

47.429

NYELV-ÉRTÉLM.  
KÖNYV-  
TÁR

*filmvilág*

12

1963. JÚNIUS 15

A cigány Farsilójáték



Képek a Cannesban nagy sikert aratott »Krisz Romani« című francia film-  
ből. Rendező: Jean Schmidt. Cikkünk a 11. oldalon.



**CÍMKÉPÜNK:** Csernus Mariann, Illés Béla »Honfoglalás« című regényének  
készülő TV-változatában.

# KÖZELEBB A KÖZÖNSÉGHEZ

GONDOLATOK CANNES UTÁN

Az idei Cannes-i filmfesztivál, ha nem is volt a filmművészet fejlődésének jelentős állomása, mégis nagyon sokat segített, hogy az eddiginél teljesebb képet kapjunk a világ filmművészetéről. Egy kissé úgy éreztem magam, mintha helikopterrel tekintettem volna azokra az irányzatokra, áramlatokra, melyeknek itthon csak egyes részleteit figyelhettem meg, aránytalanul felnagyítva, kiragadva az egész összefüggéséből. Úgy gondolom, ilyen áttekintésre, időnkénti összegezésre minden művésznek szüksége van, mert ez nemcsak a külső körülmények felmérésére, de önkéntelenül önvizsgálódásra is készítet, ami nélkül pedig elképzelhetetlen a belső művészi fejlődés.

Filmjeink számtalan hibája abból adódik, hogy nincs meg az állandó, eleven kapcsolatunk a világ filmművészetével, s noha a legkiválóbb alkotásokat nálunk is bemutatták, újságaink tájékoztatnak a különböző irányzatokról, filmelméletekről, de sajnos így is, nagyon egyoldalú képet alkothatunk csak. Most, a több ezer kilométeres távolságból döbbsentem rá valójában, minden abbéli igyekezetünk ellenére, hogy lépést tartsunk a modern filmművészetrel, két-három évvel le vagyunk maradva.

Nálunk most írnak nagy elméleti cikkeket az »új hullám« eredményeiről, a cinéma d'auteur, a cinéma vérité módszereiről, közönségünk most készül megismerkedni Antonioni művészetével, filmjeinket, melyekben ezek a hatások tükröződnek, modern újításként üdvözik. Mi még egy kissé mindig az »új hullám« gőzében élünk, pedig ez odakinn már réges-régen elpárolgott. Az

1958-ban feltűnt új filmrendező generáció széthullott, a körülbelül száz elsőfilmes alkotó közül a nyolc-tíz legtehetségesebb a küzdőporondon maradt, de ezek is egészen más úton járnak, mint amelyen megindultak. Szembe kellett nézniük a valósággal, hogy az úgynevezett intellektuális filmek csak nagyon szűk rétegben arattak sikert, a közönség széles tömege előtt megbuktak. A producerek, akik eddig a biztos siker filmek mellett még csak-csak megengedtek maguknak egy-egy pénzügyi kockázatot, ma már nem hajlandók erre. Chabrol, Vadim felhagytak eddigi törekvéseikkel, Truffaut egy éve nem tud pénzt szerezni, hogy új filmjét elkészíthesse, Godard legutolsó bukása után elhatározta, hogy Bardot-filmet csinál. Colpi, aki az »Ilyen hosszú távollét«-tel két esztendeje elnyerte a Cannes-i fesztivál aranypalmáját, mivel saját hazájában nem tudott szerződéshez jutni a románokkal, készítette el koprodukcióban Panait Istrati regényéből a »Codine«-t. Miután filmjét kitüntették a legjobb forgatókönyv díjával, izgatottan várta, hogy a producerek elhalmozzák ajánlatokkal. Nem kapott egyet sem. Illetve a románok ismét meghívták egy filmrendezésére, de érthető Colpi elkeseredése, amikor egy beszélgetésünk alkalmával azt mondta: »De hiszen én mégis csak francia filmrendező vagyok és elsősorban a hazámban szeretnék dolgozni!«

Az az elv, hogy a közönség heteorogén, mindenkinek úgy sem lehet egyszerre kielégíteni az igényét, tehát válasszuk ki a legintelligensebb, legműveltebb, legérzékenyebb réteget és készítsünk számára fil-

meket — nem tudott általánosan tért hódítani. Hiszen még ez a vékony réteg sem egységes. Azt akarjuk tehát ezzel mondani, hogy eszentül kizárólag a kereskedelmi siker, a tömegzés lebegjen a szemünk előtt és ne törekedjünk a művészi igényességre, a film formanyelvének megújítására, a bonyolultabb érzések és gondolatok közvetítésére? Távolról sem. De szembe kell néznünk a világszerte kialakult helyzettel, hogy nem váltak be a remények, melyek szerint az intellektuális film közönségének tábora az évek múlásával egyre szélesedni fog. Az a formanyelv, mely a bonyolult gondolati tartalmat úgy közvetíti, hogy a nézőt óriási szellemi erőfeszítésre, szinte a film újraalkotására kényszeríti, lehet a sok közül egyik útja a filmművészetnek, de nem válhat általánossá.

Érdekes meséjű, látványos, szórakoztató filmekre van szükség, ahol a filozófiai mondanivaló szervesen kapcsolódik a cselekményhez. Véleményem szerint csakis a több síkú alkotásoké a jövő, amelyek egyszerűre képesek szólni a közönség különböző rétegéhez. Mint ahogyan Shakespeare drámái is, a földszintet és a karzatot egyaránt kielégítik. Chaplin filmjeiben talán az a legszéniálisabb, hogy éppúgy nagyszerű szórakozást nyújt azok számára, akik a felszint érzékelik csak, mint ahogy nagyszerű gondolati és filozófiai élményt ad a képek mögött olvasni tudóknak. De Chaplinen kívül felhozhatnánk példának a nagy művészi értéket képviselő kitűnő filmek egész sorát, ahol a szórakoztató, izgalmas cselekmény mély lélektani, társadalmi és filozófiai mondanivalót hordoz. Gondolok Germy remekbesikerült szatírjára, a »Válás olasz módra«, vagy De Sica »Csoda Milánóban«, Clouzot »Félelem bére«, Visconti »Rocco és fivérei« című filmjeire, s folytathatnám a legkülönbözőbb műfajú alkotások felsorolásával. Hadd szóljak én is Voltaire-re, aki bár nem látta még napjaink pszichológizáló, lassú ritmusú, részletező filmjeit, már a XVIII. században azt mondta: »Minden műfaj jó, kivéve az unalmas műfajt.«

A Cannes-i fesztivál légkörében jöttem rá, hogy ha egy film drámai jelenetén a közönség nevet vagy unatkozik, akkor nem feltétlenül a közönség az értetlen, hanem lehet, hogy a film rossz. És ez a felismerés a magam számára is keserű tapasztalatot jelentett, mert a »Kertes házak utcája« című filmem kritikái többnyire azt vetették a szeméremre, hogy a film vontatott, — unalmas. Most így utólag, úgy érzem, a filmnek ugyanazt a mondanivalóját egészen más formában is kifejezhettem volna — a közönséghez közelálló formában. Nem hiszem, hogy egy bizonyos tartalom megfogalmazásának egyetlen kizárólagos formája lehet.

A fesztiválon a Szovjetunió 1918-ban játszódó filmét mutatott be, a románok múlt századbéli romantikus történettel, a lengyelek háborús filmmel, a bolgárok szintén a háború végén lezáródó »Dohány«-nyal, a csehszlovákok szatirikus mese filmmel jelentkeztek. Mai szocialista tematikát egyedül a »Kertes házak utcája« dolgozott fel. Fogadtatása is ennek megfelelően szélsőségesnek mutatkozott. Volt lap, amely azt írta róla, hogy poros unalom lengi be, egy olasz lap szerint a japán »Harakiri« és a »Kertes házak utcája« bemutatásával vált fesztivállá a fesztivál. A szélsőségek között minden árnyalatú véleményt megtalálhatunk, de meg kell jegyeznünk, egyésgesen vontatottnak mondták.

Mikropszichológiai filmek képviselőiként jelent meg a fesztiválon, a kitűnő kvalitásokat mutató Olmi: »Jegysek«-je, és az angol »Így él egy sportember«. Olmi filmjét aprólékos, igaz megfigyelések, gondosan kidolgozott színészi munka jellemzi, de műfajilag inkább nevezhető kiváló film-szociográfiának, mint művészi játékfilmnek. A közönség és a kritika éppen ezért nem is méltányolta érdemeinek megfelelően. Az »Így él egy sportember« részletező, pszichológiai rajza szenzációként hatott volna, ha nem látuk volna előzőleg a »Szombat este, és vasárnap reggel«-t, az Osborne filmeket, az »Egy csepp méz«-et, »A hosszútávfutó magányosság«-t.

Lindsay Anderson az angol Free Cinema eredményeit ismétli, filmje őszinte, emberi, leleplező, de mégsem képes az újdonság erejével hatni.

Meggyőződésem, hogy egyre kevésbé lehet egyes irányzatok zászlója alatt filmet készíteni. Minden filmnek meg kell találni a maga külön sajátos ábrázolási módszerét, mellyel saját mondanivalóját a leghatásosabban tudja kifejezni. Az azonos módszerek átvétele, azonos eredményt szül. Így történetelt meg számtalan esetben, hogy utánzással vádoltak olyan filmeket, melyeknek rendezője még csak nem is látta az »utánzott« filmet. A módszer, még a saját megalkotója keze nyomán is üres modorra válik, ha unos-untalan, okkal, ok nélkül ismétlik. Amíg Antonioni »Ejszaká«-ja felfedezés volt, a »Napfogyatkozás« már saját korábbi műveinek utánérzésévé vált. A hazai filmművészet útjának kialakításában felmérhetetlen felelősség hárul a kritikára is, óvakodni kell, nehogy újnak és eredetinek kiáltson ki régóta ismert és megkopott »felfedezéseket«.

A lassú ritmusú, cselekménytelen intellektuális filmek stílusjegyei természetesen nem múlnak el nyomtalanul a filmművészet felett, a mikropszichológiával is gazdagodtak a film kifejezési lehetőségei. De mint ahogyan a neorealizmussal visszavonhatatlanul lezárult egy korszak — bármennyire próbáltak ellene abban az időben tiltakozni —, ma már ez az irányzat is korszerűtlenné vált. Emlékezzünk csak vissza, milyen neveltségesek és szánalmasak voltak a neorealizmus utolsó hajtásai, amikor régen elszállt belőlük az erő, de még macacsul és megszállottan ragaszkodtak a jellemző különösségeikhez.

A cinéma vérté alkotásainak a TV fesztivál biztosított helyet. Mint filmirányzat egyre inkább veszít a jelentőségéből, mert a néző csak bekapcsolja a TV-készüléket, és a riportokban, helyszíni közvetítésekben minden pillanatban úgyis cinéma vértével találkozik. Két érdekes alkotást láthattunk ebben a műfajban: az

amerikai Leacock »A szék« és a francia Blier: »Hitler... nem ismerem!« című filmjét. Ez utóbbi körül nagy botrány kavargott, miért nem ezt jelölte Franciaország hivatalos bemutatásra a filmfesztiválon. »A szék« (villamosszék!) egy halálraítélt néger utolsó napjait mutatja be, a két védőügyvéd harcát, melyet felmentésért folytatnak, a tárgyalást, majd az ítéletet, mely végül is halál helyett életfogytiglani börtönbüntetéssel sújtja. Az alkotók a film kezdetén még nem tudták, vajon nem a kivégzést fogják-e a végén fotografálni. Noha a film a dokumentumfilm műfajában nagyon izgalmas utat jár, a TV-fesztiválon díjat is nyert, mégsem tud igazi művészi revelációvá válni. Vonatkozik ez a francia filmre is, ahol különböző fiúk és lányok a felvevőgéppel szemben leülnek egy székre, és őszintén vallanak életükéről, szüleikről, neveltetésükről, szexuális életükről, terveikről. Mindaz, amit elmondanak, rendkívül érdekes — egyes újságírók valóságos szellemi strip-tease-nek nevezték —, de csak mint dokumentum és nem mint művészi élmény.

A fesztivál zsürije és közönsége egyébként rendkívül érzékenyen reagált minden új törekvése, és lelkesen üdvözölte, ha valahol találkozott vele. Ennek köszönhető a csehszlovák »Amikor a macska jön« díjazása, és a »Te« című magyar kisfilm dicséres oklevele, mellyel üde, friss hangvétele jutalmazták. A fesztivál fődíjait megérdemelten nyerték azok a filmek, melyek nagy társadalmi problémákat gondolatgazdag, közérthető nyelven fogalmaztak meg. (Visconti: »A párdúc«, a japán »Harakiri« és az »Optimista tragédia«.)

