

47.429

ÓREI-SZECHÉNYI
KÖNYV-
TÁR

filmvilág

5

1963. MÁRCIUS 1.



Landru egyik áldozatával

„LANDRU”

Claude Chabrol készített filmet Françoise Sagan forgatókönyve alapján, az 1920-as évek hírhedt francia tömeggyilkosának életéről.

Cikkünk a 24. oldalon.

Danielle Darrieux és
Charles Denner



CÍMKÉPÜNK: May Britt, a »Kék angyal« új változatának főszereplője

A FILM LÁNGELMÉJE

Tizenöt éve, 1948. február 11-én, néhány nappal ötvenedik születésnapja után, halt meg Szergej Mihajlovics Ejzenstein szovjet filmrendező, filmtudós és pedagógus. Nincs olyan filmtörténeti mű és filmesztétikai munka — legyen az bárhol írott és bármilyen világnézetű — amely ne foglalkozna munkásságával, művészete jelentőségével. 1958-ban Brüsszelben megrendezett »Minden idők legjobb filmjei« versenyen, ahol 118 filmtörténész az 1895 és 1955 között készült összes film közül válogatta ki a legjobbakat, Ejzenstein: »Patyomkin cirkáló« című filmje lett az első. Így aligha van arra szükség, hogy halálának 15. évfordulója alkalmával mondjuk el — ki volt Ejzenstein, és mit alkotott. Sokoldalú munkásságából azonban érdemes kiemelni a film formanyelvének fejlődéséért vívott harcát, nagy jelentőségű eredményét annál is inkább, mert ezt nálunk is napjainkig meglehetősen vulgárisan értelmezik.

Az attrakciós montázsról, vagy ahogy általában külföldön nevezik, az orosz montázsról van szó, amely határköve lett annak a hatalmas és bonyolult fejlődési folyamatnak, amelynek során a modern filmművészet sok és végtelenül finom kifejező eszközévé kialakult. Mint mondtuk, nem egyetlen történelmi jelentőségű eredménye ez Ejzenstein művészi munkásságának, de kétségtelenül a legfontosabb. S talán éppen ez indokolja, hogy — e megemlékezés során — történeti összefüggésében vázoljuk fel ennek a munkásságnak és eredményének főbb vonásait.

*

A filmet vagy mozgófényképet művészetnek, joggal, attól az időtől fogva nevezhetjük, amikor már képes a valóság esztétikai vonásait saját eszközeivel, speciális élményként tükrözni. Természetesen ez nem egyszerre történik meg, hanem egy hosszú folyamat során, amely — mint minden történeti folyamat — sajátos stafétafutás jelleget mutat: sok résztvevővel és igen sok futópályán. E stafétafutás egyik startpontján az angol brightoni filmiskola állt. James Williamson: »Támadás a kínai misszió ellen« című, 1901-ben készült filmjében a mozgás látott folyamát megszakította és, ugyanabban az időben, egy másik helyen végbemenő cselekvést mutatott a nézőnek. Az egyik képen a kínaiak által megtámadott misszió erkélyén egy kétségbeesetten integető asszonyt látunk, majd ez a történet megszakad, s egy tengerésztag tűnik fel, amelyik felfigyel — feltételezhetően — az asszony integetésére. Ezzel sikerült a nézőben izgalmat kelteni: odaérnek-e időben, meg tudják-e menteni őket? A film elemi eszközeinek a tér és idő megszervezésének kezdeti megnyilatkozása volt ez. (Megfelelője: az ugyancsak a brightoni iskolához tartozó George Smithnél az egy térben, de más-más időben játszódó, egymás mellé állított történet.) Perspektívájukban ezek a kísérletek arra mutattak, hogy a film át tudja változtatni a mozgást cselekvéssé, — éppen az egymásra vonatkoztatott mozgásfázisok kiemelésével és koncentrálásával, — majd a továbbiakban bonyolult cselekménnyé.

A korai amerikai film teszi meg

a következő lépést a brightoni iskola eredményeit felhasználva (Porter), majd David Griffith összegezi »Türelmetlenség« című, 1916-ban készült filmjében. Ebben pl. a kivégzés és a kegyelem meghozásának egymásra vonatkoztatott képsorokban nemcsak egy időben játszhat több térben, hanem ezek bizonyos szabályos váltakoztatásával metrikus beosztást teremt, s ezzel nagymértékben viszi előre a filmi tér-időegység érzékeltetéséhez szükséges eszközök fejlődését. De ez a metrikus montázs még nem oldott meg két problémát. Az egyik az, hogy a montázs-szerkezet esetenként és szorosan kapcsolódott egy cselekvéssorhoz, s nem volt alkalmas arra, hogy az összekapcsolt képsorok látvány voltán túllépve, a nézőben szabadon alkotott képzeteket keltsen. A másik, ezzel összefüggően az volt, hogy az egyes képek tartalmát még nem hozták kellően összhangba a képek változásával.

Az első probléma megoldásához váratlanul a burleszk járult hozzá: Mack Sennett, burleszkjeinek élenkítése végett, gyakran »megtűzdelte« azokat olyan jelenetekkel, melyek az adott történéssel semmi kapcsolatot nem mutattak. Ezeket a még durva »szabad asszociációkat« Chaplin a maga filmjeiben igen széles skálán mozgó gagjeivel ötvözte egységbe. A másik probléma megoldásában, nem függetlenül az előbbi megoldástól, a legtöbbit a francia impresszionizmus tette. Louis Delluc: »Csend« (1920), »Asszony sehonnan« (1922), Germaine Dulac: »Spanyol ünnep« (1919) stb. című műveik részben a szabad asszociációk lehetőségét növelik, részben a képi tartalmat és a képek viszonyát hozzák összhangba. (Például: »Az asszony sehonnan«-ban az emlékképek — labda, táj stb. összeilleszkedése, a »Spanyol ünnep«-ben a szerelmek tánccának és a vetélytársak párbajának párhuzama.) Ide számíthatjuk még a francia avantgarde-nak már má-

sodik szakaszához tartozó Fernand Leger művét 1924—25-ben, a »Gépi balett«-et, amelyet Eizenstein »páratlan alkotásnak« nevezett, s amely — sajátos ritmusgyakorlatként — éppen a képen belüli és képek közötti elemek összekötésére tett kísérletet.

De a francia film avantgardistái elsősorban a pszichológiai folyamatok megtagadására törekedtek, gyakran igyekezve elszakítani azokat a társadalmi vonatkozásoktól. A látott mozgáshoz a pszichológiai mozgást kapcsolták, illetve mindazt, ami ennek képzetét keltheti. A szovjet avantgarde mozgalom egyik elindítója — Dziga Vertov — más úton haladt. Ő az egyedi mozgásokban a társadalom mozgását törekedett megtagadni. »Filmszem« című művét 1924-ben éppen ennek tisztázására írta. Túl akart jutni az egyszerű megmutatáson, a valóságról adott információ; az emocionális hatást, az akarati mozgósítást akarta növelni. Módszereiben mind nagyobb szerephez jut a metrikus montázs ritmikus kidolgozása, egy-egy mozgásfázison belül a képsorok hosszának összhangja egy képi tartalommal. Lev Kulesov már ezt a ritmikus kidolgozást a szélsőségig viszi »Mr. West rendkívüli kalandjai a bolsevikok országában« (1924) című filmjében.

Ebben az időben — 1920—24-ben — Eizenstein a Proletkult Színházában díszlettervező és rendező volt. Részben a környezet természetese befolyására, részben a maga intenciói alapján, nagymértékben hozzájárult a nézeteknek további fejlesztéséhez. A LEV folyóirat 1923. 3. számában »Attrakció-montázs« címmel kifejtette, hogy a régi ábrázoló-elbeszélő színház elavult, s helyére a dinamikus és excentrikus, agitációs attrakció kell hogy kerüljön. Egyrészt a Proletkult hagyományokat tagadva elve nyilatkozik itt meg, másrészt viszont a polgársággal való szembeállítás túlzásai fejlődnek ki, így

uralja Eizenstein nézeteit a Proletkultnak a kollektív hősről vallott esztétikai elve is. (A proletár művészet hőse nem individuum, hanem a kollektíva. Lásd a Proletkult főideológusának, A. Bogdánovnak: »Korunk kulturális feladatai« című művét.) Mindez kifejeződött akkor Eizenstein színházi tevékenységében, majd amikor az egész társulat át-megy a filmhez, első filmjében — a »Sztrájk«-ban (1924) is.

Azonban az attrakciós montázs, bár kezdeti túlzásokkal jelentkezett, rendkívül jelentőséggel bírt. Nem pótolhatja ugyan a mesét — mint Eizenstein kezdetben gondolta — azaz, hogy matematikailag kiszámítható és tapasztalatilag ellenőrizhető emocionális megrázkódások sorát idézi elő a nézőben. De éppen az attrakciós montázs hatásossága, aktív volta az, amely akkor előrelépést jelentett. Griffith ugyanis az emocionális hatást romantikus módján próbálta felkelteni. Monumentális, reprezentatív történelmi gyilkosság sorozatai azonban nem szabadították meg filmjeit a színpadiasságtól. A metrikus montázon nem tudott túllépni. Ezért hatást inkább a bemutatott tettek nagyságával és szélsőségeivel próbált elérni — ezt látjuk nemcsak történelmi jellegű filmjeiben, hanem melodrámaiban is. A húszas évek filmművészetében működő naturalistákra ugyanez jellemző. Stroheim filmjéből egy kelés kifakadását mutató jelenetet vágott ki a cenzúra, Feyder Zolát vitte filmre (Therése Raquin), a németek kammerspiel-filmirányzatából egész naturalista iskola nőtt ki. S mindezekben a filmekben a borzalom, a szörnyűség uralkodott, vagy a szá-nalom, mint a sok gyilkosság, szerencsétlenség következményeként létrejövő élmény. Ettől még a francia impresszionalizmus sem volt mentes.

Az élmény kiváltása érdekében felhasznált, fentebb említett cselekmények azt mutatták, hogy a film-

művészet még gyenge ahhoz, hogy saját eszközeivel teremtsen meg ezt az élményt köznapibb, tompítottabb, nem ennyire szélsőséges eseményekben is; hogy a valóság jelentős, nagy területén megmutassa az esztétikumot. Az attrakciós montázs a filmművészetnek éppen ezt a gyengeségét szüntette meg azzal, hogy valódi művészi eszközökkel a képek megdöbbentő frappáns, képzeteket keltő egymás mellé illesztésével hatott. (Persze ez nem jelentette azt, hogy Eizenstein filmjeiből egy csapásra eltűnt volna minden cselekvésbeli extrémítás.) Természetes, hogy mindez fokozatosan ment végbe. Ilyen attrakciós montázs-módszerrel épült fel Eizenstein filmjeinek számtalan képsora. Például — szándékosan nem a legnagyobbakat véve — a »Régi és új« (1929) című filmjében a parasztasszony megérkezése a kulák udvarára. Amint kinyitja az ajtót, közelképben mutatott állatokat látunk. Állatok fogadják tehát az asszonyt — meghökkentő módon az udvar természetes környezetéből közeli képekkel kiemelt állatok.

Az attrakciós montáznak kétféle kihatása volt: egyik, hogy Eizenstein rákényszerült a képek kapcsolatának és a képen belüli elemek összhangjának megteremtésére és felhasználására. (Ha — az adott példában — az állatokat nem közeliben mutatja meg, akkor minden hatás elvész.) Következésképpen a plánok, a beállítások és a megvilágítás lehetőségeit szélsőségekig menően kidolgozta. Ezzel túllépett a metrikus montázs korlátain, a ritmikus montázs felé, amelyben »az egyes felvételek hosszának meghatározásában egyenlő jogokhoz jut a filmkockán belüli tartalom is«. (Sz. Eizenstein: »A film formája és a film szelleme« című műve.) Itt még ezen is túlmegy a »hangsúlyos« és »felhang« montázs felé.

Az attrakciós montázs másik kihatása az volt, hogy lehetővé tette az extrémítások elkerülését, amelyek

a filmművészetben gátját jelentették a társadalmi mondanivaló közvetlen kiemelésének. Eizenstein a formai újításokat az új szociális témával egységben gondolta el és valóstította meg. Művészetének döntő tényezője, amely Vertovtól kezdve a szovjet avantgarde sajátja volt, hogy a valóságot meg kell változtatni. Innen mozgósító hatású, attrakciós ábrázolása a különböző jelenségeknek. S éppen e folyamatban — az emocionális összefüggések megteremtésének folyamatában — tudatosult Eizensteinben, hogy egy új formanyelv, új formanyelv keletkezett, amelynek lehetősége igen nagy. Ebből a felismerésből született az ún. intellektuális film, vagy intellektuális montázs.

