsak megjátszott, de valóságos emberi érzései is vannak. A megjátszott barátságból igazi vonzalom születik észrevétlenül, ellenőrizhetetlenül és a Tervvel szöges ellentétben. Fo-

Garas Dezső, Lukács Sándor és Piróth Gyula





Kozák András és Lukács Sándor

goly és börtönöre között a láthatatlan fal leomlik. Valami összeköti őket, amivel az NBO nem számolt. „Hiba van a Tervben, a Rendszerben”... Ez a hiba „lopva terjed mindenüvé, és bizonytalanná teszi azt is, amit eddig biztosnak és bizonyosnak hittünk, egy hiba valahol körülöttünk, valahol mibenlünk” — ezeket gondolja a Kihallgató a dráma döntő pillanatában — ami a halál pillanata is. Közben revolverrel a kezében azért könyörög a szökést megkísérlő foglyának — a barátjává lett gyanúsítottnak —, hogy meneküljön, mentse az életét.

„Menekülj, mert lövök!” A fogoly a Nemzeti Nagyszálló párkányáról hipnotizáltan néz a rámeredő revolvercsőre. Nem mozdul, nem igyekszik a tüzlétra felé, mereven bámulja a másikat, a barátjává lett Kihallgatót. félti őt, mert tudja, ugyanolyan

életveszélyben van az ablak mögött, mint ő, itt az ablakon kívül, a keskeny párkányon.

A Rendszer híve és ellensége együtt buknak — egyikőjük a belépő Menedzser golyójától találva, másik a hihetetlen fordulattól, zavaros érzéseitől elgyengülve, egyensúlyát veszelve, — a mélybe.

A könyvben átéljük a fiatalemberekben végbemenő pszichológiai drámát. De a tévénk előtt ülve értetlenül és unottan meredünk a képernyőre. Nem értjük a tragikus fordulatot: egy revolverrel hadonászó, kétségbeesett, megzavarodott titkosrendőrt látunk csupán, a Rendszer hívét, akit magával ránt a pusztulásba a Rendszer ellensége. A film végső kockáin együtt fekszenek a Nemzeti Nagyszálló udvarának kőkockáin: bűnös és ártatlan, üldözö és üldözött.

A regényt is mellékelni kellett volna az adáshoz, abból megtudhatjuk, amit a filmből nem: a letartóztatott valóban antifasiszta ellenálló volt, s azért nem szökött meg a szabadságigüzű közös sétákon, mert ez a „bűnössége” bevallása lett volna. Ezenkívül benne is kialakult valami emberi rokonszenv a kísérője iránt. Nem akarta bajba taszítani az utolsó pillanatig, amikor menekült — és mégsem menekült, hanem bémultan bámult a barátáá vált ellenség pisztolycsővére.

Kár, hogy a tévéfilm készítői kicsit úgy bántak velünk nézőkkel, mintha mi is az NBO emberei volnánk, akikkel tilos közölni a teljes igazságot. Mivel adó-sak maradtak a pszichológiai indoklással, a tragikus szituációt izgalommentessé és hihetlenné sterilizálták.

MAGORI ERZSÉBET



# Halál a stampedlis pohárban

A jó memóriájú olvasó bizonyára emlékszik még, hogy Rajnai András legutóbbi produkciójának bizonyos pillanataiban megjelent a tálcáca. Körömhegynyi figurák lejtettek rajta, az eredményből visszakövetkeztetve valószínűleg haláltáncot. Elhullásukkal Münchhausen soros kudarcát voltak hivatva szemléltetni, ha igaz. Amint a végzetes tálcán valamelyikük elterült, egy jótékony stampedlis pohár ereszkedett alá az ismeretlen eredetű és bizonytalan nemű társaságra. A rendező tapintatát dicséri, hogy eme megoldással a miniatűr bűnbakok végvonaglása már az időzített stampedlis pohár alatt zajlott, diszkréten.