Végezetül még egy-két szót szeretnék szólni a magyar film híreről a világban. Cannes-i benyomásaim alapján állíthatom, nincs okunk a szégyenkezésre, filmjeink színvonala eléri a jó nemzetközi átlagot. Nincs olyan filmkritikus-gyakornok, aki legalább hat-hét magyar filmrendező nevét és tíz-tizenöt magyar film címét ne tudná felsorolni. S biztos vagyok benne, még többre becsülnének, ha letaposott ösvények helyett egyre inkább a magunk útját járnánk.

FEJÉR TAMÁS

# Mit láthatunk nemsokára

NÉGY ÚJ MAGYAR FILM FORGATÁSÁNÁL

Oreg, földszintes ház a Lajos utcában. A ház körül tizenhat-húszéves forma fiúk és lányok álldogálnak, várják a rendező: Bacsó Péter utasításait.

Laurentzy Mária, Tóth Benedek, Karikás Péter — arcán az első szereplés semmihez sem hasonlítható, kicsit megható, lámpalázás izgalma. Hónapokig tartott, amíg iskolákból, üzemekből, egyetemekről száz és száz jelentkező közül, a még náluk is lámpalázásabb rendező, aki a filmnek, az »Énekek éneké«-nek írója is — összeválogatta őket.

Készül a következő beállítás, feltehetem az első kérdést:

— Miről szól a film?

— Nehéz pár mondatban elmondani azt, amit egy egész filmmel szeretnék kifejezni. Hiszen, ha ennyit mondok: a film egy lány és egy fiú házassággal végződő szerelméről szól, úgy érzem, nem fedi azt a bonyolult, érzékeny valamit, amit ábrázolni szeretnék. Az én hőseim úgy találják meg a boldogságot, hogy van bátorságuk kezükbe venni a maguk életét, és összeházasodnak. De persze, tudom, ez a filmbéli házasság nem lehet általános recept s nem vonatkozhatik mindenkire, főleg akkor nem, ha mint a hőseim, rendkívül fiatalok még.

— Várjon csak... A film a házassággal végződik. S az életben egy

tizenhatéves lány és huszonkét éves fiú házassága ritkán sikerül. Ha nem látjuk viszont őket a tizedik, vagy a huszadik házassági évfordulón, hogyan higgyük el, hogy ez tartós, jó házasság lesz?

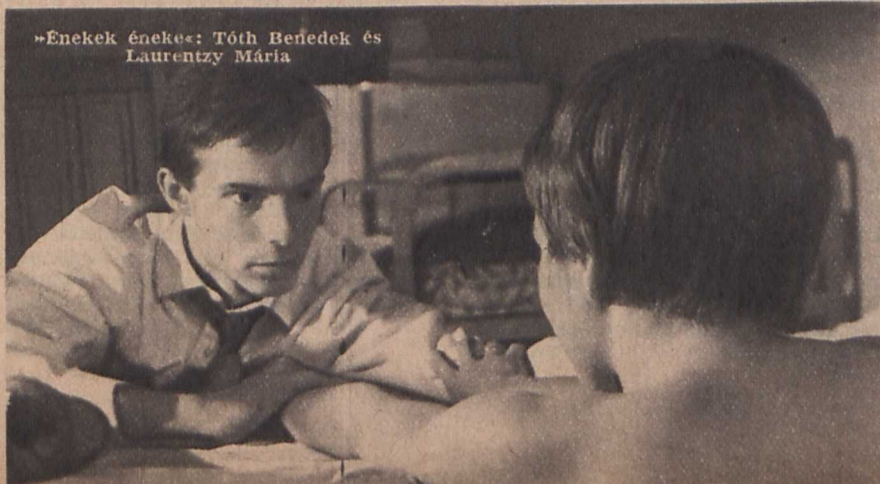
— Úgy igyekszünk ábrázolni azt, ami a házasságot megelőzi: a kételkedő, vagánykodó, könnyelműsködő, házasságellenes barátokkal és óvatoskodó szülőkkel való dacolást, s mindenekelőtt ezt a rendkívüli hőfokú szerelmet, hogy ez győzze meg a nézőt a jövő tartós boldogságáról is.

Csupa új, filmen nem látott arc, zömükben még csak nem is főiskolások.

— Nem lett volna könnyebb azokkal dolgozni?

— Talán igen, ha megkapom őket. De az első és másodéveseket nem adták, harmad és negyedévesek között pedig nem találtam olyat, aki az általam elképzelt figurára alkalmas lett volna. Egyébként, azt hiszem, a magyar filmművészet fejlődését gátolja a főiskolások szereplését érintő tilalom. Hiszen, hogy csak a legkirívóbb példákat említssem, Törőcsik Mari elsőéves volt a »Körhintá«-ban, Szirtes Ádám elsőéves a »Talpalatnyi föld«-ben, Sós Imre ugyancsak elsőéves a »Ludas Matyi«-ban. Őket akkor még kiadta a főiskola.

»Enekek éneké«: Tóth Benedek és Laurentzy Mária



Bacsó Péter mint rendező végzett a főiskolán, eddig csak mint filmíró ismertük. Ez az első rendezési kísérlete. Reméljük, vele együtt: ezúttal a rendező híven megvalósítja az író elképzeléseit.

\*

A Ponty és a Donáti utca találkozására kis térbe torkollik, a Vár ebéd utáni csöndes melegében nagyritkán látni a közeli csemegeboltba betérni egy-egy vásárló háziasszonyt. A Donáti utca 1. számú ház erkélyére filodentront állítanak, a ház falait átluggatott golyók pörsenéseit nézi Tóth János operatőr... Ma már ócskának ható, húsz év előtti Citroen gurul a ház elé, ebből száll ki a »Nappali sötétség« főszereplője, az író alakító Básti Lajos. Itt várja szerelmét, Ágnest, (Szegedi Erikát) akitől elkor nem tudja még, hogy bujkálnia kell.

A Ponty utca lépcsőin ülünk Fábrí Zoltánnal, aki két év után most újra rendez. Ő tervezte a díszleteket is, ő írta Palotai Boris »A madarak elhallgatnak« című regényéből, a »Nappali sötétség« forgatókönyvét, meghagyva az eredeti formát, a keretet.

— Az író a Balatonon tizenhét év után összetalálkozik valakivel, akit hajdan a kocsiában elbujtatott. Ez a találkozás felszakít benne egy zártnak hitt világot, mozgásba lendíti az emlékezés bonyolult mechanizmusát, s az író szavaiból, vízióiból, gondolataiból, nem mindig a szigorú kronológiai sorrendben —

hiszen a beszélgetés és a hallgatás, az emlékezés személyes mozzanatai olykor, a múlt régebbi rekeszeiből villantanak fel egy-egy emléket — bontakozik ki egyetlen nap alatt a hajdani tragikus történet. A saját lánya iratait adja az író bujkáló szeretőjének, akit a lány helyett — apja nem tudja róla, hogy illegális kommunista —, elfognak a csendőrök és ő vállalja az értelmetlen lemezáróztatás helyett a hősi halált. A háború alatt játszódik a film, a háború hagyományos, látványos effektusai nélkül, még a házak is épek, csak az emberek szemében és lelkében tükröződik a didergő iszonyat...

Pár nappal később, egy esti forgatásnál a Margithíd budai hídfőjénél, a HÉV-re váró statiszták, a Margithídról és a partról a kordon mögött bábáskodók gyűrűjében, egy-egy próba közti pár perces szünetben beszélgettem Bástival, az író szerepéről. Hol negyvenéves, hol már hatvan, látjuk mikor fellángol benne a szerelem, majd a régmúlt idők megváltozhatatlan tragédiáján tépelődik újra és újra.

— Milyennek érzi a figurát?

— Embernek. Nem jobb, nem rosszabb, nem gyávább, és nem bátrabb az átlagosnál. Gyötrik az emlékek, mint mindannyiunkat, hiszen manapság, a mi generációnk így él, mert nem tud másképp, nem tud felejteni, együtt él a szép és a kínzó, ellágyulást hozó és lelkiismeretfurdalást ébresztő emlékekkel.

\*

A »Gyermecktükör« (Somogyi Tóth Dezső regényéből): egy tizenöt éves

»Nappali sötétség«: Básti Lajos és Szegedi Erika





„Gyermektükör”: Kosztolányi Balázs  
Dobos Kati

kamaszfiú élete, pontosabban nem az övé, hanem a körülötte élő felnőtteké, úgy ahogyan ő látja, érzi és értékeli. A regényben az író a gyerek stílusában, fogalmazásában láttatja a világot.

— Hogyan érvényesül a kamasz látásmódja a filmben?

A Vigadó téri »UVATERV« — itt dolgozik a filmbeli fiú apja — egyik szobájában beszélgetünk Révész Györggyel, a film rendezőjével.

— A film ebben a vonatkozásban teljesen híven követi a regényt, gyermektükör ez is. A jelenségek és arányaik gyermekméretek szerint következnek be, a néző annyit lát mindenből, amennyit a gyerek, és úgy, ahogyan a gyerek. Következésképpen csak olyan jelenetek vannak, amelyekben a gyerek is részt vesz. Egy tizenöt éves kamasz félreértéseinek, torzításainak tükrében látja a néző a világot. Felnőttekről felnőtteknek szól ez a film: nem annyira pszichológiai, inkább etikai filmnek nevezném. Mondanivalója, mint a regényé: nem lehet kétös nyelven beszélni. Nem szabad a gyerek számára a »becsületes« apát vagy anyát játszani, s ugyanakkor a felnőttvilágban a felnőtt értelmezés szerint »okosan« cselekedni, ami nem mindig azonos a becsületességgel.

A »Gyermektükör« vívódó, tépelődő, kis kamasza persze a feltétlen igazság híve, nem érti még, mert

nem beszélnek vele őszintén, hogy ebbe az igazságba a felnőttek néha belehálnak, s hogy az ő apja, aki becsületes szeretne lenni, ugyanakkor gyötrődik, fél az igazság és a becsületesség következményeitől. Végül mégis győz benne a fia iránti szeretet, s inkább a gyerek kedvéért, mint a maga lelkiismeretének engedve, nem »okosan«, hanem becsületesen írja meg a jelentését a panamáról. Egyszóval, vulgárisan kifejezve: happy-endes a film.

— Persze, hogy az — mondja Révész György. — Miért is ne lenne? Nálunk divattá vált, szerintem rossz divattá, hogy félünk a happy-entől, mintha ez ellenkezne a modernséggel. Szerintem, attól, hogy egy film happy-endes, éppúgy lehet még ósdi, mint modern. Gondolom, helyes, ha figyelembe vesszük a közönségnek happy-endre irányuló igényét. A művész dolga, hogy ezt az igényt váratlanul, ne a szokványos kifejezési eszközökkel elégítse ki.

Ha már a kifejezési eszközöknél tartunk — megkérem Révész Györgyöt, beszéljen erről is.

— Ha szabad így kifejeznem, nem lesz a filmben blöffölés. Azt hiszem, az idő és a közönség ízlése bebizonyította: nem állják meg a helyüket azok a filmek, amelyek »modernség«, »korszerűség«, és más effélékre hivatkozva, tele vannak érthetetlen abrakadabrákkal, amelyeket sajnos sok sznob filmkritikusunk boldogan »megmagyaráz«, mert nem me-



ri bevallani, hogy nem érti. A világ filmsikerei is amellett szólnak, hogy a közönség únja a művésziesskedő, semmitmondást. Hogy csak a legutóbbi filmsikerekre utalják, »A párduc«, a »Válás olasz módra« is emellett szól. Ha van a rendezőnek és az írónak mondanivalója — nincs szükség semmilyen művésziesskedő pótlásra. Alig hiszem, hogy a »Tavaly Marienbadban« és a hozzá hasonló, értelmetlen, s eléggé untató filmek jelentenek a filmművészet új állomásait.

\*

Várkonyi Zoltánnal, a »Foto Haber« rendezőjével a »Nappali sötétség« forgatásánál találkoztam. Ócska tiri kalapot, kopott átmeneti kabátot viselt — szakállt, bajuszt. Egy temetőben bujkáló férfit, az író egyik barátját alakítja a filmben. Legszívesebben nem mondana semmit a »Foto Haber«-ről, hiszen kémfilm, tele titokkal és meglepetésekkel, s nem akarja elrontani előre a közönség szórakozását. Ruttkai Éva, Sullyok Mária, Latinovits Zoltán, Páger Antal, Csákányi György játszanak a filmben, Hildebrand István az operatőr. A külsőknél bizonyos mértékig a cinéma vérité módszereit alkalmazták, teleobjektívvel, rejtett kamerával fotózták a nem statiszták, hanem valóban az utcán járkáló emberek közt járkáló színészeket, akik így minden mozgási kötöttségtől megszabadítva játszottak. Ilyenkor a hangfelvételekre gomblyukba helyezett mikrofont alkalmaztak, ultrarövidhullámon adta a színész a szöveget és ezen át vette fel a hangszót. Szemes Mari, Radványi Dezső, Erdődi János írták a »Foto Haber« forgatókönyvét,



»Foto Haber«: Nagy Attila és Dömsödi János

amelynek egyik helyszíne a címet adó foto-műterem. Erre a célra a Váci utca egyik üzletét rendezték be. Nagyon valószínű lehetett a díszlet, ugyanis a forgatás harmadik napján megjelent a műteremben a KIOSZ elnöke — vizsgálatra! Tucatnyai tiltakozó levél futott be hozzá, amiért egy maszeknek kiadták a legjobb üzletet a Váci utcában. S csodálatos módon a Haber név nem szerepelt az új üzlettulajdonosok között...