Lényege a matematikailag is kifejezhető (Sz. Eizenstein: »Montázs 1938« című tanulmánya) $1+1=3$. Azaz, ha két képsort összekapcsolunk akkor — a két képsor külön-külön fogalmi jelentésének összekapcsolása révén — a nézőben egy harmadik fogalom is megszülethet. Eizenstein példáját véve: ha egy sírhalom képét látja a néző, utána egy fekete ruhás nőt, akkor az özvegyre fog gondolni, bár maga ez a fogalom nem volt meg egyik képsorban sem. Felismerve ezt az összefüggést, Eizenstein arra törekedett, hogy megszüntesse az értelem és érzelem dualizmusát, hogy az intellektuális folyamatot az általa keltett érzésekkel és szenvedélyekkel rögzítse. S így egyszerre logikailag és emocionálisan telítetten öhajtott olyan témákat feldolgozni, mint a dialektikus módszer vagy Marx: »Tőke« című műve.

A vallási türelmetlenség szörnyűségének átéreztetése érdekében Griffith »Türelmetlenség« című filmjében Jézustól Babilónián keresztül a Szent Bertalan éjig felvonultatja a vallási türelmetlenség grandiózus megnyilvánulásait, hogy kimutassa az amerikai puritánok hasonló vonását. Azonban ezek a történések

külső jegyek alapján, mechanikusan kerültek egymás mellé és nem ötvöződtek lényegük szerint. Ezt Eizenstein állapította meg. Amikor ő a szabad asszociációk oldaláról közelvede (pl. egy bika levágása a vághídon és a katonák rátámadása a munkásokra a »Sztrájk« című filmben) az attrakciós montázs segítségével eljut az intellektuális filmig, éppen a fogalmi lényeg kiemelése, tudatosítása, mérlegelése alapján igyekszik az egyes képsorokat összefűzni. Ennek következménye, hogy a szabad asszociációk kezdeti nyers formájukban eltűnnek Eizenstein filmjeiből és helyüket a jelenségek lényegének képzelet-gazdag, sokvonatkozású jegyei foglalják el. Eizenstein ezzel a filmművészet alaptörekvését segítette elő, hogy az a művészet is — amely nem elégedhetett meg egyszerűen a felszín megmutatásával, hanem a lényeg ábrázolására törekedett — saját művészi eszközeivel működhesse.

Említettük, hogy ebben a felfedezésben mennyire segítette az, hogy az adott társadalmi helyzetben következetesen a valóság megváltoztatására törekedett, illetve az erre irányuló hatalmas társadalmi mozgásba kapcsolódott. De nem szabad semmiképpen úgy képzelnünk, hogy az Eizenstein által felfedezett és kialakított formanyelv létrejöhett volna Griffith, a francia avantgarde, Vertov és mások munkássága és eredményei nélkül. Eizenstein sokoldalú és sokféle filmművészeti munkássága — bár nem lehetett mentes az útkeresés tévedéseitől — olyan gazdag eredményekben, hogy áttekintésük több kötetre terjedő tanulmány feladata lenne. Az itt elmondottakat tehát csupán e sokoldalú tevékenység szerves részeként szabad felfogni. Rendkívüli jelentőségére azonban szükséges volt rámutatni, s ezt nemcsak halálának évfordulója, hanem a filmművészet és a filmelmélet mai állapota is időszerűvé teszi.

NEMES KÁROLY

RÖVIDFILMEK A MÉRLEGEN

— BESZÁMOLÓ AZ OBERHAUSENI FESZTIVÁL RÓL —

Nem annyira az egyes filmekről, mint inkább magáról a kisfilm-műfajról volna mit beszélni az idei oberhauseni tapasztalatok nyomán. Ha néhány hónapja Bergamóban kevésbé értettük a nyugati kisfilmeket S. O. S. hangjait — most jobban értjük. Ha mostani filmjeiket egybevetjük a két év előttivel — a tavalyi oberhauseni fesztiválon a szocialista országok sajnos nem voltak jelen —, vagy akár a tavalyival, hiszen az egy éve díjazott filmeket ezúttal végignéztük: a visszaesés szembeötlő.

A nyugati országok rövidfilmjeinek általános színvonala nagyon alacsony. Ha két éve úgy éreztük, hogy szemben a játékfilm világszerte ismert művészi problémáival, megrekedtségével, ebben a ragyogó lehetőségeket rejtő kamaraműfajban Nyugaton is gondolatgazdag, újszerű alkotások törnek felszínre — nos, a forrás (s nem egyszerűen a pénzforrás) egyelőre el-

apadt. Vajha e jelenség átmeneti lenne, mert a nivócsökkenés zuhánásszerű. A műfajban, (s a filmművészetben általában is) hagyományosan igényes, érdekes franciák például feltűnően fényes külsőségek között feltűnően lapos, nehézkes, érdektelen, a kimagasló francia hagyományokat, szinte sernmiben nem folytató, gondolatsegény, sőt, még ötletben is szegény műsorral jelentkeztek. A szívélyes fogadtatás, a vadonatúj és nagyon szép Stadthalle zsúfolt nagytermében fokozatosan közönynek, unalomnak, majd magyarárn szólva, zajos, állandósult füttykoncertnek adta át a helyét.

Ennek a nagy munkásvárosnak a közönsége egyébként kitűnő, tárgyilagos, művelt ítélettel rendelkezik — nemigen lehet becsapni. A sajnos zömmel ugyancsak nagyon rossz német filmeket is kifütyülték, s a rossz filmeket általában, tekintet nélkül »családfájukra«. Ugyanakkor a megnyerő alkotásokért lel-



Witold Lesiewicz:
»Az utolsó csata« (levegő)



Dusan Vukotic: »Játék« (Jugoszláv)

kesedtek, a legjobb értelemben igyekeztek a zsűrit »befolyásolni«. Örömmel számolhatok be róla: a magyar műsor kimagasló sikert aratott (s milyet arathatott volna, ha Bonn a »Variációk« és a »Szentkút« vetítését meg nem akadályozza?). A közönség — és az újságírók is — már a fesztivál során az esélyesek között emlegették Macskássy Gyula—Várnai György nemzetközileg ismert kiváló rajzfilmjét, a »Párbaj«-t, amely első díjat nyert, Szabó István »Koncert«-jét és Korompai Márton »Vigyázat, Mázolva!« című szatiráját is.

Néhány általános következtetésre a versenyben és versenyen kívül látott száznál több film dolgában érdemes lesz legközelebb visszatérni. Itt röviden inkább csak a másik, sokkal örvedetesebb tapasztalatról. Szembeötlő a szocialista országok kisfilmművészetének színvonalbeli fejlődése. (Bár csak már a játékfilmnél is nyugodt lelkiismerettel elmondhatnánk ugyanezt.) Lengyelország már-már hagyományos hegemóniája nemhogy meg nem tört az idén, hanem további határozott előrelendülés, sokféle stílusújítás tapasztalható a rövidfilmek minden válfajában. Tizenegy filmet tömörítő nemzeti programjuk a fesztivál

kimagasló élménye volt, s a filmművészetnek is, bátran mondhatni, jelentős eseménye. Ugyancsak igen szép volt a jugoszláv program. Ezúttal ők örvendeztették meg a fesztivált — véleményem szerint — a legszébb filmmel, Dusan Vukotic nagydíjat nyert: »A játék« című művével, amelyhez egy és másban hasonlót legutóbb nyolc évvel ezelőtt a francia Lamorisse hozott létre (»A vörös léggömb«). Vukotic filmje azonban stílusában, műfajában valami merőben más, élő gyermekalakoknak és rajzoknak elragadó gondolatgazdag ötvözete. A cseh-szlovákok több filmje is méltán aratott nagy sikert (a többi között Jiri Trnka »Szenvedély«, Bretislav Pojar »Szatira«, »Bevezető szavak«). Elfogultság nélkül mondhatjuk: fiatal rendezőink előretörésével a mi rövidfilmgyártásunk is kezdi megközelíteni a legjobb világszínvonalat. Jelentős a szovjet előretörés is — a szovjet művészek egészen új stílusú filmekkel lepték meg a fesztivál közönségét.

A nyugati filmek közül a franciák egyetlen finomhumorú, hagyományosan szellemes művét »A távcsöves hölgy«-et (Serge Korben alkotását) tartom figyelemre méltó-

Zibojin Pavlovic: »Elővíz« (Jugoszláv)





nak, továbbá »A magányos fiú« című kanadai filmet (Wolf Koenig és Roman Kroitor műve). A zsürielnök, a holland Bert Haanstra és a dán Jørgen Roos rendkívül érdekes alkotásai is feltétlenül a világ jelenlegi legjobb rövidfilmjei közé tartoznak — közülük az előbbiét, természetesen versenyen kívül vetítették.

A látott német (NSZK és NDK),

valamint ezúttal első ízben látott osztrák filmekről boldogan mondanánk enyhébb ítéletet, mint azt, hogy nagyon rosszak — de sajnos, a filmek nem adnak erre módot. Örvedetes jelenség, hogy néhány ázsiai és afrikai ország is kezd fejlődni a rövidfilm-művészetben.

RAJK ANDRÁS

A NEMZETKÖZI ZSÜRI DÖNTÉSE ALAPJÁN A FESZTIVÁL VÉGEREDMÉNYE A KÖVETKEZŐ:

Nagydíj: A játék (Dusan Vukotic, Jugoszlávia).

Nemzeti műsorok díja: Lengyelország.

Rajzfilmek díjai: Párba (Macsikássy Gyula, Várnai György, Magyarország), — Szenvedély (Jiri Trnka, Csehszlovákia), — Labirintus (Jan Lenica, Lengyelország).

Dokumentumfilmek: Emberek között (Wladyslaw Slesicki, Lengyelország), — A magányos fiú (Wolf Koenig és Roman Kroitor, Kanada), — Twist-parádé (Jean Herman, Franciaország).

Kis játékfilmek: Igazság (Ante Babaja, Jugoszlávia), — A távcsöves hölgy (Franciaország).

(Serge Korber, Franciaország).

Oklevelet kapott: Koncert (Szabó István, Magyarország), — A negyven nagypapa (Vaclav Bedrich, Csehszlovákia), — Egy büntény története (Fedor Hítruk, Szovjetunió), — A pénzek (Pino Zac, Olaszország), — A farkas (Obrad Glušević, Jugoszlávia).

A fesztivált rendező népfőiskolák zsürije a következő filmeket díjazta: A játék (Jugoszlávia), Egy bizonytalan korszak krónikája (Franciaország), A magányos fiú (Kanada). Oklevelet adott: a Koncert (Magyarország), Vigyázat, mázolja! (Magyarország), Bevezető szavak (Csehszlovákia), Párba (Magyarország), Szenvedély (Csehszlovákia) című filmek alkotóinak.

A filmkritikusok nemzetközi díját (FIPRESCI): Bevezető szavak (Bretislav Pojar, Csehszlovákia) nyerte.

A FILMKRITIKUSOK DÍJA 1962

Villágszerte kialakult az a gyakorlat, hogy a filmkritikusok díja nem az egyértelműen sikeres, a hibátlan filmeket jutalmazza. Ez a díj egy kissé szakmán belüli díj, s odaítélésénél olyan szempontok is érvényesülnek, melyeket a szélesebb nyilvánosság, sőt még a konkrét napilap-kritika sem vehet teljesen figyelembe. S ha ilyen értékeket — gondolunk itt a film új formanyelvének kialakítására, a sablonoktól való szabadulásra, a sajátos rendezői világ tükrözésére, stb. — keresünk az elmúlt év magyar filmjeiben, már nincs is olyan nehéz dolgunk. A magyar kritikusok szavazásának eredménye azt bizonyítja, hogy a rendezésben a legtöbb újszerűséget, a legtöbb egyéniséget, a konvenciókkal való leszámolásnak legtöbb jelét Makk Károly »Megszállottak«-jában fedezték fel. A szavazatok ilyen alakulásának azért kell örülnünk, mert sokszor tapasztaljuk, hogy figyelemre méltó alkotások, ha nincsenek már túlságosan a szemünk előtt, ha bemutatásuk óta jó néhány hónap, vagy akár egy év telt már el, könnyen és méltatlanul kikapznak az emlékezetből. Makk filmje óta igen sok filmet láttunk. Hozzá kell tennünk, sok gyenge filmet is. Persze, voltak jó alkotások, mint a »Legenda a vonaton«, vagy az »Angyalok földje«. A szavazatok azt tükrözik, hogy a kritikusok vallamennyi között a legérdekesebbnek Makk vállalkozását tartották. Makk Károly a »Megszállottak« után megrendezte az »Elvesztett paradicsom«-ot is. A kritika tehát akkor, amikor Makk újabb művével szemben — mely mindenképpen látványosabb, hatásosabb, sokkal több effektussal dolgozik, mint a »Megszállottak« — mégis,

szinte egyértelműen. Makk régebbi filmjére emlékszik nagyobb tisztelettel, arra is szeretné Makk figyelmét felhívni, hogy rendezői egyénisége teljes kibontakozását, általánosan elismert tehetsége gyümölcsöztetésének leghatásosabb módját abban a koncepcióban látja, melyet a »Megszállottak« tükröz. Itt Makk a korszerű film megteremtésében való nagy érzékenységet, mindig meglepetéseket tartogató, nyugtalanító tehetségét egy fontos mai társadalmi mondanivaló szolgálatába állította. A kritikusok díja tehát ennek a törekvésnek is elismerése. Szécsényi Ferenc operatőri munkásságának, Szabó István kisfilmjeinek megítélésében és Makláry Zoltánnak az »Angyalok földje«-ben nyújtott alakítása értékelésében szinte eszgyeséges volt a kritikusok állásfoglalása. A forgatókönyvek díjának ki nem osztása viszont azt jelzi, hogy a filmkritikusok véleménye szerint a forgatókönyv még mindig a magyar film legsúlyosabb problémái közé tartozik.