Ha most valaki a kritikus szemére vetné pontatlanságát, és kiigazítaná az előbb leírtakat a saját szemével látottakkal, megerősítve, hogy a stampedlis pohárnak nevezett alkalmatosság a leghatározottabban ezüst fagylattartó volt, a tálcáca pedig egy kandiscukorka tárolására használatos doboz fedele — egy pillanatig sem lenne köztünk vita. Lehet, hogy az volt; lehet, hogy nem. Bár, ha meggondoljuk, ez az egyetlen pontja a produkciónak, amiről az *empiriák logikája* alapján egyáltalán még vitatkozni lehetséges.

De nem érdemes.

Rövid idő után ugyanis eljutnánk oda, és ez már a lényegét érintené, hogy azon az akárminek nevezett valamin a pro-

dukció logikája szerint éppúgy imbolyoghatott volna féltucat csörgőki-gyó, mint egy köteg üvegmosó kefe. Akkor sem lett volna kevésbé látványos és kevésbé érthetetlen a jelenet, mint az eredeti megoldással.

Ezen viszont nincs mit vitatkozni. Az egyik csak annyira indokolt, mint a másik. Azon múlik a dolog, hogy kinek mi jut az eszébe. A rendezőnek ez, a nézőnek az.

Legalábbis kockázatos lenne vitába bonyolódni efelett. A *Münchhausen Fantáziaországban* sajnos semmiféle támpontot nem adott ahhoz, hogy akár a művészi, akár a hétköznapi logika szerint megfejthető legyen, mi miért került be a boldog emlékezetű hazudós báró felélesztésének elektronikus manőverébe. És azon kívül, hogy a szemrevaló nőne-

mű szereplők egy pávát is megszegyenítő pompázatos fejdíszei ismét felvonulhattak, meg különböző trükkökkel lehetett eljátszadózni, a produkció egésze nem tárta fel a titkát: mit is akart tulajdonképpen jelenteni. Ilyen módon ugyan ki tudna kikészülni az esetlegességeknek és vérmérséklet szerint behelyettesíthető ötleteknek a bonyodalmas szövevényéből, amibe Rajnai Münchhausenje csalogatta a nézőt? Hogyan kerül, és mivégre ez a Münchhausen a Bikais-tennel kapcsolatba? Miért pottyán Kirké vágyakozó karmai közé? Igaz, fölöttébb mutatós látvány, amint a nevezett báró katonái (?) jól táplált sertéseké lényegülnek az elektronikus eljárás jóvoltából. De ha tegyük fel, ehelyett a rendező Münchhausen szentivánéjen küldi sétálni, Oberon legalább

Bodrogi Gyula és Sáfár Anikó



akkora szívességet lett volna képes tenni az elektronikának. Tündérr király lévén, szép nagy számárfejet növeszthetett volna a számárfejre illetékeseknek, gyönyörű szőrös fülekkel. Ez is van olyan mutató, mint a rőfögő háztáji jószág. Münchhausenre nézve pedig a logika pont anynyi benne, mint a másikkban. Amellett Shakespeare még jobb név is, mint Lukianos, bár az eleganciából sokat levon, gondolom, hogy a rendező által írt forgatókönyv alapját szolgálta G. A. Bürger és Lukianos műveivel ellentétben Shakespeare műveit a nagyközönség viszonylag jól ismeri.

Szakadjunk el tehát a meddő részletezéstől.

Rajnai András nagy becsvágygal, rendszeres időközökben elkészíti elektronikus produkcioit, ambícióval változtatva a világirodalom halhatatlanjai közül. A kritika ilyenkor nem kisebb becsvágygal rágódik azon, hogy csodálja vagy elmarasztalja Rajnait, amiért elektronikus trükkökké kódolja a világirodalom remekműveit. Minden alkalommal megindul a mérlegelés, képviselnek-e művészi értéket ezek a technikai fogások, vagy nem képviselnek. Ez a megszokott szereposztás, úgy tetszik, az évek során fikarcnyit sem változott, és ennek alighanem az az oka, hogy a Rajnai-féle produkciónak — lényegüket illetően — egy alaptalálmány jobbara változatlan variációi, függetlenül a soron levő irodalmi áldozat belső logikájától, művészi követelményé-

től, gondolati lényegétől. A különbség mindössze annyi, hogy az egyik alapanyag jobban, a másik kevésbé tűri a pusztán technikai bravúrként végrehajtott „átdolgozást”.