PONGRÁCZ ZSUZSA



»Foto Haber«: Várkonyi Zoltán utasítást ad Latinovits Zoltánnak és Ruttkai Évának



Gábor Miklós és  
Somlay Arthur a  
gyerekek között

## VALAHOL MAGYARORSZÁGON

Tizenhat év elmúltával ismét végignézni egy filmet még akkor is érdekes, ha történetesen rossz, hát még ha olyan máig eleven szépségű, mint a »Valahol Európában«. Amennyire a bornak használnak az évek, annyira ártanak a filmeknek. Hányszor, de hányszor csalódtunk régi filmemlékeinkben, megfakultak az idő során, vagy ami ennél is rosszabb: nevetségessé lettek. Ezért érzünk örömet és megkönnyebbülést, hogy nem szállt el a hajdani varázslat, a filmraktár mélyén megőrizte a bádogdoboz.

Mint valami jelentőségteljes hátrák választja el a magyar filmművészet felszabadulás előtti és azt követő időszakát. Sem azelőtt, sem azután nem volt még magyar film, mely ilyen szédületes sebességgel száguldotta volna be a nagyvilágot, ennyi megbecsülést szerzett volna hazánknak, hiszen mindenki tudta: a »Valahol Európában« valahol Magyarországon készült.

Világsíkkerről beszélni, ebben az esetben, nem szerénytelenség. Huszonkilenc ország mutatta be, az ENSZ védnökséget vállalt fölötte, a

locarnói fesztiválon megnyerte az első díjat. Négy nyelvre szinkronizálták. Egy amerikai filmgyűttes Rómába utazott, hogy ötvenezer dolláros költséggel angolra ültesse át a filmet, mely eredeti állapotában sem került ennyibe. New Yorkban a Broadway-n, Párizsban a Champs Elysées-en sorbaálltak a mozik előtt. Az 1949-es év legnagyobb párizsi filmsikere, s hiába próbálta ezt a jobboldali sajtó olyan koholmányokkal ellensúlyozni, hogy Magyarországon betiltották, vagy hogy tulajdonképpen még a német uralom alatt készült. A kritikák felsőfokban írtak róla. *Le Monde*: »A háború befejezése óta készült legjobb filmek egyike.« *Combat*: »A Valahol Európában a legszebb és legmegrázóbb művek közé tartozik, megrendítő dokumentum és stílusában is újat hoz.« *France Soir*: »A Valahol Európában egészen egyedülálló jelenség, másfél órára felrzza az emberi lelkiismeretet.« *France Tireur*: »Ez a magyar film korszakot jelent a filmgyártásban.« Különös, és valljuk be, kissé fájdalmas érzés ilyen megállapításokat olvasni. Micsoda reményeket

keltettek, és milyen kevésbé tudtuk csak beváltani őket.

Volt talán harmonikusabb és nemesebben letisztult filmünk: a »Talpalatnyi föld«, volt a népköltészet báját idéző »Körhinta«, volt a »Bakaruhában« is, de egy sem tudott ilyen robbanékonyással, átszellemlült hittel, a célzásnak ilyen mérvű biztonságával beletalálni a kor világméretű problémájába. Hogy a háború borzalmaiktól elvadult, ott-honatan gyermekek sorsa mennyire nyomta a felelősséget érző emberek lelkiismeretét, hogy a téma mennyire a levegőben lebegett abban az időben, érdekes fellapozni Bertolt Brecht 1944-ben, Londonban megjelent versét, a »Keresztes hadjárat 1939«-et. Mintha a »Valahol Európában« ihlette volna meg a költőt, vagy a költeményt filmesítette volna meg a »Valahol Európában«. A vers negyven szakaszból áll, csak egyes jellemző részleteit idézzük, a szokásosnál talán hosszabban, hogy átélhetővé váljon a szinte félelmetes érzelmi és hangulati azonosság.

*»Egy keleti városka népe  
Mikor már megjött a tél,  
Különös keresztes hadról  
Egy gyermekszeregről beszél.*

*Sok éhező városi gyermek  
Csapatban gyalogol  
És magukkal hívnak másokat is  
Sok szétlőtt faluból.*

*Az éjjeli rém elől futva  
Hazát kerestek, ahol  
Nem dörög egyre az ágyú  
Hol csend és béke honol»...*

*...»Lelhetsz, ott hitet és reményt  
Csak ép húst nem, meg kenyeret  
És ne szídjá őket, hogyha loptak  
olykor  
Aki nem adott nekik fedelet»...*

*...»S én most is látom a kis  
sereget  
Ha szemem lehunyom,  
Mint baktaknak romtól-romig  
Úttalan utakon...*

A film mottója, mintha ugyanennek a költeménynek prózában megfogalmazott zárósora lenne: »Fil-

münket a névtelen gyermeknek ajánljuk, azoknak a gyerekeknek, akiknek ez volt a sorsuk a történelmi idők országútjain, valahol Európában, valahol, ahol a háború viharra végigsepent országokon, tájakon, embereken, életeken.«

Ma már szinte érthetetlen, hogy hosszú ideig a filmet éppen ezért az összecsendülésért, az általános érvényre való törekvéséért — melyet a »Valahol Európában« cím is kihangsúlyozott, de amelyért mindenhol Európában magukénak érezték — kozmopolitizmussal vádolták, és évekig elhallgatták. Azt vetették a szemére, hogy nem jellegzetesen magyar viszonyokat ábrázol. Ebben van is némi igazság, csak az a kérdés, miért kell ezt feltétlenül elítélni értelemben hangsúlyozni? Balázs Béla, aki Radványi Géza rendező mellett a film egyik írója volt, egy korabeli kritika hasonló támadására így válaszolt: »...a mór Othello, és az olasz Romeo, valamint a dán királyfi egyformán Shakespeare-korabeli angolok, azonkívül, hogy általános emberi jellegük van. Az ember tragédiája viszont madáchian magyar, bár valahol a világűrben történik. Mert ugye, nem a cím és a szerzői utasítások és nem is a földrajzi és folklórrészletek adják meg egy művész munkáinak koloritját, hanem a sejtiszövegek, a tapintása, a szaga. A filmnél, a legérzékibb művészetnél arccok, mozdulatok, hangok.«

Egyébként azzal a furcsa ellentmondással találhatjuk magunkat szemközt, hogy a filmet ért minden

Kuksl



elmarasztalásnak igaza van, de még sincs igazsága. Emlékeztet Ekk 1931-ben készült »Út az életbe« című remekművére, mely a polgárháború után csavargókká züllött beszprizornyikok átneveléséről szól? Emlékeztet. Igaz, hogy a film háborús kezdő képsora a német expresszionizmus erős hatását mutatja? Igaz. A romos vár falai között élő világhírű karmester figurája túlságosan kitálat és irodalmiasan valószínűtlen? Így van, mi tagadás. Melodramatikus a zsidó lány visszaemlékezése? Melodramatikus. Sematikus és durva a hortysta intéző alakjának ábrázolása? Még annál is durvább. A kis Kuksi-gyerek halálát a »demokratikus Nemecsek« (egy régi kritikából idézzük) szentimentalizmusával elevenítették meg? Van benne valami. Szokványos és kidolgozatlan-e a végső befejezés? Az. Túlburjánzanak-e benne a retorikai elemek? A második felében kétségtelenül.

És mégis, a kritikusi szemüveg elhomályosul és az értelem megfontolásait semmissé teszi a filmből sugárzó érzelmi szuggesztió, az a titokzatos és megfoghatatlan valami, ami művészetté avatja a művészetet. Hányszor esik meg éppen az ellenkezője: minden a helyén van, érthető, kerek, megoldott, reális, csak az égvilágon semmi érzelmi hatást nem tesz az emberre. Nem mindig a mikroszkóp a legmegfelelőbb alkalmazás az igazság feltárására. Gulliver az óriások országában a leg-hamvasabb női bőr porusait is iszonyú krátereknek látja.

A részletek valószínűtlenségét hihetővé teszi az egész valóságossága. Kapcsolatot tud teremteni velünk, mert megérezzük az őszinte szenvedélyt mögötte, a fájdalmat és a reménykedést. Olyan vallomás ez a film, amilyenre csak a nagyon fiatal emberek képesek, vagy olyanok, akik sok szenvedés után csordultig telve vannak hittel egy eljövendő élet szépségében. Ez a hit, a belső érzelmi átfűtöttség átforrósít mindent — még a hibákat is.

A gyerekek világát megindítóan szép lírai realizmussal ábrázolja, talpraesett, egészséges humorral — néha akasztófahumorral! — oldva fel

az érzelmességbe forduló helyzeteket. De mer érzelmes is lenni, és ehhez legalább annyi művészi bátorság kell, mint az elkerüléséhez. Amikor a várfal tetején vidáman és csúfondárosan szajharmonikázó Kuksit eltalálja a golyó, mintha Victor Hugó kis párizsi gamin-je, a fűtőresző Gavroche halálát költené újra. Ilyen elragadóan szemtelen gyerekszínészt sem fedeztek fel még magyar filmen, de olyan egyéniséget sem, mint Harkányi Endre, aki a megszólalásig ugyanolyan, mint ma, csak éppen kicsiben. De a többiek játéka mögött sem érezzük soha az idomítást, mindegyikük kimondatlanul is egy-egy sors, egy-egy tragédia súlyát hordozza gyerekvállán. A felnőtt színészek, Bánki Zsuzsa és Gábor Miklós, el tudják felejtetni, hogy színészek.

Lehet, hogy a karmester figurája, társadalmi jelenségként kuriózum, de olyan nagy színész formálja meg, mint Somlay Arthúr, akinek minden kimondott szó arannyá válik szájában. A szavakat, még a legretorikusabbakat is gazdag tartalommal, sokértelmű jelentéssel tudja megtölteni, minden rezdüléséből emberség és bölcsesség sugárzik. És azt se felejtjük el, hogy a pátoznak és retorikának abban az időben egészen más akusztikája volt, hiszen a film szinte közvetlenül a háború után készült, a némaság hosszú éveit után a szabadság és az eljövendő új élet dicséretének itt adhattak először hangot magyar filmen.

Visszatekintve az idő távlatából, úgy tűnik, mintha a kor problémáira való élenk és átélte reagálás, ez a magashőfokú érzelmi lobogás szállt volna ki későbbi filmjeinkből. A »Valahol Európában« belső kettőssége, mint valami jelzőtábla a történelmi idők romokon emelkedő magaslátán, két különböző lehetséges út irányába mutatott. Az ihletett realizmus és a sematizmus felé. Sajnos, nem az első utat választottuk. De a művészet útjai néha kitérőket tesznek. S talán egyszer magunk is megtanuljuk szeretni és megbecsülni értékeinket — erre nyújt örömteli reményt ez a felújítás.

LÉTAY VERA

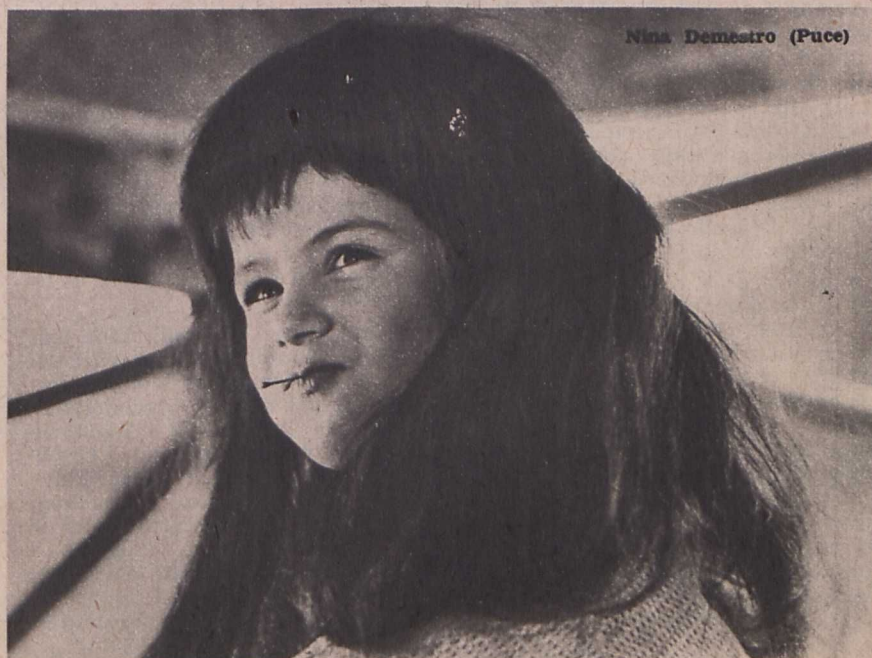
# A NEOREALIZMUS ÚJJÁSZÜLETÉSE?