A filmkritikusok díját ünnepélyes keretek közt február 16-án a Magyar Újságírók Országos Szövetségének székházában osztották ki.

A legjobb rendezés díját Makk Károly kapta a »Megszállottak« című film rendezéséért. Az év legkiemelkedőbb operatőri munkájáért Szécsényi Ferencet tüntették ki. A legjobb kisfilm-rendezés díját Szabó István kapta a »Koncert« és »Variációk egy témára« című műveiért. A legjobb férfialakítás díjával Makláry Zoltánt jutalmazták az »Angyalok földje« kintornásalakításáért. A legjobb forgatókönyv és a legjobb női alakítás díját nem adták ki.

EGY MODERN OPERATŐR:

Szécsényi Ferenc

Az ürügy a beszélgetésre Szécsényi Ferencsel: a napokban kapta meg a filmkritikusok díját az 1962-es év legjobb operatőri munkájáért. Ebben az évben négy filmnek volt az operatőrije: »Felmegyek a miniszterhez«, »Fagyosszentek«, »Elveszett paradicsom« és az »Angyalok földje«. A díjat a két utóbbiért kapta. Szécsényi egyébként nem az idén »ugrott ki«, hanem azonnal, élete első önálló alkotásával, a »Hannibál tanár úr«-ral, 1956-ban. Utána a »Vasvirág«, az »Édes Anna«, az »Alázatosan jelentem«, a »Bogáncs«, a »Dúvad«, a »Két féldió a pokolban« következett. Most fejezi be Makk Károly filmjének forgatását: »Az utolsó-előtti ember«-t és már készíti elő a következőt Révész Györggyel: a »Gyermektükör« című filmet. Hirtelen gyorsasággal ívelő pálya az övé, bár ez az ívelés aránylag későn kezdődött. Tíz évig a filmgyár laboratóriumában dolgozott. 1948-ban lett segédoperatőr az »Új Magyarország« című filmben. És jó néhány évnek kellett még elteltie, amíg pályája kialakult. Eleinte sokat hallhatta: tehetségtelen. Nem hitte. Most, az egymást követő sikerek után az mondják róla: nagyon tehetséges. Nem hiszi ezt sem. Ha végigtekint eddigi alkotásain, egy-két kivétellel mindet vállalná ma is, de azért mindegyiket kicsit másképpen csinálná. A szerény művészek rokonszenves sorába tartozik. Jó megjelenésű, arcvonásai markánsak, többször javasolták is már a rendezők, játszáik valamelyik filmjükben. Kedves öngúnnyal nevet, erre a javaslatra gondolva, nem is vette soha komolyan. Nem zíviesen állna a felvevőgép elé, jobban szereti a kamera másik oldalát, az az ő helye.

— Sok szóban és cikkben elhang-

zott már: a film kifejezési eszközei szintetikus egységben vannak. Ez azt jelentené, hogy az operatőrnek nincs szabadsága, az alkotáson belül nincs önállósága, hiszen nem szabad, hogy a néző figyelmét a kép művészi szépsége lekösse... Így érzi ezt a saját munkájában is?

■ Nem tudok igennel vagy nemmel válaszolni. Az operatőr bizonyos fokig önálló. A kérdés az, hogy hogyan. Nem szeretnék túl nagyképű hasonlattal élni, de hirtelen nem jut ennél jobb az eszembe. Például Ferencsik is önálló. De a művészete akkor bontakozik ki, ha igazi, tehetséges alkotásokat interpretál...

— Vagyis az operatőr tehetségének kibontásához igazi, tehetséges írói munka, illetve forgatókönyv és rendezés kell...

■ Valahogy így. A rossz forgatókönyv és rossz rendezés szinte lehetetlenné teszi a jó operatőri munkát. Ez utóbbi függvénye a két előbbinek. Megpróbálok bővebben kifejteni. A film alkotói: az író, a rendező és az operatőr. Közhelyszerű igazság, hogy a forgatókönyv sohasem kész mű, csak alapanyag a filmhez. Az operatőr szerintem még a legkitűnőbb forgatókönyvből sem tudja kideríteni, hogy mit



Törőcsik Mari az »Édes Anná«-ban



Maklári Zoltán az »Angyalok földjé«-ben

akar mondani az író és a rendező. Márpedig, amíg ezt ki nem deríti, nem lehet elkezdni a munkát. Elérkeztünk tehát az alapkérdéshez: hogyan lehet ezt a mondanivalót kideríteni. Az operatőrnek ismernie kell a rendezőt, mint embert, mint egyéniséget és a műről alkotott véleményét. Persze, nem elég, ha a véleményét egyszerűen elmondja. Az operatőr a szó szoros értelmében ki kell hogy nyomozza, mit akar kifejezni ez az író ezzel a rendezővel művészileg és emberileg... A tapasztalataim szerint ez az igény kölcsönös. A rendező is meg akarja ismerni operatőrjét, nemcsak mint művészt, hanem mint embert is.

— Talán ez mégsem mindig valósul meg...

■ Az igazi művészi alkotásokban feltétlenül...

— Mikor kapcsolódik be egy film előkészületeibe? Feltehetően a forgatókönyv elkészülte után.

■ Ha tőlem függne, minden esetben még az irodalmi forgatókönyv elkészülése előtt. En ezt tartom ideálisnak. De nem mindig van így.

— Meg tudná mondani, hogy ebből az ideális együttműködésből ez vagy az a jelenet, kép, megoldás kitől származik?

■ Lehetetlen. Éppen, mert nagyon együttes a munka. Amikor a

film készen van, senki nem tudja pontosan, melyik ötlet kitől származik, nem is érdekes, a fontos, hogy van.

— Akkor talán arról beszéljen, hogyan alakul ki a rendezői-operatőri együttes munkából egy-egy mondanivaló képi megfogalmazása, a megközelítő megoldástól addig a képig, amit a közönség is lát?

■ Volt egy jelenet a »Két félidő«-ben: a munkaszolgálatosok dolgoznak egy irtáson. A képnek azt kellett kifejeznie, hogy nagyon legyöngült emberek dolgoznak, s nagyon szenvednek. A hagyományos, szokványos ábrázolásmód ez lett volna: munkamontázs. Nehéz fejszéssel fát vágó kezek, elgyötört arcú emberek, csapzott homlok, fűrészelés, fadöntés-részletek... Ez a megoldás azonban nyugtalanította a rendezőt, engem is. Asztal mellett többször kerestük a kulcsát, valami mást — nem lettünk okosabbak. Egy vasárnapi napsütötte délután Fábry javaslatára kimentünk a helyszínre, s jó órát lötyögtünk a Farkashegyen, míg aztán kitaláltuk azt, ami most van a filmben: két ember visz egy hosszú rönköt. A hátul levő ember szemszögéből vettük fel a jelenetet, vagyis ott mentem én, a kamerával. S így látjuk, a hosszú rönk végén a tántorgó, rogyadozó embert, aki az irtás hosszú szakaszán végigbotladozik, a többi munkaszolgálatos kö-

zött. S gondolom így, ezzel az egyetlen snittel tömörebben és meggyőzőbben sikerült kifejezni a jelenet tartalmát, mint egy szokványos montázzsal... De ha megengedi, visszatérnék még az előbbi kérdéshez, a film előkészítéséhez. Érdekes dolog, hogy amíg a rendezővel és az íróval beszélgetünk, nekem operatőri problémák rendszerint eszembe sem jutnak. Ugyanis, amíg a rendező és az író nem tudja elhiteni velem egészében és részleteiben azt, amit akarnak, nem tudok továbbmenni. Eddig minden filmemet elhittem, azokat is, amelyeket a közönség vagy a kritika nem jól fogadott. Ha előkészítés közben nem győznek meg, addig vitázunk, amíg módosulnak bizonyos részletek, s kölcsönösen meggyőzzük egymást. De ha már idáig eljutottunk, akkor kezdődik a legnagyobb baj. Mert akkor nem tudom hogyan, és mit fotografáljak...

— Visszaérkeztünk az első kérdéshez. Úgy látszik valóban nem egyszerű eldönteni. Az operatőr viszonylagosan önálló munkájában szépségre törekszik. Képeket alkot, természetes tehát, ha azt szeretné, hogy ezek a képek szépek legyenek. Szükséges-e, hogy képei önállóan is szépek legyenek?

■ Kedvem volna nemmel felelni, de ez sem olyan egyszerű. Ha a tartalom és a mondanivaló megkívánja, lehet és helyes, ha szép a kép. De csak a tartalom miatt és nem öncélúan. Az operatőr munkájának lényege, hogy a rendezés az író mon-

dánivalóját szolgálja, nem lehet külön mondanivalója. Mások is elmondták már, nem én találtam ki: nem szabad egy filmnek egy képét elemezni, az egész film egy kép. Ha sok részlet önmagában nem is állja meg a helyét, attól még a film egésze szép és művészi lehet operatőri szempontból is. Már csak azért sem törekedhet operatőr képzőművészeti szépségekre, mert hiszen a nézőnek nincs is ideje egy-egy kép szépségén elmerengeni. Egy-két perce van mindössze — még a hosszú beállításoknál is — a nézésre, az énnyi idő alatt felkeltett impresszió kevés egy képre, de a végén összeállva, az egészhez elég.

Még egy kérdést tettem fel Szécsényinek a modernségről. Ez a téma nem nagyon érdekelt. Szerinte minden modernség körüli vita mondva csinált. Viszont Szécsényi Ferenc egyike a legmodernebb operatőröknek. A „Hannibál tanár úr” párizsi sikerében az ő operatőri munkájának is része van. Ha valaki gondolkodásmódjában, művei tartalmában modern — fejtegette —, szükségszerűen modernné válik a kifejezésben is. De senki sem lesz attól modern, hogy előre elhatározza: azzá válik. Ebből természetesen adódik, hogy az operatőri munka is annyiban modern, amennyiben maga az operatőr, tehát a művész is az.

Vagyis ember és művész nem választható el. Talán Szécsényi művészi erejének és sikereinek is ez a titka: magában sem választja el soha.

PONGRÁCZ ZSUZSA

Bitskel Tibor és Meggyesi Mária a „Dúvad”-ban



A NAP SZERELMESE

A frissen végzett fiatal papokat állásaikba küldik. A századvégi polgári elegenciával öltözött bizottság előtt távozó, hajlongó fiatalemberek mögött az ajtónyílásban egy pillanatra felvillan az előszobában várakozó, fiatal Van Gogh, amint felfigyelve s magában roskadva, reménykedve, s lemondva kuporog a várakozók padján: egy parázsló lélek a pokol tornácán. Ez a néhány vonással meggyőzően felvillantott elmentmondásos jellem bontakozik ki Norman Corwin és Vincente Minnelli filmjében egyre árnyalatosabban, egyre hangsúlyozottabban szélsőséges megnyilatkozásaiban. Az Arles-i alkotó magányába társként érkező Gauguin-t lobogó, perzselő, fojtogató örömmel fogadja, s legszebb műveivel díszíti a számára szépen berendezett szobát, de egyik, a végső szakítást hozó vitájuk után borotvával támad barátjára, s visszahőkölve annak vállas-szállas férfierejétől, saját fülét vágja le önkívületében. De a film utolsó jelenetében, imádott testvérének, Theonak társaságában, a kórházi ágyon megbékül, s a végső megadás bölcsességével, szelíden búcsúzik el az életől, amelyben számára még az öröm is a lángolás égő fájdalomából született meg.

A film főszereplője ez a lélektani portré bontakozik ki. A lélektani ab-

rázolás azonban túlmutat önmagán: egy kivételes, nagy művész alkotásainak forrásvidékét tárja fel.