Jó dolog-e, hogy nálunk valaki tudja, az elektronikus manővereket? Ezen töprengeni körülbelül olyan mosolyognivaló hiábavalóság, mint azon, vajon jó dolog-e, hogy feltaláltott a szonett-forma. Ha nem lett volna Petrarca meg Shakespeare, aki megmutatja, mire képes egy szonett, ma aligha lenne ez a forma verstani tananyag. Tudni kell verset írni. És akkor remek dolog, hogy létezik a szonett. Vagy egy praktikus példával: ha a kocsikerék pályafutása abban teljeseedik be, hogy a hölgyek kalapformáját látványosan megreformálja, aligha sorolnánk az emberiség nagy találmányai közé. Tudni kell, hogy mire érdemes felhasználni. Akkor modern változatán több mint háromszáz kilométeres sebességgel száguldozhat az, akinek van hozzá mersze és tehetsége.

Valami hasonlóknak kellene történnie az elektronikus csodaművelés tudományával: vagy szárnyaljon a poézis magasába, vagy száguldjon a földön, lélegzetelállító sebességgel. A *Münchhausen Fantáziországban* című produkciónak egyelőre olyan volt, mint egy madzagon fityegő kocsikerék nagyságú kalap, szonettkoszorúból fonva.

BARSONY ÉVA



#### CÍMKÉPÜNK:

Anna Dymna lengyel színésznő, az *Életünket és vérünket* című Jancsó-film egyik szereplője  
(Szóvári Gyula felvétele)

*filmvilág*

XXI. évf. 13. sz. Film-  
művészeti folyóirat.  
Megjelenik minden hó-  
nap 1-én és 15-én.  
Főszerkesztő:  
Hegedűs Zoltán.  
Kiadja a Lapkiadó Vá-  
llalat. Felelős kiadó:  
Siklósi Norbert.  
Szerkesztőség és ki-  
adóhivatal: Budapest  
VII., Lenin körút 9–11.  
Telefon: 221-285. Levél-  
cím: 1906 Postafiók 223.  
Terjeszti a Magyar Posta.  
Előfizethető bármely  
postahivatalnál, a kéz-  
besztőknél, a Posta hírlap-  
üzleteiben és a Posta  
Központi Hírlap Irodánál  
(1900 KHI, Budapest  
V., József nádor  
tér 1.) közvetlenül vagy  
postautalványon, vala-  
mint átutalással a KHI  
215-96 162 pénzforgalmi  
jelzőszámlára. Előfizeté-  
si díj 1/4 évre 24.— Ft.  
Külföldön terjeszti a  
„Kultúra” Külkereske-  
delmi Vállalat, H-1389  
Budapest, Postafiók 149.

78.2861  
Egyetemi Nyomda  
Budapest

Felelős vezető:  
Súmeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286

Tersánszky Józsi Jenő  
kisregényéből Nemere  
László rendezett tévéfil-  
met. Főszereplők: Oszter  
Sándor, Bánsági Ildikó,  
Lukács Sándor. Opera-  
tór: Bornyi Gyula

Oszter Sándor



Oszter Sándor és Bánsági  
Ildikó  
(Kiss Júlia felvételei)

# *Bűnügy lélekelemzéssel*







*filmvilág*

Ára: 4,- Ft

Robert De Niro a Taxi-  
sofőr és a New York,  
New York című Martin  
Scorsese-filmek főszerepő-  
je