MÉG EGYSZER A KRISS ROMANI-RÓL

Tévednek, akik azt hiszik, hogy az elvet, amely a kritikusknak tiltja a rajongást, illetve az átkozódást, holmi száraz objektivizmus diktálta; nagyon okos, a nézők lélektanát mélyen ismerő emberek találták azt ki. Ugyanis a szubjektív indulatoktól át-fűtött bírálat — az esetek túlnyomó részében — eltéveszti hatását akkor is, ha a benne kifejeződő ítélet tökéletesen helytálló: egy rajongó bírálat után egy rajongást érdemlő mű is sokakban csalódást fog kelteni, míg egy rossz műnek, amelyet a kritikus átkokkal árasztott el, akad egy sor védője, aki legalábbis azt fogja mondani: azért nem volt az olyan rossz... Nem az a néző csalódik a műben, aki nem hitt a kritikusknak, hanem az, aki nemcsak hitt neki, hanem hatása alá is került és képzeletében még tovább is színezte a kritikus impresszióit.

Ezért is sajnálom, hogy Jean

Schmidt *Kriss Romani* című filmjéről, Cannesból küldött tudósításomban (Népszabadság, 1963. május 21.) — mi tagadás! — superlativuszokban írtam. Helyreigazítandó az elkövetett hibát, hadd szóljak itt még egyszer, de most már hűvös tárgyilagossággal e film sajátos értékeiről és sajátos problémáiról. A *Kriss Romani* — különös poézise mellett — ezt azért is megérdemli, mert van bizonyos filmtörténeti és esztétikai tanulsága. Ugyanis Schmidt műve első pillantásra az olasz neorealizmus egy kései francia utóhajtásának tetszik, amelyben mintha még egyszer feltámadt volna az olasz iskola nagy művészete. Ám, ha alaposabban megvizsgáljuk, kitűnik, hogy mégsem az. A *Kriss Romani* nem cáfolja meg a neorealizmus felbomlásáról szóló objektiv analízist, hanem éppen hogy megerősíti azt. A neorealizmus a fasizmus felbomlásának ide-



Nina Demestro (Puce)



jén, a megszállás éveiben virágozott ki; alkotóiban, akárcsak rokonszenves hőseiben az a hit élt, hogy a fasizmus és a háború megpróbáltatásai után egymásra talál a nép és szinte ösztönösen, az egyszerű emberek köznapi összefogásából létrejön az új népi közösség. A kapitalizmus megszilárdulásával szertefoszlott ez a népiesen romantikus ábránd, kiderült, hogy az egyszerű, a »természetes« emberek vágya és hajlama korántsem elegendő arra, hogy megváltoztassa a dolgok rendjét.

A neorealisták közül a legmélyebbek ezt fel is ismerték és műveikben is tükrözték. Visconti a *Rocco*-ban, Fellini a *La Strada*-ban számolt le régebbi illúzióival. Igaz, más-más értelemben; Visconti, progresszívabb szemléletének megfelelően, nem tagadta meg a »természetes« hőst, de bebizonyította életképtelenségét, magatehetetlenségét az új viszonyok között és irányt mutatott, ha csak egy halvány célzás erejéig is, a tudatos ember, a szocialista eszmétől vezérelt hős felé. Fellini, híven neokatolikus elképzeléseihez, megelége-

dett a negációval: a *La Strada* brutális Zampánója — nagyon helyesen mutatta ezt meg Zingerman szovjet esztéta az *Iszkussztvo Kinó*-ban megjelent tanulmányában — a neorealisták idealizált egyszerű embernek kegyetlen karikatúrája és egyben tagadása is. A nyugati ideológiai harctéren talán sehol sem vált világosabbá, mint éppen itt, az olasz filmben, hogy ebből a dilemmából kiút csak egy van: a szocialista eszme. Természetes, hogy a burzsoázia igyekezett ezt az utat minden eszközzel filmgyártás elől elzárni és lényegében el is zárta.

Ami a *Kriss Romanit*, mint említettem, filmtörténetileg érdekessé teszi, az az a tény, hogy Schmidt megkísérli az idő kerekét visszaforgatni — vagyis megpróbál, legalábbis az ábrázolás stílusában visszanyúlni a neorealisták immár klasszikus hagyományához. Csakhogy ez nem olyan egyszerű, mert a mai Franciaországban, akárcsak a mai Olaszországban, már nincs meg a reális alapja annak a népies romantikának, amely a háború utáni

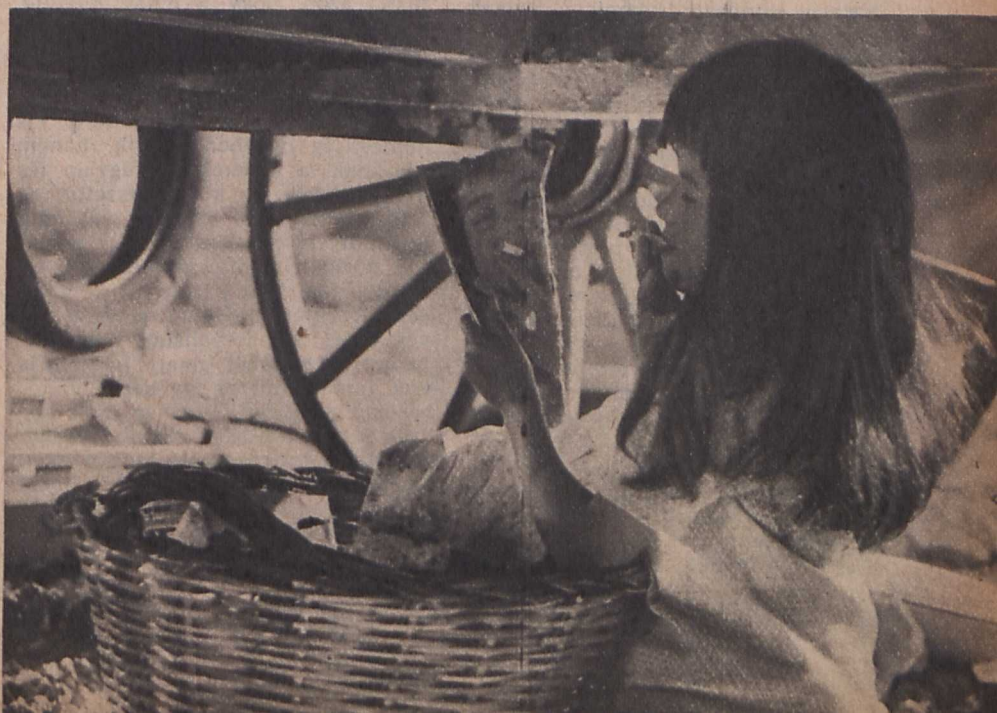
első időkben az olasz milliókban élt (és élhetett): a Roccók itt is olyan tragikus sorsra jutottak, mint Visconti filmjében, a társadalom atomizálódott, a lélektelen egyéni hajszája a megélhetésért és az érvényesülésért szétrombolta a szép elképzeléseket a nagy népi egymásratalálásról. Ez a körülmény kényszerítette Schmidtet arra, hogy tárgyául a társadalom perifériáján hányódó cigányok életét válassza, vagyis egy olyan sajátos réteget, amelyet nemzeti és egyéb előítéletek miatt abnormalis feltételek közé szorítottak. Más szóval: egy olyan közeget, ahol még eleven az a fajta ösztönös népi szolidaritás, amelyből az olaszok művészete született. A tárgykörnek ez a sajátossága teszi érthetővé, hogy Schmidt a klasszikus neorealista formához és színekhez folyamodhatott, hogy műve hamisítatlan és remekbe készült neorealista filmnek tetszhet — másfél évtizeddel a neorealizmus virágzása után.

Melyek a *Kriss Romani* jellegzetesen neorealista vonásai? Egyfelől a mély rokonszenv az egyszerű hősök iránt, a teljes azonosulás a néppel. (Joggal emelte ezt ki *Baroncelli* a *Monde*-ban.)

Ez a szeretet a nép iránt magába foglalja az egyszerű emberek bizonyos heroizmusának hang-

súlyozását: Saga harca a maga igazáért, vesszőfutása az értetlen és rosszindulatú világban eszünkbe juttatja a *Biciklitolvajok*, a *Két krajcár reménység* hőseinek köznapi mártíriumát, csendes, de törhetetlen heroizmusát. Ugyancsak felfedezhető a *Kriss Romani*-ban, amit Zingerman a neorealistáknál úgy nevez, hogy a szociális reflexek fejlettsége; az egyén és a tömeg között olyan szoros a kapcsolat — persze szigorúan csak a cigányok világán belül! —, hogy a hős szinte mindenkiel pillanatok alatt bensőséges kapcsolatot képes találni. A közös szegénység, a közös nyomor és elszigeteltség hozza létre azt a fajta ösztönös szolidaritást, amely itt a cigányok között kialakult.

Ugyancsak egyes neorealistákra emlékeztetnek azok a rövid, tömör sníttek, amelyekkel Schmidtet az el-lenséges, a közösségen kívüli világot érzékelteti. Hadd idézzem fel a jelenetet, amikor Saga párizsi útján az állásközvetítőben bemutatja papirosait és a tisztviselő bambán álméllködve megjegyzi: *»Milyen furcsa, már francia és még nomád.«* Vagy amikor a kis biztró tulajdonosa így utasítja el: *»En, a magam részéről nem vagyok fajgyűlölő, de egy cigány kárt tenne az üzletetek.«* Vagy hivatkozhatnék a film



legelejére, amely két egymás mellett felállított táblát mutat a párizsi kül-  
telken; az egyik en az a felirat: »Sze-  
mételrakodásra engedélyezett terü-  
let«, a másikon meg ez: »Nomádok  
számára fenntartott körzet.« A közös  
elem az ilyen és hasonló jelzésekben  
éppen ez: a jelzésszerűség, amely  
azt fejezi ki, hogy magától értetődő  
a külső világ ridegsége és korlátolt  
elfoglaltsága, nem is érdemes rá sok  
figyelmet fordítani.

Nem kevésbé rokon a neorealiz-  
musával Schmidt vonzódása a korhú  
folklorhoz, a primitív ember képze-  
let- és legendavilágához, ami persze  
nem tévesztendő össze valamiféle  
komolyan vett vallási szimbolikával.  
A hangsúly itt nem az ősi mesén,  
hanem a mai mesélőn van, a módo-  
suláson, azon, hogy mennyire gro-  
teszk és értelmetlen a régi szimbó-  
lum a jelen emberének fantáziájá-  
ban, mert a jelen groteszk és értel-  
metlen. Ilyen értelemben a *Kriss  
Romani* nagy jelenete — a bibliai  
keresztrefeszítés farca-a — édes test-  
vére az *Isten hozta, Mr. Marshall*  
álomképeinek és a *Csoda Milánóban*  
fantasztikus látomásának, *De Sica*  
seprőn elszálló szegényeinek.

Schmidt nagy trouvaile-ja —  
amellyel a hatást a sokszorosára fo-  
kozza —, hogy egy gyerek szemével  
látatja mindazt. Ugyanis a gyerek  
bíráhatatlan, naivitását senki sem  
tudja korlátoltnak, zavarosnak, vagy  
elmaradottnak, mindenki természe-  
tesnek és tisztának érzi és az is. Ez az  
optika tette lehetővé a *Kriss Romani*  
alkotóinak, hogy a cigány Messiás  
kálváriájában valóban maradtát  
alkossanak; mert hogy ez a mitoló-  
giai szatíra, a maga rendőrfőmester  
Pilátusával, biciklis pretoriánusai-  
val és Mária Magdolna mosóporos  
lábfürdőjével meg fog maradni a  
filmörténetben, afelől biztos vagyok.  
Ha nem egy gyerek, hanem egy fel-  
nőtt képzeletvilágáról lett volna szó,  
akkor a rendező nem engedhette  
volna meg magának az itrealitások-  
nak ezt a szabad játékát, de *Puce-*  
nak, a kis *Bolhának* elhiszük még  
azt is, hogy a Megváltó keresztjére  
az INRI alá odaírták, hogy »*Allan-  
dó lakhelye nincs*«, sőt azt is, hogy  
a gázszelő menet az egyik stációnál

egy kis twistre kerekedett... miért  
is ne? (Az operatőri munka, amely  
különösen ebben a részben kitűnő, a  
magyar Badal János tehetségét di-  
cséri, míg a zenei aláfestés cigány  
motivumait, nagyon hatásosan,  
ugyancsak magyar származású mű-  
vész, *André Hajdu* komponálta.)