Hogyan mutassák be meggyőzően a nagy művészt: ez a kérdés évszázadok óta foglalkoztatja az irodalom és képzőművészet munkatársait. A művész-drámáknak, művész-regényeknek ez a hagyománya körülbelül egy évtizeddel ezelőtt a film világában is újraéledt. Rendkívül csábító és hálás feladat, különösképpen a látvány ábrázoló művészeit: szobrászokat, festőket, s a rokonművészetek mestereit éppen a látvány eszközeivel ábrázoló művészettel, a filmmel felidézni. Mióta a színesfilm urrá lett a maga technikai nehézségein, természetszerűen heves érdeklődéssel fordul a nagy koloristák művészeire. S kinek élete és művészete volna alkalmasabb egy ilyen fajta művész-film tárgyául, mint Van Gogh-é?

»A nap szerelmes«-nek eredeti címe ez volt: »Lust for Life« (Élni-akarás). Ez az eredeti cím némli szándékkal hangsúlyozta is, hogy a film alkotói nem valamiféle művészettörténeti oktatásra törekszének. Igen rokonszenves az a mód, ahogy a művészetet a szokásos hamis pártos és giccses-hazug áhítat nélkül az élet részeként, egy, az élet teljességére szomjas, a maga útját, kibontakozását igen nehéz körülmé-

Kirk Douglas — Van Gogh szerepében



nyek között féktelen hévvel kereső egyéniség küzdelmének eredményeként ábrázolják. Nem a remekművek tehát a film főszereplői; az életbeli dolgok természetességével, szinte semleges tárgyakként vegyülnek el ezek a művész vázlatai, kísérletei, bútorai, edényei, hétköznapi holmijai között. Ily módon is valamilyen személyes hitelt kap a film alkotójának az a törekvése, hogy a kivételes lobogású művészi alkotásokat mint egy kivételes lobogású temperamentum megnyilatkozásait mutassák meg. Ilyen magától értetődő természetességgel tűnnek fel Van Gogh képeinek jellegzetes, vagy kivételesen hangsúlyozott motívumai a filmnek, de ilyen természetes egyszerűséggel fonódik össze a művész élete is a körülötte levő életetekkel. A viszony persze tele van a viharos egyéniség által támasztott feszültségekkel, éles konfliktusokkal. De éppen így, hangsúlyozatlanságával lesz még sokkal világosabbá az a mérhetetlen szakadék, amely éppen a századfordulón tárult fel oly tátongó mélységgel az önelégült, lezárult polgári világ és a maguk ősibb igazságát kereső igazi alkotó művészek világa között.

Igen figyelemreméltó az a tartózkodás, amellyel a film alkotói ezeknek az úttörő művészeknek egymáshoz való viszonyát is megmutatják: a viták, amelyek a közös törekvések képviselői között zajlottak, a botrányok, amelyeket műveik kiváltottak,



Jelenet a filmből

éppen csakhogy megvillannak egy-egy határos pillanatra. A művészi leg jelentős motívumoknak ez a mértéktartó tálalása teszi azonban éppen lehetővé, hogy egy-egy kivételes motívum annál erősebben érvényesüljön. Elragadóak például a csodálatos szépségű színes természeti felvételek és az ihletükből sarjadt Van Gogh-festmények figyeltetés nélkül megmutatott párhuzamos képsorai.

Anthony Quinn és Kirk Douglas





Anthony Quinn és Kirk Douglas

A vetítés első pillanatában elbődül a Metro Goldwin-Mayer rég ismert oroszánja. Ez fémjelzi a filmet, amelyben valóban minden megtalálható, ami a hollywoodi filmgyártás e nagymúltú képviselőjének produktumait jellemzi. Mintaszerűen fotografált képek, példás pontossággal megfestett, s bevilágított díszletek a valóság szépen komponált kivágásai, kifogástalan kosztümök, jó maszkok, a legkisebb részletig gondosan kidolgozott és ellenőrzött játékstílus. S a mintaszerű képek mögött igen kedves Rózsa Miklósnak a film mozgásához pontosan illeszkedő zenéjében felismerni egy-egy hazai motívumot, a Kodály-Bartók iskolla egy-egy öszinte tiszteséggel vállalt visszhangját. A címszerepet alakító Kirk Douglas kitűnő jellemzés, a vörös szőrbé burkolt arc hangsúlyozott mimikájában is meg tudja őrizni a lélekrajz emberi hitelét. Anthony Quinn különös, cigányosan egzotikus Gauguin-je sokkal egyszintűbb, áttekinthetőbb alak; nem egyenrangú Van Gogh-gal, de igen hatásos ellenlábasa. A bensőséges, szinte eszköztellen kamarájáték vonzó gyengédségével tűnik ki a filmen az imádott testvért, Theót alakító Jans Donald.

Gyönyörű felvételek, a színek

tozódó pompája, kiegyensúlyozott, minden részletében gondos játék, értelmesen meglassuló, felgyorsuló játékrítmus, bensőséges és dördülő csattanóra hegyezett jelenetek váltakozásai: mindez együtt egy igazi »nagy film« összbenyomását kellhetné. S végül az egész film mégis kielégítetlenül hagy. Mintha túlságosan is szabályos, pontos lenne: a virtuozitás, nem az ihlet remeklése. A film tele van olyan apró átkötő motívumokkal, jelenetekkel, amelyek a kiemelkedő nagy jelenetek körüli tért hivatottak kitölteni. A folytonos gyufagyújtogatás: — hol pipára gyútanak, hol lámpát gyútanak, hol tüzet élesztenek — a régi vigszínházi stflusra emlékeztet, melyben az elegancia, a játékoság, a vallóságos tenyészettség kifejezője volt a cigarettárgyújtás hangsúlyozottan hatása/lenes némajátéka. A filmnek ezek a természetesség hangulatát szuggerráló kis gag-jei túlságosan is az éppen divatjammúlt stflust idézik emlékezetünkbe. Mintha szánt-szándékkal hintenének port egy elegáns, nagypolgári lakás bútoraira. A szalon falain örök remekművek függenek, a légkörben azonban hervadó virágok szaga leng, finom por, a mulandóság lehelete.

KERESZTÜRY DEZSŐ

A FORMA ÉS GONDOLAT MEGÚJULÁSA

— ÚJ BOLGÁR FILMEKRŐL —

A bolgár filmművészet a közelmúltban két jelentős alkotással hívta fel magára a figyelmet és aratott nemzetközi elismerést: a »Csillagok«-kal és a rövidesen hazánktan is bemutatásra kerülő »Napfény és árnyék«-kal.

Ennek ellenére a bolgár kritikusok kemény szavakkal bírálják a bolgár filmgyártás egészének színvonalát és széleskörű sajtóvitát indítottak arról a kérdésről: miként újulhat meg a bolgár film, miképpen hasznosíthatja a különféle új irányzatok, »új hullámok« tapasztalatait, eredményeit?

Ehhez a vitához kapcsolódik Nikoláj Korabovnak a Kino Iszkušstvo egyik legutóbbi számában megjelent »A forma és a gondolat

megújulásáért« című cikke, amely a többi között megállapítja: »Minden művészet lényege a katharzis előidézése. Ezzel az igénnyel lép fel a filmművészet is. Jelenleg az egész világon újfajta próbálkozások tanúi lehetünk e műfajban. A néző újat akar látni, az új tartalom és az új kifejezési eszközök szintézisét igényli a műalkotásokban. Elég volt az opportunizmusból és a konzervativizmusból! Egyéni mondanivalóra, határozott alkotói egyéniségre van szükség. Természetesen ez az egyéniség nem függetlenítheti magát az adott társadalmi viszonyoktól. A mű és alkotója tulajdonképpen azonos talajból nő ki. Az effajta nagy egyéniségek közé tartozik Nyu-

gaton Antonioni, Bergmann, Fellini és társaik. Számunkra ezek a művészek igen sokat mondanak. De mégis azok állnak hozzánk közelebb, akik a szocialista világban belül képviselik az újat: Csuhráj, Alov, Naimov, Romm, Munk és még néhányan. Ezek a művészek mindig a lényegre ragadják meg az élet és halál kérdéseit vetik fel.«

A cikk írója kifejti, hogy az új keresése korántsem jelenti a nagy hagyományok megtagadását. Pudovkin, Eizenstein, Dovzszenko tanítása ma éppoly érvényes és aktuális, mint annak idején volt. A bolgár filmművészet megújulásának kulcsát abban látja, hogy ismét elvonnék kell tenni a nagy klaszikusok gondolatait, s



A »Furfangos Péter«
egyik jelenete

Jelenet »A foglyulejtett csapat« című bolgár filmdrámából, melyet Ducso Mundrov rendezett

egyszersmind felhasználni a haladó nyugati filmművészet eredményeit, a szocialista országok legjelentősebb filmalkotóinak módszereit.

A közelmúltban elkészült bolgár filmek már ezeknek az igényeknek kívánnak eleget tenni. A »Ketten az ég alatt« című produkció írója: Angel Waugenstein. Filmjének központi kérdése — mint egyik nyilatkozatában kijelentette — a megváltozott életformák, életelvek, s a múlt maradványainak összeütközése. Miként találhatja meg a ma embere a helyét? A film főszerepét a hazánkban is jólismert Apostol Ka-



ramitev és a fiatal Violette Doneva alakítja, rendezője: Borislav Charaliev.

Ducso Mundrov rendezésében készült »A foglyulejtett csapat«, amely jellegére nézve

Rangel Vicsanov fesztivál-nyertes filmalkotása, a »Napfény és árnyék« két főszereplője: Anna Prucnal és Georgi Naumov





»A titkos órs« című ifjúsági film két gyermekszereplője

kamara-film, hat ember lelki vívódását mutatja be a fasiszták börtönében, a kivégzés előtti órákban. A forgatókönyvet Emil Manov írta, a főszerepeket Petr Szlabaton és Kirill Kavacsev játssza.



Rackó Jabandzsiev és Anasztaszija Bakirdzsijeva, a »Furfangos Péter« című film szerelemspárja

A keleti mesevilág egyik jellegzetes alakja, Naszredin Hodzsa kel életre a »Furfangos Péter« című színes bolgár filmben, melyet Stefan Szircsadzsiev rendezett. Hodzsa alakját Konstantin Kiszimov formálja meg. A keresztesháború korában játszódik Youri Arnaoudov nagyszabású történelmi filmje, a »Kaloian«, címszereplője: Vasil Stoichev. Az új bolgár filmvígjátékok közül említést érdemel a »Napos oldalon« című film, az »Éjszakai találkozó« pedig napjainkban játszódó bűnügyi történet Nicolas Mintchev rendezésében.

Jelenet Lubomír Charlandjiev »Erzelmes történet« című alkotásából



GARAI TAMÁS

Friss szél

Az 1962-es esztendő a magyar filmművészetben nemcsak a meglehetősen közepes termes betakarítást hozta, hanem egy új filmművész nemzedék megjelenését is. Ekkor mutatkoztak be első kisfilmjeikkel a Balázs Béla Stúdió fiatal művészei: Szabó István, Vámos Tamás, Gaál István, Sára Sándor, Gábor Pál, Kézdi Kovács Zsolt, Kardos Ferenc, Novák Márton.

Egy-egy új korosztály feltünése mindig izgalmas esemény, ha bizonytalan körvonalakban is, de valami sejtelmet fogalmaz meg az elkövetkező évtizedekről. Ezek a fiatal emberek azonban különös helyzeti energiával indultak, mintha egy tehetséges rendező, aki a jelenések lélektanát jól ismeri, készítette volna elő színrelépésüket. A lehangoltság és elkedvetlenedés légkörében a magyar film ügye körül, egyszerre minden figyelem feléjük irányult. Felvillanyozóan hatott önmagában a fiatalság, az ismeretlenség ténye is, a még ki nem bontott tarisznya titokzatossága. Ők pedig nagyon rokonszenvesen azonnal megéreztek, hogy a lelkes, sokszor már túlzóan lelkes fogadtatást nem kizárólag filmjeik művészi értékének köszönhetik. Jelentkezésük elsősorban dinamikájával keltett érdeklődést, friss szélként törtek be az álló levegőbe.

Ma, amikor a biológiai fiatalság világméretben nagyon gyakran párosul a lélek öregségével, igaz öröm olyan művel találkozni, mely nemcsak alkotója életkora szerint, de szellemiségében is fiatal. Es ez közös vonás mindannyiukban, függetlenül attól, hogy alkotásuk a sikerültebb, vagy a kevésbé sikerültebbek közé tartozik. Nagytakarás, belső fűtöttség, hit a művészet erejében és a dolgok megváltoztathatóságában — jellemzi első munkájukat. Akár a háború ellen emelik fel a szavukat, mint Szabó István »Variációk egy témára«, vagy Novák Márton villanásnyi plakátfilmje, akár mint Szabó István másik mű-

ve, a »Koncert«, mely a maga kedvesen groteszk módján, az ember életörömének, a szépség utáni vágyának ad hangot, soha, egy pillanatra sincs az az érzésünk, hogy a témaválasztás okos számítgatás eredménye. Mindig őszinte meggyőződés, személyes mondanivaló hatja át alkotásukat és ez olyan érzelmi frissiséget kölcsönöz nekik, melyet nem igen lehetne mímelni. Szinte nincs egyetlen kisfilm sem, amely szándékában ne akarna valamit jelentőset elmondani a világról. Gábor Pál »Prometheus«-a például éppen a túlzott igény következtében, — mellyel egyetlen rövidfilmbe próbálta belezsúfolni a prometeuszi tűz nyomán születő emberi lét, a modern tudomány eredményeinek, a szerelem lobogásának összetevőit — vált egy elvont gondolat eklektikus illusztrációjává.