Nem, aki megértette a filmet, azt,  
legyen bár vallásos, nem bántja  
majd a persziflázs: nem a legendá-  
ról van itt szó, hanem a valóságról,  
a képelet képtelen játékában a rea-  
litás képtelensége tükröződik vissza.  
Ezt teszi világossá *Puce* és *Ballo*, a  
két purdú útja Párizson keresztül is,  
ahol a játék az előbbi fordítottja,  
nem *Puce* fantáziáit látjuk és a va-  
lóságra gondolunk, hanem a valósá-  
got látjuk és *Puce* fantáziáira követ-  
keztetünk vissza. A film legszelle-  
mesebb bon mot-ja (van benne sok!)  
az, amikor *Puce* azt olvassa, az egyik  
középület büszke homlokzatán, hogy  
»*Liberté, égalité, électricité*« Sza-  
badság, egyenlőség, villamosság.)  
Megmutatja, hogy erről van szó: *Pu-  
ce* fantáziái igazabbak, mint ennek  
a valóságnak a szép jelszavai, a kép-  
zelt felirat az INRI alatt mélyebben  
fejezi ki a cigányok életének igazsá-  
gát, mint a valóságos, kőbevésett  
szöveg a középület falán.

Már mondtam, de még egyszer  
alá szeretném húzni, ez mit sem vál-  
toztat azon, hogy a *Kriss Romani*,  
ez a késői és szép utóhajtása a neo-  
realizmusnak, azt bizonyítja, hogy  
nem lehet visszatérni a neorealis-  
tákhöz. Az olaszok, annak idején nem  
egy sajátos sorsú, elkülönített kis  
nemzetiség nevében szóltak, hanem  
magának a népnek a vágyait (és  
illúzióit) fejezték ki, művészetüknek  
átfogó társadalmi értelme volt, míg  
Schmidt társadalombírálata korlá-  
tozt, a cigányokkal szembeni faji el-  
foglaltságon nem mutat túl és a ci-  
gányok letelepedésével érvényét is  
veszítene. A neorealisták nagy til-  
takozó gesztusából, amely, ha nem is  
volt forradalmi, de gyökeres válto-  
zásokat sürgetett, itt már csak egy  
szűk kis nemzetiségi reformprogram  
maradt, a mondanivaló csak nagyon  
áttételesen vonatkozatható a nagy  
tömegek, az elnyomott és kiszákmá-  
nyolt francia tömegek sorsára.

RENYI PÉTER





## A JAPÁN FILM PROBLÉMÁI

A második világháború a japán tömegek amúgy is alacsony élet-színvonalát katasztrófá-lisan csökkentette. A háború befejeztével, amikor a rombolás és atom-bombák után az ország kezdett felocsúdni és az emberek nekiláttak a sebek begyógyításához, elemi erővel jelentkezett az igény a feledést se-gítő szórakozásra. Az emberek anyagi lehetőségei csak az olcsó szórakozást engedték meg és ezt a mozi jelentette.

A császári — milita-rista önkényuralmat fel-váltó polgári demokrá-cia a múlthoz képest szélesebb fejlődési lehe-tőséget biztosított a filmművészetnek, amit a tömegek szórakozást kereső igénye is alátá-masztott. Az akkor 90 millió ország szórako-zás-éhsége nagyszerű elhelyezési lehetőséget jelentett mindenfajta filmnek. Sok, művészi

érték nélküli, közepsze-rű film készült és ke-rülhetett bemutatásra. Az emberek menekültek a múlttól jelenük si-várságától, nem válo-gattak és mindent meg-néztek. A filmek telt házak előtt peregtek. A telt házakhoz hozzáse-gített az is, hogy a film-színházak fele a hábo-rú alatt elpusztult.

A különféle területek-ről, például a hadipar-

ból kiszorult tőke a filmiparba ment át, te-hát tőkehiány nem gá-tolta a fejlődést, éppen ellenkezőleg. 1945-től 1950-ig a mozihálózat újjáépítése megtörtént, a mozik száma ismét el-érte a háború előtti-t. De az olcsó szórakozást kereső igény fennállott, sőt nőtt és a tőke gyor-san alkalmazkodott eh-hez. 1955-re a mozik száma a háború előtti-



A »Gyilkos bálna« Kaneto Shindo, a »Kopár sziget« rendezőjének forgatóköny-véből készült



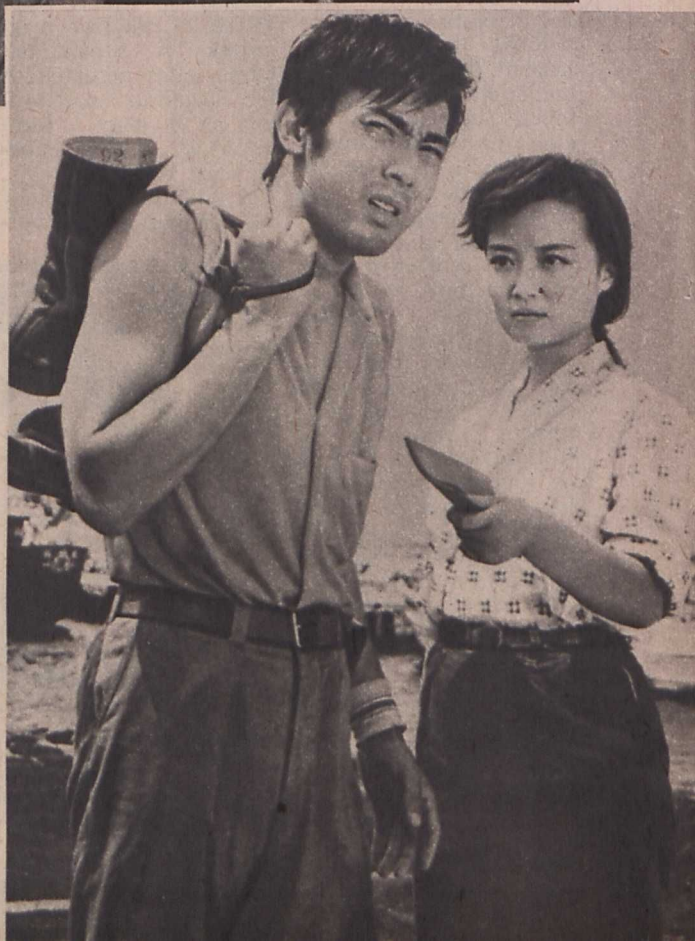
Jelenet »Az a fickó meg én«  
című filmből

nek már a duplája és 1960-ra elérte a 7473-at.

Hasonló ütemben nőtt a gyártott filmek száma. A háború előtt Japánban évente mintegy 70 filmet készítettek. Ez a szám 1950-re 215-re emelkedett, 1952-ben megközelítette a 300-at, de 1954-ben már a 400-at, azaz naponta több, mint egy film készült. 1960-ban elérték a csúcst: 547 filmet gyártottak, a világon a legtöbbit.

A japán filmvállalatok egymás közötti éles konkurenciája arra kényszerítette a forgal-

»Szerencsejáték a tengerben«. Rendező Koreyoshi Kurahara



»Egy éjszaka Hongkongban« — Yasuji Chiba filmje

mazókat és mozitulajdonosokat, hogy egy előadásban két filmet mutassanak be. Ez a gyakorlat egy ideig elég általánossá vált és természetesen visszahatott a gyártás mennyiségére.

Az 1950-es évek végéig a gyártók és forgalmazók számára ez a kedvező állapot zavartalan volt, de az 1953-ban elkezdett televíziós adások a mozijövedelmeket már alaposan csökkenteni kezdték. A televíziótulajdonosok száma az alig néhány ezerről 1962-re elérte a 11 milliót. A TV tehát rövid néhány év alatt csatát



nyert. A vesztes pedig a film volt. Ez számokban így jelentkezett: 1958-ban még 1 milliárd 127 millió volt a nézők szá-

ma, azaz havi egy mozilátogatás a teljes felnőtt lakosságot tekintve. Két év alatt ez a szám 863 millióra csökkent, a múlt évben pedig 700 millióra. A mozik számának alakulása is mutatja a válság alakulását: a már említett 7473 mozi 1962-re 6808-ra csökkent, azaz 1960-tól naponta majdnem két mozit zártak be az országban.

A filmgyártásban levő tőke most természetesen mindent elkövet, hogy profitját mentse. Megkezdte a bezárt mozik és a csökkentett kapacitással dolgozó filmgyárak alkalmazottainak elbocsájtását. Ugyanakkor műszaki fejlesztéssel igyekezik pozícióit visszanyerni. A filmgyárak berendezéseit modernizálja, a fekete-fehér filmek rovására egyre több és valóban kitűnő minőségű színes filmet gyárt. (1961-ben még csak 47%-a az összes filmek-



Keigo Kimura filmje: »A hosszújú öreg«

nek volt színes, 1962-ben már közel 80%-a.) Növelték a filmek szélességét (70 mm) és hosszát három, sőt három és fél órai vetítési időre. Növelték a légkondicionált mozik számát, üzletsorokat építettek a mozik köré, hogy ezzel is a szó szoros értelmében közelebb hozzák a tömegeket a mozikhoz. Egyes mozikat kabarékkal kapcsoltak össze, másokat gyógyforrásokhoz telepítettek.

A néhány valóban jelentős, és a világszínvonal élén járó japán film mellett sok a tartalmatlan, a szexualitásra alapozott film, az álromantikus, szirupos szerelmi történet, a grand guignol, a fantasztikus Hold- és Marslakó film. És kevés a mai japán életéről, a tömegek problémáiról, a társadalom helyzetéről szóló film. Holott a dolgozók tisztánlátása nehéz életkörülményeik okainak felismerése egyre nő s így ízlése és igénye a jobb, haladóbb filmek iránt ugyancsak erősödik. Ezt az igényt pedig a jelen japán filmgyártás nem elégíti ki. A haladó művészek számára anyagi és gyártási lehetőségek alig állnak rendelkezésre, rendkívül nehéz körülmények között dolgoznak. Ez tehát a válság másik oka. További ok, hogy a mozihelyárokat éppen a válság okozta profitveszteségek ellensúlyozására az utóbbi években jelentősen emelték. (1958-tól 1962-



ig mintegy 40%-kal.) A filmgyártók és forgalmazók Japánban állandóan azt emlegetik, hogy az egy mozilátogatóra eső bevétel még mindig kevés és a legtöbb nyugati országban magasabb. Ez igaz, mert például az Egyesült Államokban az egy látogatóra eső bevétel a japánnak kb. háromszorosa, de azt már nem tesszük hozzá, hogy a japán dolgozók életszínvonalja csak hozzávetőleges összehasonlítás alapján is az amerikaiaknak mintegy egyharmada. A mozilátogatás Japánban tehát még viszonylag is, drága mulatsággá vált.

A japán filmipar a nehézségekből kivezető megoldást politikai és társadalmi adottságokból következően olyan

utakon keresi, amelyek legfeljebb átmeneti eredményeket hozhatnak. Például adócsökkentés elérése, az export fokozása, még fényűzőbb kiállítás, új sztárok stb. Különösen az export növelésétől várnak valamiféle csodát. Még ha sikerülne is a témabeli és nyelvi korlátok ellenére a japán filmexport további növelése, ez alapvető megoldást nem hozhat, mert a japán film igazi piaca Japánban van. Jó néhány filmjük külföldön, nálunk is sikert aratott és a szocialista tábor piacot jelent haladó filmjeiknek a jövőben is, de a televízióval folyó csatát elsősorban otthon, Japánban kell megnyerniük.

CSILLAG MÁTYÁS

# Ut a művészi filmzenéhez

Szokás emlegetni — közkézen forgó zenei lexikonunkban is ez olvasható — hogy a film zenéje akkor a legjobb, ha szinte észrevétlenül marad.

Igaz-e ez vajon? Negyed század-al a lexikon megjelenése után, helytálló-e még ez a megállapítás?

Mellette szól, hogy a film hangja valóban hamarabb véteti észre magát hiányával, mint meglétével. A kezdet kezdete óta szüksége van a filmnek a zenére, hogy feloldja a pergő képek némaságát, melynek kínos, kísérteties, félelmetes, döbbenetes voltát csak az ismeri, akinek volt alkalmja megtekinteni egy néma filmet kísérő zene nélkül. De még a hangos filmnél is, lehet csak szórványos, szorítkozhatik csak a kezdeti feliratok alá, a zene mindenképpen szerves tartozéka a filmnek.

Sajátos jelenség! Látszólag csak a léte fontos, közömbös a mibenléte.

Alig egy emberöltőnyi idő telt el azóta — tehát mintegy a kortársak szeme láttára, füle hallatára történt —, hogy a film megalékelte a hamis pianínók és nyekergő hegedűk rögtönzött zenéjét. 'Öbbet, szebbet, igényesebbet kívánt. A nagy mozikk sorra zenekart alakítottak. Az akkoriban megnyílt Corvin-mozi Sugár Viktort, a neves orgonaművészt, a Mátyás templom karnagyát kérte fel zenekarának vezetésére. Miért bizonyult rövid idejűnek e vállalkozás? A zenekar jó zenét játszott — Beethovent — miközben az izgalmas film során csatajelenetre került a sor. Az ütőhangszerek kezelője, öreg róka a szakmában, felfelé sandított a vászonra és mit sem törődve Beethoven előírásaival, belepergette a kisdobot a puskatűzbe, belevert a nagydobba, ha füstölgő ágyú volt látható. Mindez szükséges volt a néző, elviselhetetlen a zenész füle számára.

Pedig a némafilm még sokáig tévelygett az igény és lehetőség kényszerű egyeztetésének útján.

Volt eset, hogy a filmek készítői maguk állították össze a kívánt kíséretet. A feledhetetlen Lillian Gish-film, az »Ut a boldogság felé« vézermotívum-szerűen illesztett minden egyes szereplőhöz jellemző zenét, klasszikus és romantikus művek idézeteit. A Scala mozi, a mai Szikra mozi elődje, táblákat helyezett el a zenekar két oldalán, ezen kivilágosodó fényfelirat közölte a nézőkkel a felhangzó muzsika szerzőjét és a mű címét. Ugyanitt egy-két évvel a hangosfilm elterjedése előtt, költséges moziorgonát szereltek fel, melyen külföldi művész is játszott.

Megannyi hiábavaló törekvés! Megoldást csak a hangosfilm hozhatott.

## A FILMZENE MEGBECSÜLÉSE

A hangos film révén jelentősen megnőtt a filmzene becsülete. Ennek jegye nemcsak a színvonal emelkedése volt: a pontosan illeszkedő, a műfajnak megfelelő, igényesen kivitelezett muzsika. Nemcsak arról volt szó, hogy a zene a filmalkotás szerves, egyben jelentős részévé válik.

A zeneszerzők fölfedezték, hogy a film új, méghozzá hálás, biztosan jövedelmező, teret nyújt az érvényesülésre. Olyan nagynevű alkotók, mint Saint-Saëns, Honegger, Milhaud, Prokofjev, Sosztakovics, Vaughan Williams sem tartották rangon alulinak filmzenék írását. Vállalták a feladat árnyoldalait. A filmzene egyszerű alkalom, noha a film valamennyi lepergetése alkalomával megszólal. Mégis múlandó! A film — látszólag az előadás, a színészi játék, az élet művészi ábrázolásának konzerválója —, minden más művészi alkotásnál hamarabb avul. Néhány év múltán a legjobb film is filmmúzeumok ínyenc csemegejévé válik.

De olykor ezen is lehetett segíteni. Igaz, a film zenéje, a filmszagon szervesen összeforr magával a filmmel, de a zene más alakban is élhet tovább. Elsőnek talán Laj-

tha László Hoellering »Hontobágy« című filmjéhez írott zenéjét hallottuk több hangversenyteremben is. Legismertebb példa a maradandó filmzenére Szabó Ferenc Ludas Matyi-muzsikája.

### HALADÓ TÖREKVESEK SZÁLLÁSCSINÁLÓJA

A filmzene becsületének tartozunk azzal, hogy olyan érdemeit is kiemeljük, melyek talán kevésbé köztudottak.

A francia zene történetéből ismert az »Ameublement« zene, a »Berendezés« zene, amely eleve úgy készül, hogy ne legyen több jelentősége, mint egy színpadi asztalnak, vagy kerevetnek. Persze az »Ameublement« zene szerzője nem ért célt, mert a színházi atmoszféra, a színpadi keret szükségképpen előtérbe hozta a muzsikát, közönsége figyelt rá és lényegesnek találta.

Tételezzük fel, hogy a filmzene is egy neme az »Ameublement« zenének, egy neme a jelenlevő, de nem figyelt muzsikáknak, nyom nélkül megsemmisül. Ha a néző érdeklődését tökéletesen le is köti mindaz, ami a vásznon pereg, ha ő maga talán észre sem veszi, a zene mégis hat, hozzátartozik a kapott élményhez.

Nemrégiben egy merészebb elgondolású film kapcsán széles körű vita harapódzott el a »közérthetőség«-ről. Kétségtelen, van egy bizonyos »kulturális olló«, melynek egyik szára a legmagasabb alkotói szint, másikk szára az átlagos műélvezői szint felé mutat. A film, mint rendkívül költséges és széles körű összefogást igénylő művészet szükségképpen csak szűkebb teret engedhet a kísérletezésnek, a túlságosan vakmerő megoldásoknak. A film kulturális ollószára tehát szűkebbre nyitott, mint más művészeteké. Ez közelebből is annyit jelent, hogy általában kisebb a szintkülönbség a magasrendű, korszerű, merészebb mondanivalókra törekvő filmalkotások és a tömegeknek szánt szórakoztató, vitathatatlanul közérthető termékek között. Ebből következik az is, hogy nemcsak az új utakon járó filmek keresik azt a szuggesztív világosságot, mely a szokátlant érthetővé, a meré-

szet természetessé, a formabontót következetessé teszi (például a fejjel lefelé mászkáló tankot a katonáról szóló balladában) — hanem a pszichológus szórakoztató műfajokban is igyekszik igényesebb, korszerűbb, haladottabb lenni.

És ezen a ponton kapcsolódik a film művészetébe a zene!

A zeneszerzők, hivatásuk legjobbjai, többnyire a korszerű, új zene képviselői. A mai, legmagasabb zene hangján szólnak. Filmekhez írott zenéjükben ugyanúgy élnek a zene szabadabb, kötetlenebb, merészebb hangzásaival, mint más szimfonikus alkotásaikban. Mit sem kockáztatnak! Mintha csak a mozi sötétjében észrevétlenül maradna, a zene a filmek társaságában mindent merhet, mindent megpróbálhat, mindent megkísérelhet. Olyasfajta zene, mely néhány évtizede botrányt váltott ki, amikor a hangversenyteremben megszólalt, vagy amelyre ma is habozás nélkül elcsavarják a rádió gombját — a moziban simán elkel, talán még tetszik is. A mai zene számtalan újszerű fordulata, merész harmónia-fűzése, hangszín-furcsasága éppenséggel nem »elviselhetetlen«, ha az a film vásznan hozzáillő képpel társul. Bábfilmek, rajzfilmek, tudományos filmek meg éppen brutalista módon csak zörejekből, vagy akár elektronikus hangokból is megalkothatják muzsikájukat.

Kiváló alkotó-egyéniségek érdeklődése sokoldalúan érezteti üdvös hatását a filmművészet, de azon túl a modern muzsika fejlődésében. Kimagasló filmek modern, korszerű, merészen kifejező zenéje tette fogékonyabbá a füleket más, nem filmekhez kapcsolódó remekművek befogadására. Messze vagyunk még attól, hogy például Bartók zenéjének értéke, gyönyörűsége és igénye olyan mérvű legyen, mint aminőt nagysága és jelentősége joggal elvár. Mégis, ha a modern zene — élvonalán Bartók zenéjével — ma világszerte hódít, állandóan műsoron szerepel, lemezek százezreire kerül, abban nem kevés a részük a jó filmzenéknek, melyek »csendben« szálláscsinálói voltak a zenében mindannak, ami haladó, korszerű és élenjáró.

MOLNÁR A. JENŐ

# Pogányok ideje

A kietlenül kopár táj szinte ki-  
löki magából az embert. Nem  
úgy üres ez a lombtalan fák rit-  
kás sorával rakott terméketlen vi-  
dék, hogy hiányzik belőle az em-  
ber, hanem úgy, hogy ebből az  
ember — elmenekült. Nem lehet  
pontosan tudni, hogy ez a vidék  
eleve ilyen volt-e már, vagy az em-  
berek tették-e ilyenné. Mintha még  
a fák kérge is le lenne hántva. A  
fonnyadt lombok között néger kis-  
gyerek játszik. Hosszú ideig ő az  
egyetlen élőlény ebben a környe-  
zetben. Figyeljük a játékát. Gye-  
reksjáték, nincs benne semmi kü-  
lönös. Dúdolgat, ugrál. Mégis, va-  
lami baljós veszedelem érzése lengi  
körül a kislfiút. A veszedelem le  
is csap: megölik a gyerek anyját,  
megöli egy vadász elmebeteg

fia. Ki tudja, miért települt ez  
a vadász a ritka növésű, lomb-  
talan fák közé? Ez a vadász go-  
nosz ember. A szemüvegéről tud-  
juk, hogy gonosz. Meg akarja men-  
teni a fiát, de még csak nem is a  
vadállatok apai ösztönével, ami talán  
természetes ösztön, hanem úgy, hogy  
ne csak őt mentse meg, hanem má-  
soknak is ártson. Felbukkan az úton  
egy különös arcú, nyomorúságos csa-  
vargó. Évezredek szenvedése vésett  
barázdát az arcára. Péter apostolról  
emlegetik a legendák, hogy ilyen ar-  
ca volt, amikor azon a bizonyos haj-  
nalon, a kakas kukorékolásakor el-  
árulta Krisztust, rettenetes barázdá-  
kat vájt arcára a sírás. Ugyanezek  
a barázdák szántották ilyen rémüle-  
tessé az ismeretlen arcát is. S a ha-

John Heffernan és Barry Collins



sonlatunk nem véletlen, mert azt még nem tudjuk ugyan, hogy mi az a rettenetes ősi titok, amit ez a tévetegek tekintetű vándor rejteget, de azt látjuk rajta, hogy a biblia lapjait morzsolgató keze, a biblia szavait ismételtető szája borzalmas emléket őriz. A pogányok ideje jött el, mondogatja eszelős monotoníával. »Ez ember ellen fog harcolni és ország ország ellen és a világmindenség erői megrendülnek« — idézi a gonosz indulattal figyelő fáknak a híres bibliai szavakat. Ebből már sejtjük, hogy valami világméretű katasztrófát, valami nagy pusztulást érez maga mögött. S ebben máris különbözik hasonló tematikájú filmek gondolatmenetétől. Nemcsak fenyegető eljövendő pusztulást érzünk ebben az emberben, amit talán még elkerülhetne az emberiség — mint például Stanley Kramer: *Az utolsó part* című filmjében — hanem egy már megtörtént borzalom veti rá súlyos árnyékát. Hiroshima lenne az? Szinte valószínűtlen. Mi köze ennek a toprongyos csavargónak az emberiség e nagy tragédiájához?

Az országúton közelgő csavargó olyan tévedhetetlen biztonsággal lép bele az őt váró veszedelembé, amilyenel csak olyan emberek találják meg végzetüket, akik életük egyetlen céljaként határozták el, hogy mártírként fognak elpusztulni. Száz utat választhatna, hiszen látjuk, hogy nincs célja. De nem, ő bekanyarodik a fák közé, megy és mintegy fölkinálja magát az elmebeteg fiú gonosz apjának, véres áldozatul. Ez is bibliai ihletésű hasonlat. Mindjárt most meg kell mondanunk, hogy ez az ihletettség ebben a filmben tökéletesen helytálló, nemcsak a kifejezés nagy művészi ereje miatt, hanem azért is, mert az örökké bibliai forgató és derűre-borúra idézőtő protestáns Amerika társadalmához és társadalmáról szól. S ebben a társadalomban a biblia, mint tudjuk, minden hatodrangú szálloda éjjeliszekrényén ott van a reklámcéldulák mellett.

Fölbukkan tehát az önkéntes mártír, aki a végveszedelem utolsó pillanatában ijedt szűköléssel próbálja menteni életét és az árván maradt

néger kisgyerek életét is. Ők ketten, a két számkivetett egymásra találhatnak. Kézenfogva szaladnak árkon-bokron, lapulnak, már-már megmenekülnek, amíg kétségbeesetten fölényes biztonsággal utol nem éri őket a gyilkos keze. S amikor holtan aláhanyatlik a rettenetes barázdáktól szántott arc, és tekintetünk a kezére sikklik, ebből a kézből a csavargó egyetlen kincse hullik ki, a legmagasabb amerikai katonai kitüntetés, amit csak egyetlen egy ember kapott meg eddig: az a repülőtiszt, aki Hiroshimára dobta az atombombát.