Bátorság és mély szociális együttérzés szól Sára Sándor és Gaál István »Cigányok« című dokumentumfilmjéből, mely a magyarországi cigányság még mindig megoldatlan helyzetére hívja fel drámai módon a figyelmet. De ugyanez jellemző Gaál István és Sára Sándor másik filmjére is, (itt szerepet cseréltek, Gaál a rendező és Sára az operatőr) az »Oda-vissza«-ra, a munkahelyük és otthonuk között oda-vissza utazgató munkások fárasztó és talajtalan életformájának bírálataira.

*

Nincs bennük semmi nehézkesség. Felszabadultság, jó értelemben vett gátlástalanság vezetí kezüket, vonalaik azért lendületesek és közvetlenek. Azt mondják, amit akarnak, és úgy mondják, ahogy akarják.

Izgi-vérig filmes nemzedék. Legálább annyira mozin nevelkedtek, mint könyveken. Mint ahogy az beszél igazán jól egy idegen nyelvet, aki nem fordít, hanem rögtön azon fogalmazza meg gondolatait, őt is közvetlenül a felvevőgéppel fejezik ki művészi mondanivalójukat. Es ez a pont, ahol elsősorban kapcsolódnak a modern filmművészet törek-

véséhez, ebből táplálkozik fogékonyságuk a film modern eszközei iránt.

Az író nem tud élni toll, a festő ecset, a filmes felvevőgép nélkül. Az ő filmjeikből is az a szinte gyermekes öröm sűrű át, hogy a felvevőgépet végre valahára a kezük közé kaparintották. Ez az elragadtatott, kedvesen illuminált állapot, talán leginkább Szabó István »Te.« című filmjében tűnik fel, melyben hol modorosan, hol magyar filmből alig ismert megkapó természetességgel ír filmverset arról, hogyan látja egy fiú a szerelmesét, arcának, természetének kislányos báját, mozdulatainak harmóniáját. Mintha csak József Attila »Mikor az utcán átment a kedves« című költeményét olvasnánk. Szabó fittyet hány a cselekményvezetés, a beállítás, a vágás megszokott szabályainak, csakis azt teszi, amit az illetettség pillanatában legjobbnak talál.

Az idősebb nemzedékhez tartozó rendezők egyike a filmek vetítése után őszinte jóindulattal sóhajtott fel: »Tulajdonképpen irigylésre méltóak ezek a mostani fiatalok, hogy így, minden megkötöttség nélkül eljátszhatnak géppel, nyersanyaggal. Két fásztó nagyfilm között számunkra is üdülést jelentene átadni magunka a mesterség örömeinek.« De hiszen ezekben a kisfilmekben éppen az a jó, hogy itt játék és alkotás összemosódik. Mint a művészetben általában. Van valami áruklódó abban, ha a kettőt megpróbálják különválasztani. És amíg maguk a rendezők nem lelik meg a játék örömet munkájukban, a közönség sem találhat igazi örömet filmjeikben. Ez a fiatalok bemutatkozásának egyik nagy tanulsága.

*

Használtuk előbb azt a szót: modorosság. Nos, ha egymás után végignézzük a kisfilmeket, be kell valanunk, meglehetősen gyakran ötlik eszünkbe. Szinte valamennyi filmben előbukkan, még az olyan kitűnő alkotásokban is, mint a »Variációk egy témára« (a harmadik részben), vagy a »Koncert« (például a zeneszerző természetellenesen hosszú futása a zongora felé), a »Te«

refrényszerűen visszatérő párbeszéde, a képen meg sem jelenő fiú hangjával. A »Prometheus« utolsó részének művi atmoszférája; a fal mellett álló lány lehanyatló keze, a fellobbanó gyufa fényénél tett szerelmi vallomás. A legújabb modern filmekben többé-kevésbé tájékozott néző azonnal felismeri az elsődleges, idegen hatásokat, sokszor beállításoként meg tudja mondani, melyik filmrendező, melyik filmjére emlékeztet. Hogy csak egy kis ízelítőt adjunk: a »Te.« már említett partnernélküli párbeszéde Truffaut »Négyszáz csapás«-ára (a kisfiú beszélgetése a pszichológusnővel) ugyaninnten a »Variációk« utolsó képmegmerevedése, a »Te« vágástechnikájában számos trükk Resnais »Tavaly Marienbadban« című filmje inspirációja nyomán született.

Az idegen hatás, sőt a modorosság talán legjellegzetesebben Kézdi Kovács Zsolt »Ősz« című filmjében mutatkozik meg. Egy hangulatot akar megragadni, megsejtenni a röpké ki melankóliát, melyet az elmúlás, egy létre nem jött találkozás talányos lehetősége idéz fel benne. És ennyi elég is lenne egy borongós lírai futam megalkotásához — ha őszinte az érzés és természetes. De a baj az, hogy ez a borongás nem az ő borongása, és a melankólia nem az ő melankóliája. Import-borongás és import-melankólia. Már a film indítása után nyilvánvaló — amikor is világfájdalmas arcú, réveteg fiúk és lányok cipelik bánatukat a képmező egyik sarkából a másikba —, hogy a fiatal filmrendező szeme előtt Antonioni lebegett példaképként. Csakhogy még maga Antonioni is rossz, amikor Antonionit utánozza, mint ahogyan azt helyenként a »Napfogyatkozás«-ban tette.

Egyébként meg kell hagynunk, valóban jó ízlésükről tesznek tanúbizonyságot, amikor mestereiknek a legkiválóbbakat választják: Wajdát, Csuhrajt, Antonionit, Resnais-t.

Nem akarunk túlzott jelentőséget tulajdonítani az utánérzések tényének, hiszen fiatal művészek pályakezdésénél ez szinte kikerülhetetlen állomás. Még a legeredetibb egyéniségekké felnövő művészek esetében is lépten-nyomon találkozunk vele.

Derkovits Gyula első képei Kernstok Károly festményeit utánozták, a fiatal József Attila Ady pózában mutatkozott. Ennek ellenére, szükségeseznek tartjuk, hogy nyíltan beszéljünk erről, mert ahhoz, hogy minél előbb elérjük saját egyéniségük kiteljesedését, nagyon fontos utólag kíméletlen őszinteséggel tudatosítani magukban az idegen hatásokat.

Érdekes megfigyelni, hogy a felvett modor legtöbbször ott jelentkezik szembetűnően, ahol lanyhul a mondanivaló lobogása, esik a belső érzelmi töltés feszültsége. A »Cigányok« — amely szenvedélyességében az egyik legerőteljesebb alkotás — formai letisztultságát talán éppen annak köszönheti, hogy annyi mindent akar elmondani, és az együttérzés olyan hevével, hogy az egyszerűen nem enged helyet semmi másnak, mint ami a lényeghez tartozik. Ugyanez a lényegretörés, póztalanság és emberközelség jellemzi Gaál István »Oda-vissza« című filmjét is. Persze, némileg igazságtalan az összehasonlítás, mert a »Cigányok«, és az »Oda-vissza«, a többiekétől eltérően, a dokumentumfilm műfajához tartoznak, és a különböző elgondolásból született műveket nem lehet azonos mércével mérni. De Gaál és Sára játékfül-

meseknek készülnek és a mesterkéeltségtől való idegenkedésüket, remélhetően, ebben a világban is megőrzik majd.

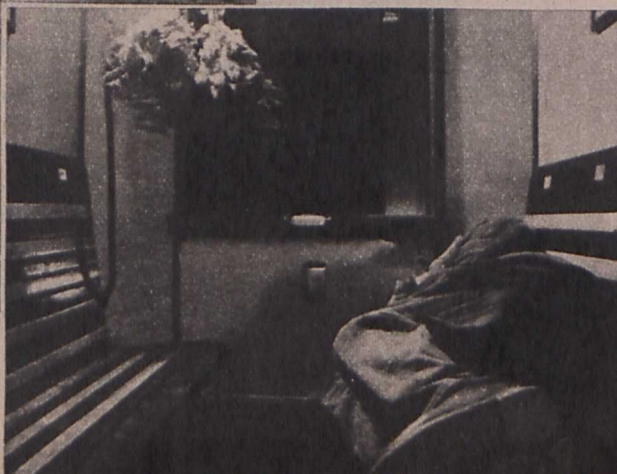
*

Valamennyi kisfilm közös vonása a rendkívüli vonzódás a filmművészet modern eszközei iránt. Értő és tanulékony szemmel figyelik az új kifejezési lehetőségek alakulását, alkotásaik a modern filmyelv felzabardult és hozzáértő használatáról vallanak. A »Variációk egy témára« első tétele híradófelvételeinek gondolatgazdag és gondolatokat ébresztő egymásutánisága a vágás művészetének valóságos kis tanulmánya. A kezdetben vidám bizakodással menetelő, majd magát elcsigázva vonzó német alakulat képeinek összeillesztése — szenzációs. Az »Ősz« legsikerültebb mozzanata egy furcsa és bonyolult íkis egység, amely a mozgásnak és a vágásnak sajátos kombinációjából jött létre. Szalad a fiú és futása közben asszociációkat kelte bevillannak a már elhagyott útmenti nyaralók, a falevelekkel borított pad...

Legtöbbjük kitűnő ritmusérzékkel rendelkezik. Ebben a tekintetben mutat fel értékeket Kardos Ferenc »Ég és föld között«-jének második



»Cigányok«



Oda-vissza



»Koncert«

része, amely a bátorság örömet dicserve, az ejtőernyősök ugrását mutatja be az átélhetőség érzékletességével. Különösen a zuhanás és az ernyőnyitás periódusa között létrejövő nagyerejű ritmusváltás sikerült. Megkapó Gaál István »Oda vissza«-jának belső ritmuskompozíciója is, ahogyan az éjszakai utazás monoton képei hirtelen felívelnek a szikrázó fényű nappali munkamontázsba, majd lassan, ismét visszahanyatlanak a vonat alvó munkásainak sötét tónusú világába.

Nem egyszer tűnik fel a hanghatások merész és eredeti használata. A »Variációk« második tétele például egyetlen félelmetes hangeffektusra van komponálva: a fényesre tisztogatott műzeumi fegyverek megszólalnak képzeletünkben. A »Cigányok« mindvégig remekel a képek és az eredeti hanganyag sokszor ellentétes irányú szerkesztésével; a film vége felé megrendítő magasságot ér el. A bandukoló, mezítlábas cigánygyerekek nyomott képei alatt üde és mosolygató hangmontázst hallunk, mintegy kifejezve a jelen és jövő bonyolult összefüggését. Gyerekhangok iskolai dolgozatukat olvassák fel: mi leszek ha felnövök?

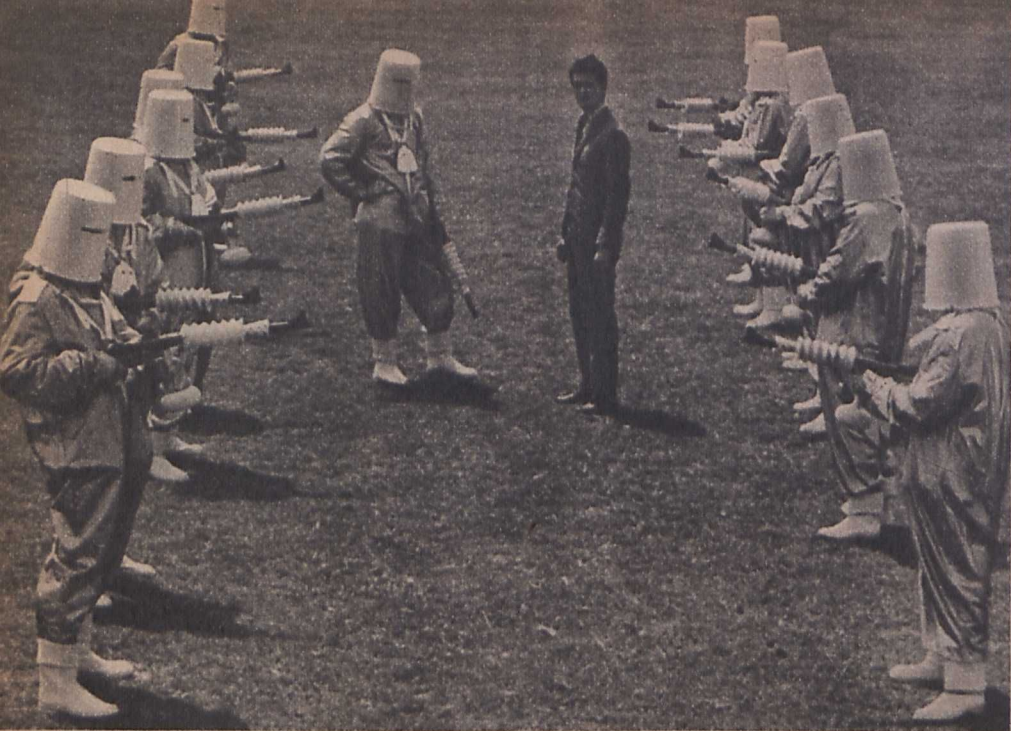
*

Az egyes filmek természetesen különböző tehetségről árulkodnak, vannak közöttük érettebb és nyersebb alkotások, kiforrottabb vagy

kialakulatlan egyéniségek megnyilvánulásai. Egészen fiatal emberekről lévén szó, felelőtlen dolog lenne sommás ítéleteket hozni, vagy bármilyen jóslásba bocsátkozni. Ki nő fel közülük nagy művésszé, ki hullik el? — erről csak sejtésünk lehet, semmiesetre sem meggyőződésünk. Azonban bizonyos, hogy ez a korosztály nemsokára beleszól a magyar film ügyébe. Ne felejtjük el, hogy hasonlókorú fiatal emberek ma világszerte nagyfilmeket csinálnak. Gondoljunk csak Truffaut-ra, vagy Tarkovszkijra, akik életük első filmjével törtek az élvonalba.