Ezt a pár emberre alapított véres tragédiát, ami tulajdonképpen akár évezredekkel ezelőtt is lejátszódhatna, és akár Káin és Ábel története is lehetne — mint ahogy tulajdonképpen az is —, a kevés szereplő ellenére az amerikai társadalom félelmetes jelenlétével tudja átszóni a rendező s ez ad filmjének nemcsak erkölcsi, hanem politikai jelentőséget is. A mereven összepréselt szájjal hallgató, az elszánt gonoszságnál is rosszabb közönnyel jelenlevő farmerek, akik pusztulni hagyják a főhóst, a rendőrség, amelynek vezetője pontosan tudja, hogy mi történt, de nem mer beavatkozni, a csavargónak és a négernek természetes és magától értetődő üldözése; mind olyan mozzanat, amit a rendező szoros összefüggésbe hoz, mind hősei egyéni sorsával, mind pedig az emberiséget fenyegető legnagyobb veszedelemmel, az atomkatasztrófával. Peter Kass, a film rendezője felhasználja művében a korszerű filmművészet minden eredményét, de úgy, hogy azok nem válnak öncélú mutatványokká, hanem a tartalmat, a mondanivalót szolgálják. Tulajdonképpen a színészek játéka is a rendezőt dicséri, hiszen ezek általa kiválasztott típusok, akiknek jószerint játszanuk sem kell, mert arcukra van írva egész sorsuk és minden gondolatrendzülésük. A rendkívül szerény anyagi eszközökkel létrehozott, minden bravúroskodást tudatosan kerülő film arra figyelmeztet, hogy szerény anyagi eszközökkel mire képes egy rendező, ha mondanivalója és tehetsége van.

NEMESKÜRTY ISTVÁN



NINA HIBBIN:

## LONDONI LEVÉL ÚJ ANGOL FILMEKRŐL

London mellett, a Sheperton Stúdióban forgatják Peter George bestseller regényének filmváltozatát. A műteremben hatalmas bunkert építettek fel. A bunker belsejében a padló csillogóan fekete, a kupolás mennyezetről pedig egy óriási, gyűrű alakú lámpa borítja fénybe az alatta álló kezek asztalt.

Ez a washingtoni Pentagonban levő főhadiszállás díszlete — az eredetinek teljesen hiteles másolata. A forgatás alatt álló filmek ez lesz egyik legfontosabb szín-

helye, mely a »Dr. Kü-lönc, avagy hogy szoktam le a félelemtől és szerettem meg a bombát?« izgalmasan hangzó címet kapta.

A film egy amerikai repülő-tábornokról szól, aki távirányítású bombázóit hidrogénbomba-támadásra küldi. Az Egyesült Államok elnöke már nem tudja visszaparancsolni a légiert és így együtt kell működnie a szovjet miniszterelnökkel az idővel való versenyfutásban, hogy ily módon mentse meg a világot a katasztrófától.

A film műfaja: szatirikus komédia. Peter Sellers négy különböző szerepet játszik benne: egy texasi pilótát, egy repülőtisztet, egy német nukleáris tanácsadót és magát az Egyesült Államok elnökét is ő személyesíti meg.

Lehetséges-e az »élet vagy halál« kérdését humorosan feldolgozni? Stanley Kubrick amerikai filmrendező, aki a könyvből maga írta a forgatókönyvet, azon a véleményen van, hogy »a szatíra minden ékesszólásnál közvetlenebbül hat«.



Rachel Roberts és Richard Harris az »Így él egy sportember« című filmben

51-158



»A száguldó Lady.« Stanley Baxter  
és Julie Christie

Peter Sellers játszotta a főszerepét a közelmúltban bemutatott »A törvény balkeze« című, rutinos vígjátéknak is. Ez a film az angol komédiáknak ahhoz a szinte véget nem érő sorozatához tartozik, melyben kis csirkefogók próbálnak túljárni a rendőrség eszén. A forgatókönyvet két kiemelkedő tehetségű TV-játék szerző írta: Alan Simpson és Ray Galton. A szereplők közül kitűnik Lionel Jeffries ragyogó komédiázásával az ostoba rendőr szerepében.

Egy másik szokványos komédia a »Száguldó Lady«, mely az angoloknál mindig népszerű régi kocsik iránti lelkese-

désből meríti témáját. Stanley Baxter, TV-komikus egy fiatal skót kerékpáros szerepét játssza. Van a filmben

néhány nagyon kellemes jelenet, melyben a tanulóvezetők és oktatók rovására sokat mulathatunk.



»A verebek nem tudnak énekelni.« Főszereplői: Barbara Windsor és James Booth

Ennél többet akar nyújtani a »Bábszínház-ember« című angol vígjáték, Tony Hancock-kal, a TV vezető komikusával a címszerepben. Egy makacs, független gondolkodású bábjátékost alakít. A filmet Cliff Owen rendezte. Különösen jó a képmutató és pompavágyó polgármester és az önző, a várost csak a maguk hasznárára vezető tanácsnokok — »civilben« üzletemberek — szatirikus ábrázolása. A film csúcspontja az a beszéd, melyet egy, a városba látogató arisztokrata hölgy mond a polgármester erkélyéről. Ez valóban vakmerő karikatúrája az angol királynő tipikus szónoklatainak. Barbara Murray, a kitűnő, fiatal színésznő remekül alakítja szerepét.

Kétségtől, régóta nem volt oly kiemelkedően jó angol vígjáték, mint »A verebek nem tudnak énekelni« című film. Ez Joan Little-



Barbara Windsor és James Booth



woodnak, a londoni színházi élet baloldali érzelmű rendezőjének első játékfilmje. Joan Littlewood volt az, aki a londoni színházakban utat tört a korunkbeli szocialista realista drámának.

Vidám, szellemes és kamaszosan szertelen történet, melynek szín-

Jelenet »A verebek nem tudnak énekelni« című film-ből



»A babaruhás ember.« Főszereplői: Tony Hancock és John Le Mesurier

rugby-játékoská lesz. De éppen brutalitása az, amely megakadályozza őt szerelmének elnyerésében, pedig erre vágya legjobban.

Richard Harris, aki Joan Littlewood színházában tette ismertté nevét, kitűnő a kemény és faragatlan bányász szerepében. Rachel Roberts (akinek nagy sikere volt a »Szombat este és vasárnap reggel« című filmben) alakítja a női szerepet. A filmet Lindsay Anderson rendezte, egyike a legtöbbet ígérő fiatal tehetségeknek. E munkáját számos kritikus mesterműnek nevezte.

»El akartunk szakadni a „szociológiai” típusú filmekről — mondta nekem a film producere, Karel Reisz —, »az embereket és pusztá érzelmeket akartuk ábrázolni anélkül, hogy összefüggésbe hoznánk őket környezetükkel«.

Az alkotók által így megfogalmazott cél szerintem visszalépést jelent attól, ami az új angol filmekben éppen a legjobb volt (Karel Reisz filmjére gondolok elsősorban, a »Szombat este és vasárnap reggel«-re), és ez mutat rá legélesebben az »Ez a sportszerű élet« alapvető hibáira: az érzelem, ha mégoly gazdag is, önmagában nem elég érdekes, ha nélküli a társadalmi vagy lélektani elemzést.

teréről London legnagyobb munkásnegyede, az East End szolgál. Egy ragyogó, temperamentumos szőke asszony (Barbara Windsor) dilemmájáról szól, aki férjhez ment egy fiatal, mindig jókedvű, kicsit hangos tengerészhez. (James Booth). Az East End legnyomorúságosabb negyedében laknak — illetve, az asszony pillanatnyilag egy tiszteletreméltó busz-sofőrrel él együtt a kelet-londoni új lakónegyedek egyikében. Amikor a kereskedelmi gőzösön szolgáló férj két esztendei távollét után megérkezik, felesége nem tudja eldönteni, hogy a két férfi közül melyiket válassza.

A történet elég sovány, de többet tud mondani a szokványos »egy nő két férfit szeret« egyszerű problémájánál.

A filmet az East Enden, eredeti külsőkben

forgatták és a helyszín, a figurák, a humor és a beszéd stílusa mind mélyen a »cockney«-életben gyökereznek. Könyvnyű film, talán pehelysúlyúnak is mondhatnánk, mert nem elégíti ki a nézőt teljesen, de érezni lehet az alkotók emberszeretét és lelkesedésüket az ábrázolt életforma iránt.

Az elmúlt hónapok komoly, újszerű produkciói közül a legfontosabb az »Ez a sportszerű élet« című film, melyet egy közép-angliai iparváros zord külsőiben forgattak. Egy szívós és agresszív szénbányász, aki durva erőszakkal mindent megszerez magának, amit csak megkíván, pusztá agresszivitással eléri élete legnagyobb anyagi célkitűzését is: professzionista

# Régi filmfotók között

Régi fényképek között keresgélmi, egy kicsit ifjúságunk felidézését is jelenti. S ha több évtizedes, kissé már sárguló filmfotókat böngészünk, egy-egy kedves jelenet, egy-egy rég látott — esetleg azóta elhunyt — arc villan elénk. Rendezzük a fotókat. Ezek némafilmekből valók, ezek a magyar hangosfilmgyártás első időszakából. Másokon pedig Magyarországon gyártott filmekben szereplő neves külföldi filmszínészek, rendezők szerepelnek.

Külföldi filmgyártó vállalatok előszeretettel forgattak már a némafilm idejében hazánkban. És ez folytatódott később, a hangosfilmkorszak első időszakában is.

Amikor a magyar hangosfilmgyártás meg-

indult, Bud János, akkori kereskedelmi miniszter, 1931. április 29-én a hangosfilmhíradó részére a következő nyilatkozatot adta: »A modern filmgyártás előfeltétele, hogy modern filmgyár legyen. Magyar filmgyártáshoz ezenfelül magyar filmgyár kell. E kettő megteremtette a filmgyártásban érdekelt összes tényezők összefogása. Dolgozzék a gyárban magyar tőke, kereszen benne a magyar művészet és támogassa a termelés eredményét a termelés közvélemény és létrejött a magyar filmgyártás.« Bud Jánosék akartak ugyan magyar filmet, de szubvenciót nem adtak. Így hát Schiffer Miksa építész-vállalkozó volt az első, akinek finanszírozásával — 150 000 pengővel — elkészült az első han-

gosfilm, Bónyi Adorján *Kék bálványa*. A következő filmre azonban már nem volt jelentkező, nem volt pénz. Kovács Emil és társa a prágai Sonor céggel kötött szerződést két film elkészítésére. Az egyik a nagysikerű *Hyppolit a lakáj*, a másik az *Ein Auto und kein Geld* c. volt. Az előbbi magyar és német nyelven, az utóbbi csak német nyelven készült, melynek. Paul Kemp az ismert német komikus, Jakob Tiedtke, Igo Sym, Kabos Gyula, Beregi Oszkár és Vándory Gusztáv voltak a szereplői. És jöttek sorra a külföldi érdekeltiségek: az UFA, a francia OSSO, az amerikai UNIVERSAL és PARAMOUNT, amelyek éveken keresztül gyártották filmjeiket a Hunniában és a Magyar Film Iroda

Az 1933-ban készült kétnyelvű »Rákóczi induló« szereplői és alkotói. Balról jobbra (ülő sor): Renner Endre gyártásvezető, Huszár Puffy, Gózon Gyula, Halmay Tibor. Álló sor: Eiben István, Pázmán Ferenc, Sulkovszky Zoltán, Somkuti István, Szenes Ernő, Farkas Imre, Székely István, Lohr Ferenc, Jávor Pál, Gustav Fröhlich





Annabella a »Tavaszi zápor« című  
Fejős Pál filmben

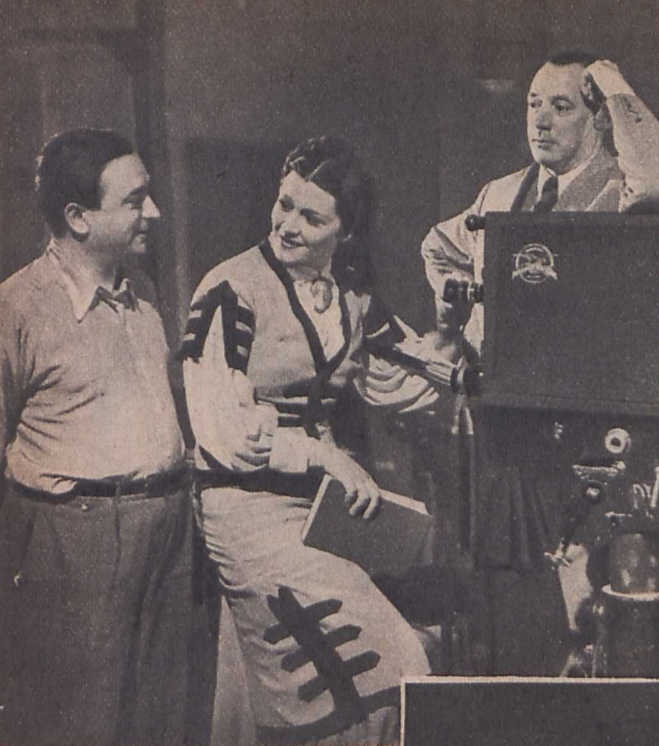


Hermann Kosterlitz, Gaál Franciska és  
Eiben István a »Kismama« forgatása köz-  
ben

műtermeiben. Ennek a a devizazárlat erősen ködését Magyarországon.  
külföldi forgalomnak el- éreztette hatását a film- A Hunnia Filmgyár so-  
sősorban az volt az oka, gyártás kialakulásában. kat köszönhetett e cég-  
hogy a bankzárlatok, a Az OSSO-FILM 1932- nek, mert kiegészítette a  
valutakiviteli tilalmak és ben kezdte meg a mű- gyár akkor még hiányos