A fiatalság, frissesség, lelkesedés — mindaz, amire ezekben a napokban a magyar filmművészetnek legnagyobb szüksége van —, sajnos, fogyóeszközként szerepel az emberi lélek leltárában. Nem biztos, hogy öt-hat év múlva ugyanennyi lesz belőle. A kötelező »számárlétra« pszichikai tudata, a beosztotti munka fárasztó gépiessége, az állandó alkalmazkodás nagyon szomorú pusztításokat képes véghezvinni. Nem egy törtkedvű fiatal művészt láttunk már, aki minden megalkuvásra késznek mutatkozott, csak hogy végre önálló nagyfilmhez jusson. A »jobb ma egy veréb, mint holnap egy tüzök« elve helyett ez esetben célszerűbbnek tűnik a »jobb ma egy tüzök, mint holnap egy veréb« politikája.

LÉTAY VERA



Elloptak egy bombát

Úgy ismerjük Gopót, mint akinek tenyerén elfér az egész emberi kultúrtörténelem. Számára öt perc elegendő, hogy utolérhetetlenül mozgékony ötleteivel és rajzvonalaiival vaskos enciklopédiákat olvasson ki velünk. Micsoda eleganciája kell ehhez a lényegre törésnek, milyen csaknem abszurditásig fokozott merészsége a stilizálásnak és karakterformálásnak. És milyen gazdagsága a mélyről előfakadó humornak.

Most az a stilizált kis emberke, aki mindannyiunk évmillió sorsát viselte Gopo mester rajzfilmi látomásvilágának középpontjában — merőben új környezetbe lépett. Szabályos filmhős lett belőle, bár továbbra is némi naiv mesebeli pozícióban, de mégis: emberszabású bőrből. És most is valami nagyon általánosan emberit próbál megtestesíteni: a jóhiszemű gyanútlanág veszedelmét az atompusztulás lehetőségével szemben. Emberként ez-

úttal állástalan, korgógyomrú fiatalember, akinek olyan ártatlanul tiszta a tekintete, mint akinek lelkiismeretén csakugyan nincs egy makulányi folt. S ez a derék földre szállt angyal egy szép napon egy atombomba társaságában kezd el sétálgatni az utcán, mert sejtelve sincs, hogy egy talált táskában voltaképp mit is cipel magával naphosszat. Hogyan lehet ezt az alapideát legalábbis négyzetre emelni? Nyilvánvalóan úgy, hogy mások még kétségbeesettebben hajszolják a bombát anélkül, hogy a legcsekélyebb mértékben is a fiatal embert fognák gyanúba. Ezt a megoldást választja Gopo is mind forgatókönyvírói, mind rendezői minőségében: két ellenséges banditacsoportot küld elszánt harcra egymás ellen a bomba birtoklásáért.

A színhely természetesen Nyugat. Csak így nagy általánosságban. Modern nagyváros omlatag munkáslakta perifériával. Hősünk

e tájakon kóborol, míg a gengszterek egymást kergetik és csépelik. Mindebből világosan kitetszhet a mese valóságmagya, az imperialista hatalmak marakodása a tömegpusztító fegyverekért, amelynek forgószelében mindaddig kiszolgáltatottan és védtelenül áll a kisember, míg csak öntudatra és aktivitásra nem serken. Ennél korszerűbb és fontosabb mondanivalója aligha akadhat: ma a nagyvilág számára becsületes művésznek. S hogy Gopo eredeti és modern felfogásban, az ilyen művészi kísérletezések ezernyi kockázatának terhét magára vállalva, éppen ezt kísérte meg, afelől nem lehet kétségünk. Hivatkozhatnánk fölényesen arra, hogy az atomveszedelem témáját mások már jobban, frappánsabban, szellemesebben feldolgozták, de ez jogtalan szembeállítás volna, hiszen ennek a filmnek így is helye van a harcos világpolitikai filmszatírák, reméljük, mindegyre szaporodó családjában. Ami hibája van, nem a témában, hanem annak felhasználásában keresendő.

Gopo a rajzasztal mellett hihetetlen koncentrációra volt képes, ezt a képességét, úgy látszik, a valóságos filmműterem zűrzavarában elvesztette. Itt nem néz szembe olyan határozottan és áthatóan a témájával, mint rajzfilmjeinek megalkotása közben. Itt most hiányzik az elhatározó lépés a gondolati és érzelmi elmélyítés irányába. Így aztán kevés hitelt vív ki előttünk még a mesei igazság szférájában is mindaz a felettébb sok minden, amit Gopo bizonyítani akar. Ha az alkotónak arra van szüksége, hogy a becsületes megtaláló még csak bele se kukkantson a talált táskába, ám legyen, készséggel elhiszük neki, ha engedelmes feltételezésünk révén valóban talált és élvezetes humorforráshoz jutunk. Am a mi főhős fiatalemberünk olyannyira passzív és jelentéktelen, nemcsak dramaturgiai akció, hanem a legszímlább lelki megnyilvánulások tekintetében is, hogy nem tudjuk csakis vétségéül felróni, amiért nem körültekintőbb és elővigyázatosabb. De ha legalább a bombának hinni tudnánk.

Ha legalább egy pillanatnyi szívszorongásunk támadna, hogy a sok viszontagság következtében ez a bomba fel is robbanhat. Akkor tölthetnénk fel csak igazán a kómikumra hangolt lelkiállapottal is. De képtelenség egy pillanatra is komolyan venni a helyzet veszélyességét, ami elengedhetetlen volna a neveltség ki-kirobbanásához.

Hiába az eredetien groteszk keret, a rajzfilmből úgyesen áthozott elemek — például, hogy Gopo a szereplőket »felszabadítja« a beszéd kötelezettsége alól, s így teljességgel a képé, a zené, a hangeffektusoké a szó —, ha az ábrázolás módjában a film közhelyekre épít. Bármennyire eleven játszadozó kedvvel éli is ki magát Gopo a gengszterparódia jeleneteiben,

Van egy epizód azonban, amelyért mindenképpen érdemes Gopo első játékfilmjét megnézni. Itt valóban megint az »öt perc« művésznének bizonyul. S ha művészetét a rajzfilmből is származtatjuk, ezzel az egy epizóddal Gopo otthonra talált az igazi játékfilm szatirikus eszköztárában is. Egy mozikirakat jelenetfotóin hordoztatja végig tekintetünket. S az állóképek egymásutánja ragyogó hangmontázssal társítva, pazar iróniával eleveníti meg előttünk egy vértől csöpögő grandguignol-történetet.

Végös benyomásunk, hogy Gopo éppúgy feldarabolta, széttördelte filmjének gondolati koncepcióját, mint hőse a bombát a mese befejezésekor. Ráébred a derék fiatalember, hogy bombát tart kezében, s hogy a banditák meg ne kaparinthassák, apró darabkákat tördel le belőle és szétosztja az öt körül fogó rémült tömeg között: így detailban vegye hasznát mindenki. A szimbólumnak ez a direkt szemléletesség formált módja, persze, azonnal kigyújtja fejünkben az idevonatkozó eszmei utalást: küzdünk az atomerő békés felhasználásáért.

Igazán azonban úgy visszhangoznak bennünk ez a felszólítás, ha nemcsak a végét, az egész filmet e gondolat tölténé el a satíra művészi erejével.

SAS GYÖRGY

Párizsi filmlevél

A legendák vissza-visszajárnak, s jobb híján, nemcsak a fantázia közvetítésével; a szerep létrehozza teremtőjét, Kékszakáll Landru-t, Verdoux urat, a gáláns tömeggyilkost, aki szereti áldozatait s kegyellettal áldoz önmaga teremtette emléküknék, sírjukat látogatja, méltázva mereng s elhelyezi szerény kis virágcsokrát. Az érzelmességnek és cinizmusnak e sajátos keveréke nem idegen a XX. század gyermeke előtt, s amennyiben fokozatokban beszélni lehet, »izgalmasabb« téma, mint a szenttelen, már-már Frankenstein-szerű öldöklés.

Landru története és legendája mindenestre emellett tanúskodik. S emellett az az immár nemcsak a női nem részéről megmutatkozó elnéző érdeklődés, amely Françoise Sagan és



Curd Jürgens, Emil Jannings hajdani szerepében

Claude Chabrol legújabb filmjét kíséri.

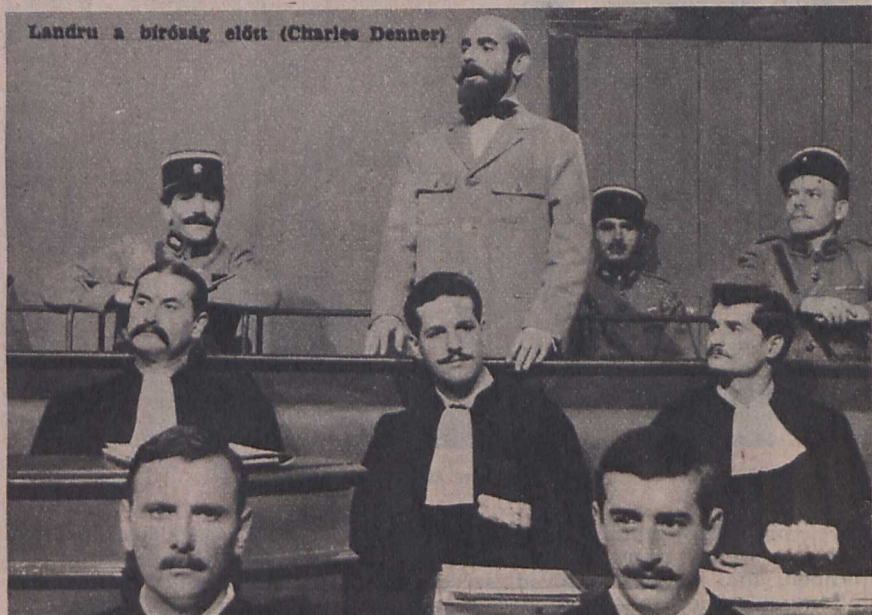
Kis, kopasz ember volt — írják a beszámolók a »nagysikerű« asszonygyilkosról —, akit mint-ha örökké dobozból húztak volna ki. A hölgyek-

kel mindig rendkívül udvarias. Volt egy szerény kis háza Párizs környékén, ahová elvitte meghódított szerelmeit, hogy »jó levegőt szívjanak«. Különös véletlen folytán, a meghívottak sorra

A »Kék angyal«



Landru a bíróság előtt (Charles Denner)



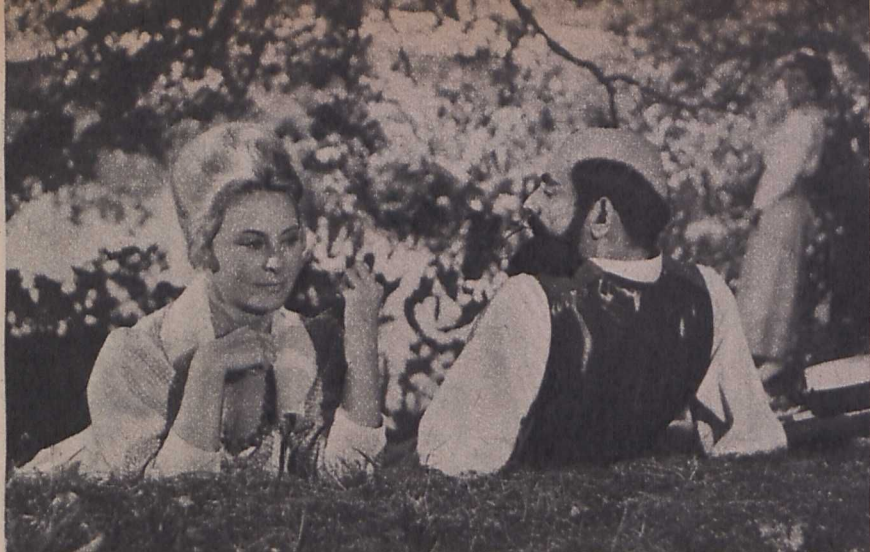
eltűntek. A rendőrség felfigyelt. A kis embert letartóztatták. Azzal vádolták, hogy tizenegy nő tűnt el a keze alatt, akiket sparthertjében égetett el. Halálra ítélték, s jóllehet minden ellene szólt, ő végig tagadt.

Ennyi a valóság. S ebből a neves író s az ismert filmrendező egy már-már a burleszk határait súroló filmet készített. Az álszent hazafias hősiesség frázisaival szemben még a nyílt cinizmust is rokonszenvebbnek találják. Hisz ne feledjük — s a film alkotói nem is felejtik: eredeti, közbeiktatott dokumentum-felvételekkel állandóan emlékeztetnek rá — a történet 1920-ban játszódik. Európa nagy csalódása, tízmillió halottat követelő csaták után, amikor hirtelen minden lelepleződött: hősi pátosz és libe-

rális megváltó eszmék, nagybetűs haladás és angyal szárnyú béke. S amikor egy tömeggyilkos tette szerény kis-tisztviselői hóborttá devalválódhatott. Csaknem ártatlanná. Leg-alábbis meghitté.

A kritika mindezt méltányolja is s egyöntúten dicséri Sagan mértéktartását, Chabrol akasztófahumorát, a Landru-t alakító Charles Donner »magnetikus tehetségét«, s kiváló színészno partnereit, Michele Morgan-t és Danielle Darrieux-t. Nyomatékosan hangsúlyozva, hogy — bármennyire paradoxonnak hangzik is — a tömeggyilkosról készült film védőírat az emberi élet értéke mellett; s hogy a szerzők szándéka nyilvánvaló: óvást emelni mindazok ellen, akik a — gyakorta naiv — érzelmekkel szélhámoskodnak.

Am a bírálatok hangja mégsem fenntartás nélkül elragadtatott. Jean de Barocelli a Le Monde-ban azt rója fel a film hibájaként, hogy története alulmarad a valósággal szembesítve, amely dramaturgiailag egységesebb: a film nézőjének semmi kétsége afelől, hogy Landru csakugyan megölte szeretőt s ilyenképp a modern Kékszakáll kihívó cinizmusa, a tárgyaláson tanúsított fölényes pökhendisége hatástalan. Helytállónak látszik Pierre Marcabru kifogása is az Arts-ban, aki a film »nagystíluságát« marasztalja el, azt állítván, hogy Sagan és Chabrol művéből »a bűntény közepszerűsége hiányzik«. Márpedig, vallja a kritikus, ez volt a lényeg: az apróhirdetéses gyilkosság, az, hogy sem a gyilkos, sem az áldozatok nem voltak



Michèle Morgan és Charles Denner

figyelemreméltó, vonzó alakok, nem úgy, mint a filmekben, ahol a hölgyek túlságosan szépek ahhoz, hogy egy még oly cinikus gyilkos is meg akarjon szabadulni tőlük.

Ami mindenesetre elgondolkoztató, s arra figyelmeztet, hogy újra csak nehéz lett sikeres filmet készíteni bájos, elragadó vagy éppenséggel csábosan szép filmcsillagok nélkül.

Bizonyoság erre Marlene Dietrich és Emil Jannings híres »Kék angyal«-ának új változata is, May Britt-tel a főszerepben. Ámbár ez nem is annyira a szőke vamp

filmje, mint inkább Curt Jürgens-é, aki a megtevédt, szerelmében esztét vesztett s emberronccsá züllött professzort alakítja. Mintegy ellenpéldázatként arra, hogy korosabb férfiaknak is van okuk rettegésre, ha elméjük elborul.

Igaz, Karl Zuckmayer, a film írója és Edward Dmytryk, a mű rendezője kíméletesebb: Immanuel Rath professor, ez a pedáns tanárember, akihez a kisváros patikusa az óráját igazítja, nem végzi hányatott életét a kéményben, csupán morálisan semmisül meg.

De végső soron a halál-nak is megvannak a maga műfajai, s a Kék angyal tanulsága szerint nem is mindig a fizikai megsemmisülés a legtragikusabb.

Persze... mindez job-bára a mítoszok vilá-gába tartozik. Ahol a történet — olykor önké-nyesen — csupa nagy-betűs fogalomra hivat-kozik: Szenvedélyre, Sze-relemre, Megvetésre és Alázatra. S ahol kis-betűs csak a józanság marad. Vagy a cinizmus.

S amitől még egy film jó is, rossz is lehet.

GERA GYÖRGY

Jelenet a »Landru«-ból



A ZENE ÉS A FILM

A film és a zene társulásánál a kapcsolat közvetlen és világos. A képekben megvalósuló történet kíséri hangjaival. Az elsőbbség kérdése sem lehet vitás. Néhány szórványos kísérlettől eltekintve, mely adott muzsikához keresett megfelelő képi kifejezést, a filmzene a képi megvalósulás szükségletei és kívánalmai szerint alakul. Nem okvetlenül folyamatos, végigvezetett, a szó, a beszéd mellett rövidebb-hosszabb időre el is maradhat. Nem szöveges műfaj tehát, mely szavakhoz kapcsolódik, de mozdulatokhoz sem, pantomim gyanánt. Persze, előfordul, hogy szavakat kísér melodramatikusan, vagy jellegzetes mozgás ritmusát domborítja ki. Mégis a filmzene legjellegzetesebb módjában, a képsorban megvalósultakat húzza alá, mélyíti el és gazdagítja. Az ehhez szükséges nyelvezetet, formai megoldásokat sajátosan, önmaga számára alakította ki.

A filmzene — eltekintve a zenei tárgyú filmekről — úgy szólal meg, hogy a képen nem látható a zenélés. Természetesen beszéd, természeti jelenség hangja, utcai zsvivaj, bárminő zaj vagy zörej is feloldhatja a csendet. Ugyanakkor ezeket is aláhúzhatja, kiegészítheti a zene. De ha semmi más nincs, ami feloldhatná, kitölthetné a csendet, szükségszerűen meg kell szólaljon a zene, a film legsajátosabb zenéje, mely részben aláfestő, programmatikus, részben atmoszfératemtő, hangulatadó, sőt, drámai jellegű.

A néma film még megelégedhet a zenének — bárminő közömbös zenének — csendet feloldó jelentőségével. A fejlődő, haladó filmművészetnek azonban ennél sokszorosán mélyrehatóbb és magasabbrendű az igénye. A zene funkciója itt messze túlmutat a csend feloldásának feladatán. Túlmutat akkor is, ha a nézők nagy része, esetleg többsége számára elvész, észrevétlenül marad. Mert még

így is tényezője a hatásnak. Az idegrendszer fiziológiai működése érzelmeinek változásával, alakulásával öntudatlanul és közvetlenül reagál a külvilágból érkező behatásokra. A nem figyelt, nem tudatosodó zene a képi megjelenítéssel párhuzamosan lehangol vagy földerít, szánakozásra visz, vagy megnevetet, izgalmi állapotba lendít, feszültséggel tölt el, általában létrehozza az érzelmvilág szavakkal már ki nem fejezhető megnyilvánulásainak, hullámzásának végtelen sokaságát.

Am a közönség jelentős részében, a filmművészet igazi értőiben és élvezőiben — ilyenek egyre többen lesznek — tudatosodik, műélvezeté sűrűsödik mindaz, amit a filmzene nyújt. Náluk a tudat és ennek központi szerepében az érzelmi tevékenység képet és zenét ezek együttes hatásában, kölcsönös dinamizmusában fogja fel. És mert az ember nemcsak egyes, hanem egyben a közösség tagja is, a dinamikus egységben látottakat, hallottakat nemcsak személyes élményként, hanem társadalmi valóságban is érzékeli, értékeli.

A filmzene természetesen elsősorban alkotója egyéniségének, egyéni írásmódjának jegyeit mutatja. De ezen túlmenően, minden egyes rangos film zenéje meg kell kapja a maga sajátos intonációját, mely nemcsak a művel, hanem a korról és társadalommal is élő kapcsolatot teremt. E sajátos intonáció megteremtése és kialakítása a zeneszerző legszebb és legnehezebb feladata. Egyik legsűrűbben alkalmazott eszköze és módszere az egész filmen végighúzó, alaphangulatot adó, formapilléreként szereplő főgondolat, úgy, amint például olasz filmekben Nino Rota és társainak megoldásában kapjuk. Ezzel indul a film, ezt halljuk a bevezető feliratok alatt és később is, minden lényeges mozzanatnál, drámai csomópontokon következően előtérbe lép. Zenei jellemké-

pe, zenei portréja a film hősnének, egyben vidám vagy balljós kísérője minden viszontagságának. Akár mindenkor eredeti alakjában jelennek meg, akár — művészbiben — különféle változatokban, feldolgozásban, jelentősége nemcsak az, hogy a zenének formai egységet, egységes veretet ad, hanem legjobb példáiban annyira impresszív, jelentékeny és rögződő, hogy emlékezetünkben elvállhatatlanul kapcsolódik a filmhez. Nem gondolhatunk a filmre anélkül, hogy muzsikáját is vissza ne idézze képzeletünk.

Megragadó intonációja révén maradt emlékezetes az elmúlt évek nagy filmjei közül például az »Országúton« zenéjében a cirkuszi trombita megrendítő dallamával, mely szinte magába sűrítette az egész film döbbenetét. Nem kevésbé a »Cabiria éjszakai«, a hősnő csapongó, mindig reménykedő, mindig csalódó jelkületét híven kifejező kettős dallamával. Emlékeztünk a »Hallálhajú« vészjósló szignáljára, úgyszintén a »Főutca«-ra, ahol a családott vénlány minden fájdalmát és keserűségét kifejező gyönyörű dallam áll a zene középpontjában. Nálunk Ránky Györgynek sikerült jellemző intonációt találni a »Körhinta« zenéjében. Nemcsak eredetisége és ereje volt művészi, hanem alkallmazása, kidolgozása is. Kiváltképpen ott, ahol a hinta-zene a falusi multság zenéjével egybevegyül a hősnő képzeletében. Egyébként magyar filmek zenéjére inkább az élesen exponált, korszerű, első pillanatra megkapó hangvétele jellemző. Jóval kevésbé sikerül azt egyenletes szinten tartani, hogy emlékezetünkben rögződjék. Igaz, általában kevés az olyan magyar film, melyet emlékezetünk megőrzésre méltatna. Filmjeink zeneszerzői általában a fiatal generáció soraiból kerülnek ki, a további fejlődésnek ez a biztosítékja. Minden filmet készítő kollektívának szüksége van szakértő tanácsadókra. Műtét, bírósági tárgyalás, történelmi tabló aligha valósítható meg anélkül, hogy egy hozzáértő

tanáccsal ne segítse elő a jelenetek igazságát és hűségét. Különben nevetségessé válnék mindazok szemében, akik a szóbanforgó témához értenek és a hamis beállítást nyomban észreveszik. Még így is alkertülhetetlenül szükség van bizonyos megalkuvásokra, mert a képzelet igen gyakran a maga szükségleteihez igazítja a hozzáértők előtt jól ismert valóságot.

A zeneszerző a zene szakértője. Természetszerűen látszanék, hogy az író, rendező, operatőr nemcsak zenéjét veszi igénybe, hanem zenei szakértelmét is. Erre gondolva, joggal merül fel a kérdés, vajon miért mellőzték Fényes Szabolcsot, akinek zenei műveltségéhez és felkészültségéhez szó sem fér, amikor az »Eős vasárnap«-ban ismételtén kamarazenekarrá léptetnek elő egy hattagú kamaraegyüttest.

A zeneértő, muzsikuss érzékű néző minden illúzióját tönkresilányítja, ha a képen látható és tényleg hallható zene nem vég tökéletesen össze. Itt nincs helye megalkuvásnak. Ha a zeneszerző ott áll szakértelmével az író, a rendező, az operatőr oldalán, számtalan olyan megoldást sugallhat, mely minden néző illúzióját és zavartalan élvezetét biztosítja.

Ha a zeneszerző sokoldalú, a film egészén végighúzó munkájára gondolunk, arra gondolunk, hogy művében művészi értékű és jelentőségű alkotás valósul meg, hogy e révén a filmzene a film sikerének vagy bukásának részese vagy oka lehet — elég szűkösek kell találjunk e tevékenységének méltatását. A hivatásos kritikusok egy része nem zeneértő, legalább is nem ért többet a zenéhez, mint minden művelt, olvasott, operában és hangversenyteremben is otthonos néző. Az átlagos filmkritika keveset szól a zenéről, akkor is kevés érdemeget, még kevesebb szakszerűt. Pedig nagy filmek olykor valóban nagyszerű muzsikája megérdemelné, hogy ne csak a bírálatok végén, a »jók voltak még« keretében jusson részére a zeneszerző nevének fel- említésén felül néhány szokványos szó.

MOLNÁR A. JENŐ

SZÉPSÉGET, OLCSÓ ÁRON

JEGYZETEK A KILENCVEN ÉVES ZUKOR ADOLFRÓL

Adolph Zukor, a Paramount magyar származású főnöke a múlt hónapban töltötte be kilencvenedik életévét. Eből az alkalomból a »Neue Zürcher Zeitung« hosszú, bár kissé ironikus hangú cikkben ismerteti Zukornak, a »hollywoodi úttörőnek« pályafutását, aki fegyvertársával, a most nyolcvanéves Sam Goldwynnal együtt az amerikai film megteremtője volt.

A cikk elismeréssel adózik a filmpionirok fanatizmusának, annak ellenére, hogy »nem éppen rokonszenves vonások, vagyis erő, ravaszság és kíméletlenség jellemezte ezeket a maratócokat« — írja a svájci lap. Mégis úgy véli: nekik köszönhető, hogy a film vásári újdonságból nagyiparrá fejlődhetett.

Mint az amerikai film valamennyi úttörőjének, Zukornak sem volt említésre méltó iskolai képzettsége. Magyar hazájában falusi nevelést kapott és képzeletét azok a ponyva-füzetek gyújtották lángra, amelyekhez mint egyedüli »irodalomhoz« hozzáférhetett. Ezek a füzetes regények táplálták álmait arról az Amerikáról, amely még akkor, 1888-ban, »a korlátlan lehetőségek országának« látszott.

A fiatal Zukor egy fedélközön megtett, borzalmasan hosszú tengeri

út után végre eljutott az akkor még kicsiny New Yorkba, amely szülőfaluja, Ríce után, természetesen nem okozott csalódást neki. Mint kárpitosszegéd kezdte, majd később áttért a szörmekereskedésre. Itt egy fortélyos találmányával, amely az akkor divatos állatfejekben végződő női szörmegallérok csukódását »reformálta« meg, rengeteg pénzt keresett.

Tizenkilenc éves korában már jómódú volt. A felvirágzó ország korlátlan lehetőségei azonban nemcsak a szörme-

kereskedésben kínáltak. Zukorra mély benyomást tettek azok a boldog és izgatott arcok, amelyeket egy »Penny Arcade«, vagyis egy mutatványos boltban tett látogatása során figyelt meg. Az úgynevezett mulatónegyed akkoriban a 14. utca körül volt és Zukor magyar barátjaival, azt a lehetőséget mérlegelte, hogy ezen a kitűnő környéken a szórakozásnak hasonló templomát emeljék. Kibéreltek egy épületet, és ott több mint száz Edison-féle kintoscópot és gra-



Adolph Zukor

mofont állítottak fel, mindezt buja színekkel és fényekkel hatásosan dekorálták. Az egyik elkerített, sötét sarokban mutatták be az alkori, percekig tartó filmeket, amelyek megtekintésére nem volt éppen könnyű egy penny ellenében rábírní a közönséget.

Marlene Dietrich



Pola Negri



Mary Pickford

Közben megnyitották az első mozikat. Az automata szalonok sarkobódéból színhálsru, hosszan elnyúló csarnokok lettek, ahol még padok is állottak, amelyekre a látogatók leülhettek, hogy az öt percg tartó program alatt el ne fáradjanak. Zukor és partnere nem vártak sokáig, 1904-ben átköltöztek a »Crystal Hall«-ba, az első mozipalotába, amely üveg lépcsőházával keltett feltűnést, s ahol színes izzólámpákkal átvilágított vízesés buzgott. Zukor szíve is buzgott az örömtől, mert végre azt adhatta a közönségnek, amire mindig vágyakozott: »szépséget olcsó áron...«

Az amerikai film döntő fellendülése 1903-ban kezdődött »A nagy vasúti rablás« című filmmel. Ez a kevesebb, mint tíz percg tartó vadnyugati történet, mint ilyen, első volt a maga nemében. Az egyszerű, de izgalmas cselekmény egyre nagyobb és lelkesebb közönséget vonzott a »Nickel-

Odeon«-ba — ez volt a kismozik gúnyneve, amelybe a beléptídíj egy nickkel, vagyis öt cent volt — és Zukor mindig újra játszatta ezt a filmet, már csak azért is, ment nem tudott jobbat találni. De elégedetlen volt. Megpróbálkozott a »hangosfilmmel« — miközben a film pergett, színészek mondták a vászon mögött a szöveget —, de ennek a hangosfilmnek nem volt nagy vonzóereje.

Az Edison Patent Company kameráit és vetítő berendezéseit csak olyan moziknak adta el, amelyek kizárólag a trösztöz tartozó General Film Companytól szereztek be filmjeiket. És ez a tröszt csupán rövidfilmek készítését engedélyezte, mivel maga Edison, aki csak nagyritkán járt moziba, alapjában véve nem hitt találmánya jövőjében — sokkal jobban érdekelte őt a gramofon — és meggyőződése volt, hogy senki sem hajlandó tíz percnél tovább tartó filmet végignézni.

Zukor azonban olyan



Claudette Colbert



Gary Cooper



Adolphe Menjou

filmekre vágyott, amelyekben nagy színészek, nagy drámákban lépnek fel, egészen úgy, mint a valódi színházakban. Amerikában nem tudott ilyen filmeket találni, ezért Európába utazott és Párizsban, a világ akkori film Metropolisában megvásárolta Pathé háromtekerces óriásművét, a »Passiojáték«-ot. A filmet Newark egyik mozijában vetítette le, hogy kipróbálja, vajon a film vallásos jellege miatt az egyház nem támaszt-e nehézségeket. Az egyház ugyanis a mozit az ott uralkodó sötétség miatt, mint bünbarlangot kárhoztatta akkoriban.

Ezután Louis Mercanton francia rendező Sarah Bernhardtfilmjét szerezte meg. A csaknem hetvenéves művész nő, korának legnagyobb tragikája csak azért állott a kamera elé, mert azt akarta, hogy játéka »örökre« fennmaradjon.

Basil Rathbone és Marlene Dietrich

Abban az időben egyetlen tekintélyes színész sem volt hajlandó filmben fellépni, de Zukor végül is elérte, hogy első sztárja, New York kedvence, James K. Hackett, igen magas honoráriumért elvállalt egy filmszerepet. Zukor, miután függetlenítette magát a trösztől, saját vállalkozásában forgatni kezdte »A nemzet születése« című hosszú filmet, amelyet a híres Porter rendezett.

Zukor nemcsak álmodozó volt, aki hitt abban, hogy a szépet olcsó áron kell adni, hanem eltökéltsége is volt ahhoz, hogy álmait megvalósítsa. Ő a Szépet lát-

ta ponyvaregény-hősökben és hősnőkben, és amikor megpillantotta Mary Pickfordot, csupa szöke fürtjeivel, igéző tekintetével, azonnal tudta, hogy meg kell őt nyernie filmjei számára, mert a közönsége is ilyen légies álomfigurákra vágyik. »Csillagokra van szükségünk filmgépünkön« — mondotta és valóban egyike lett a sztárrendszer legmakacsabb védelmezőinek. Vállalata, a »Famous Players« (Híres Színészek), amely már régóta felszabadult a kölcsönzők diktálása alól, egyre hatalmasabbá vált, Zukor egyszerűen megvásárolt min-



A MOKÉP jelenti

MARCIUSI
FILMÜJDONSÁGOK



MICI NENI KÉT ELETE
Magyar filmvígjáték
Széles változatban is
14 éven alul nem ajánlott

Főszereplők:
KISS MANYI
PÁGER ANTAL



JÓ EMBEREK KÖZÖTT
Lírai történet egy meg-
talált kislányról
Magyarul beszélő szovjet
film



NAPFÉNY ÉS ARNYÉK
Különös találkozás a
tengerparton
Magyarul beszélő, díj-
nyertes bolgár film



Wallace Bery (bal szélen)

den mozit, amit szépsze-
rével vagy erőszakkal
megszerezhetett, majd
szövetkezett a Para-
mount kölcsönző válla-
lattal, Lasky és más ki-
sebb csoportok produk-
cióival. Végül is ezek a
vállalatok egyetlen cég-
ben egyesültek Zukor
vezetése alatt, mint aho-
gyan a gyakorlatban
már régen ő volt a ve-
zető. Hiszen Zukor csi-
nált sztárt Mary Pick-
ford után Gary Cooper-
ből, Gloria Swansonból,
Clara Bowból, Adolphe
Menjouból, John Bar-
rymooreból, Claudette
Colbertből, Rudolph Va-
lentinóból, Bob Hope-
ből, Bing Crosbyból és
még sokan másokból.
Cecil B. de Millel, aki-
vel körülbelül egyidő-
ben kezdett Hollywood-
ban dolgozni, nemcsak

a munka, hanem élet-
hossziglani barátság is
összekötötte.

Zukor csak néhány
évvél ezelőtt adta át he-
lyét a Paramountnál Y.
Frank Freemannak. A
valóságban még mindig
ő a kulisszák mögötti
szürke eminenciás.

Adolphe Zukor életét
egyetlen álomnak szen-
telte: »Művészetet a tö-
megeknek!« — ez volt a
jelszava, állapítja meg
gunyorosan a Neue Zür-
cher Zeitung. Majd hoz-
záfűzi: a legtöbb eset-
ben csak giccs volt,
amit ő művészetnek tar-
tott, viszont többszörös
dollármilliomos lett be-
löle, méghozzá olyan
milliomos, akinek meg-
van az a kellemes érzé-
se, hogy egyidejűleg
missziót is teljesített.

M. E.

filmvilág VI. évf., 5. sz. — Filmművészeti folyó-
irat. — Megjelenik minden hónap 1-én
és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a
Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szer-
kesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút
9-11, Telefon: 221-285.

63 0962

Az Athenaeum Nyomda ives és rotációs mélynyomása
Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külke-
reskedelmi vállalat

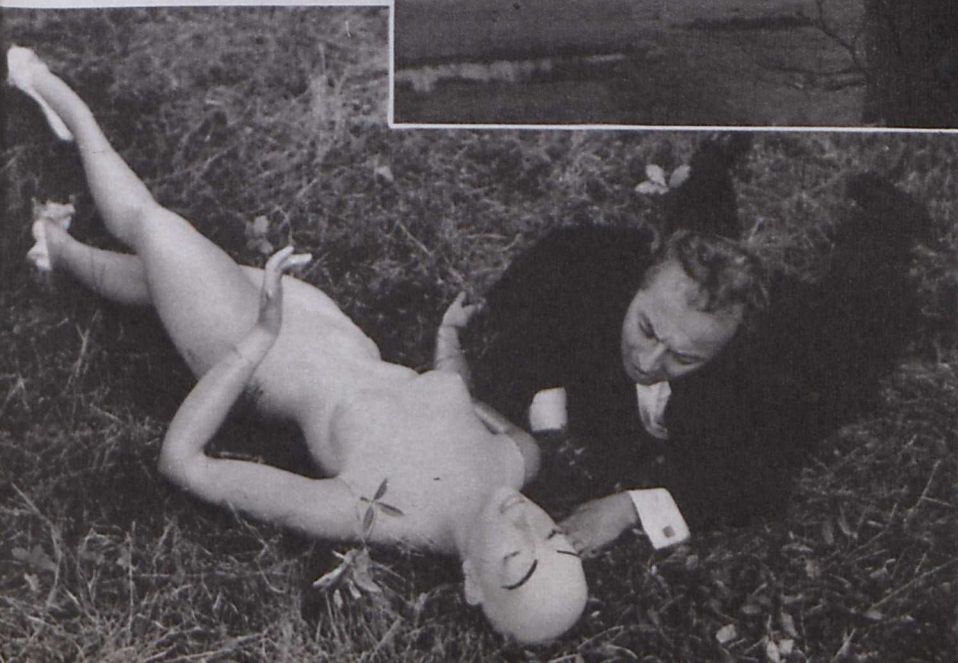
»INDEX« 25.286

»Az utolsó csata« című len-
gyel rövidfilm. Rendező:
Witold Lesiewicz

OBERHAUSENI KISFILM FESZTIVÁL

Cikkünk az 5. oldalon.

»Hajnali szürkület«, a nyu-
gatnémet Jürgen Hilgert és
Gerhard Schmidt filmje



filmvilág

Ára: 4,— Ft

Tordai Teri »Az utolsó-
előtti ember« című, ké-
szülő új magyar film
egyik szereplője.