Jávor Pál, Germán Tibor, Bajor Gizli és Paula Wessely



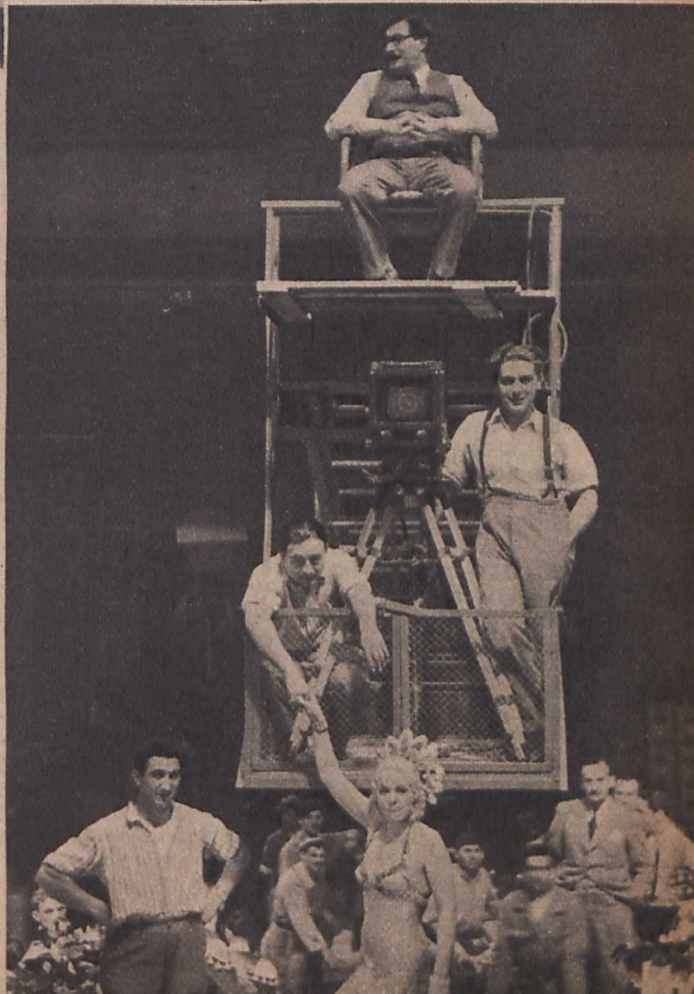


gyar változatában magyarul beszélt. (Akkor még nem volt tökéletes a szinkron és a külföldi színészek hetekig tanulták a magyar szöveget.) A többi szerepeket Gyergyai István, Dajbukát Ilona, Gózon Gyula, Ladomerszky Margit alakították. Ezt követte a magyarul és franciául készült *Repülő arany*, melynek főszerepét a magyar verzióban Kabos, Góth és Gárdonyi Lajos, a franciában pedig Robert Toutain játszotta. A filmet Székely István rendezte, Eiben István fotografálta. Carmine Gallone, a neves

Olga Csehova, az orosz származású neves német színésznő »Az ég asszony« című film főszereplője és Eiben István

lámpaparkját és gépeit, munkatársai pedig nagy szakmai segítséget nyújtottak a magyar filmeknek. A francia érdekelttség két vállalatot alapított Budapesten. A gyártási részt a MINERVA filgyártó Kft. végezte, a kölcsönzést pedig az 50 ezer pengő alapítókével alakult OSSO-Film Rt., amelynek elnökévé Heltai Jenőt választották. Az Osso Budapesten készült legismertebb filmje a *Fejős Pál* rendezte *Tavaszi zápor* volt, melynek főszerepét a neves francia színésznő, Annabella játszotta, aki a film ma-

Székely István rendezte, Eiben fotografálta és Alpár Gitta játszotta a főszerepet Abraham »Bál a Savoyban« című filmjében





Az »Aratás« felvételei alatt készült ez a kép Paula Wesselyről és a rendező Bolváry Gézáról

olasz filmrendező is el látogatott a Hunniába, hogy megrendezze az »Amerikai fiú« c. francia filmet, Albert Prejean és Annabella főszereplésével. Pár héttel később ismét kamera mellé állt, hogy Jules Berry, Betty Stockfield és Simone Simon közreműködésével elkészítse »A szálloda királya c. filmet.

Az itthoni francia filmgyártás nem magyar hibából, hanem párizsi okok miatt szűnt meg. Az OSSO céget ekkor felváltotta az UFA. Egymás után érkeztek Budapestre népszerű sztárjaik (Paula Wessely, Lillian Harwey, Paul és Attila Hörbiger, Gustav Fröhlich stb.) és ott élő rendezőink (Fejős Pál, Bolváry Géza, Bakó József, Székely István, Martin Pál).

Az UFA számos két nyelvű filmet forgatott a Hunniában. Első ilyen prdukciójuk — 1932-ben — Mikszáth Kálmán re-

gényének, *A ván gazember*-nek filmváltozata a magyszerű Sugár Károlylyal a címszerepben. A magyar verzióban még: Bársony Rózsi, Halmay Tibor, Kún Magda és Vándory Gusztáv, míg a németben: Wolf Albach-Retty, Olga Limburg és Hans Armstadt játszottak. Mindkét változatot Heinz Hille rendezte. Az 1933-as esztendőben a Hunniából 8 magyar film mellett 4 német és egy román film került ki (*Pardon tévedtem, Rákóczi induló, Egy éj Velencében, Az ellopott szerda és a Kisértetek vonata*). E filmeket: Székely István, Gustav Fröhlich, dr. Robert Weine — a dr. Caligari című első expressionista film alkotója —, Gertler Viktor — aki akkor tért haza Berlinből, mint az UFA vágója —, Lázár Lajos és Jean Mihail rendezték. 1934-ben ismét 4 magyar-német film készült. Ezek közül a *Tavaszi parádé*, a *Bál*

a *Savoyban* és a *Péter* csak német nyelven, a *Helyet az öregeknek* magyarul és németül. Gaál Franciska, Paul Hörbiger, Theo Lingen, Wolf Albach-Retty, Hans Moser, Alpár Gitta, Hans Járay, Hilde von Stolz voltak főszereplői.

Oldalakon keresztül sorolhatnánk még a filmcímeket, a neves rendezőket és a világhírű sztárok neveit, akik közreműködtek egy-egy Budapesten készült produkcióban. De voltak olyan külföldi gyártócégek, akik csak párnapos, vagy hetes felvételre jöttek Magyarországra. Így került hozzánk *Harry Baur*, a francia filmművészet nagy jellemzője, amikor a *Tarasz Bulybát* forgatták a Hortobágyon. Így látogatott meg bennünket: Heinz Rühmann, Danielle Darrieux, Olga Csehova, Lil Dagover és még sokan mások.

PÁNCZÉL GYÖRGY



# Fejős Pál

(1898—1968)

Amerikában élt világhírű hazánkfi: Fejős Pál filmrendező, ahogyan New Yorkban nevezték: prof. dr. Paul Fejos, a Wenner Gren alapítvány elnöke, meghalt. Az egykori kecskeméti gimnazista hosszú és kalandos, sikereiben és csalódásokban bővelkedő utat járt be, amíg az Egyesült Államokban a filmrendezőből egyetemi tanár és a régészeti tudományos intézet vezetője lett.

Fejős Pál pályája azt a művész életet példázta, amire a kapitalista filmgyártás kárhóztatja a szilárd akarattal, meg nem alkuvó egyéniségeket. A világháborús összeomlás és a Tanácsköztársaság leverése után a szociáldemokrata érdekeltségű filmgyártók szcenikai főnöke, majd főrendezője, néhány figyelmet keltő némafilm után a tengeren túlra vándorol — szerencsét próbálni. A leleményes és szívós művésznek 1927-ben sikerült megrendezni első amerikai filmjét is: *The Last Moment* (Utolsó pillanat) címmel. Az avantgarde film módszereivel készült alkotás egy csapásra nevet és rangot szerzett az ifjú filmrendezőnek.

Még nagyobb sikert aratott az egy évvel később készített *Lonesome* (A nagyváros mostohái), egy vasgyári munkás és telefonos kisasszony vasárnap délutánjának ri-

portszerűen elkészített életképe. A külföldi filmmúzeumokban ma is játszott film sokban emlékeztet a neorealizmus módszereire. A fiatal művésznek Chaplin nyilvánosan gratulált művéhez.

Az erkölcsi dicsőség megnyitotta előtte az anyagi siker kapuit. Hollywoodi filmgyártók többéves szerződéssel igyekeztek magukhoz kötni és kiaknázni képességeit. Ez idő tájt készült filmjei nem tértek el az álmogyári átlagtól, legfeljebb a részletmegoldások költsége árulkodott nem mindennapi tehetségről. Legnagyobb sikert az amerikai fegyverek lázadásáról készült *Emberek a rács mögött* (Szerelmes ördög) című filmje aratott. Nevét a korabeli sajtó Chaplin és René Clair-rel együtt kezdte emlegetni és Moszkvába hívták vendégrendezésre.

Fejős a magyar filmművészetet szerette volna elsősorban megmenteni, ezért — sikerekben és tapasztalatokban gazdagon — 1932-ben hazatért, hogy René Clair filmproducerének támogatásával elkészítse a *Tavaszi zápor-t* és az *Ítélt a Balaton-t*. Két filmje azonban, mert tükröt tartott az akkori Magyarországra, el, bemutatva az úri cseléd-tartók hitványságát és a falusi vezetők gonoszságát, a részeges jegyzőt,

csendőrorrmestert és plébánost, Budapesten megbukott, mint a Népszava írta 1933-ban: »Hiába akarta a nemzetközileg is kiváló rendező az új utakat, a hangosfilm lehetőségeit jobban kiaknázni, műfajilag tartalmassabbá és önállóbbá tenni a filmet«, a hazai siker mégis elmaradt.

Az a filmművész, akinek, saját bevallása szerint, az »író, rendező, dramaturg, poéta« Chaplin a példaképe, természetesen nehezen illeszkedett bele az üzleti érdekekkel megalkuvó filmszínalók világába, különösen pedig a konformizmusáról hírhedt magyar filmgyártásba. Hisz az akkori filmgyártásra a következetes humanista filmkritikus, Komor András szerint is az a jellemző, hogy: »Nem keres új utakat. Nem kísérletezik. Nincsenek művészi ambíciói. Megint Fejős Pál nevé kell idéznünk, mint aki az egyetlen magyar rendező, akinek itt készült filmjei szembehelyezkedtek a konvenciókkal és többet akartak, többet nyújtottak az átlagosságoknál... A magyar filmgyártásnak eddig egyetlen művésze Fejős Pál!« (Tükör, 1934. IX. hó.)

Mindez hiába, Fejősnek ismét el kellett hagynia az országot, ha a műteremben művészként akart dolgozni. A *Tavaszi zápor* Európa szerte nagy sikert aratott, pedig maga Fejős

# A MOKÉP jelentí

JÚNIUSI  
FILMÚJDONSÁGOK



## ORDÁSOK KÖZÜTT

Dold-Mihajlik  
ismert regényének  
magyarul beszélő  
szovjet filmváltozata



## EGY SZELHÁMOS VALLOMASAI

Thomas Mann  
regényének  
magyarul beszélő  
nyugatnémet film-  
változata

Főszerepben:  
HORST BUCHHOLZ  
LISOLETTE PULVER  
14 éven alul  
nem ajánlott



## ELŐZÉS

Sziporkázóan szellemes  
magyarul beszélő  
olasz film  
10 éven alul  
nem ajánlott



jegyezte meg a Nyugat folyóirat irodalmi szalonnájában tartott előadásában, hogy az »még nem művészet, legföljebb köze van a művészethez«. Ez a közelítés, a valóság filmművészeti feltárása foglalkoztatta egész filmpályafutása alatt. Ezért rendezte a munkanélküli taxisofőr és szerelmének hétköznapjairól a *Mégis: szép az élet* című filmjét, Palotai Boris forgatókönyvéből Annabella és Gustáv Fröhlich főszereplésével. A kényes téma megint csak külföldön, elsősorban Párizsban aratott sikert.

Új utakat kereső szenvedélye, kalandvágyó természetű felújítja a dokumentumfilm iránti vonzalmát. 1934-ben Afrika északi részének és Spanyolországnak partjait utazza be egy teherhajón. 1936-ban Madagaszkár szigetének bennszülötteiről készített értékes expedíciós filmet. 1938-ban Jávában filmezett. Ekkoriban forgatta az 1939-es Velencei Fesztiválon serleget nyert *Egy marék rizs* című filmjét, svéd produkcióban, Gunnár Skoglunddal közösen.

Határozott művészegetyénisége azonban egyre nehezebben viselte el a filmproducerek kalmár szellemével való viaskodást, ezért a hivatásos filmezést fokozatosan

abbahagyta. Dán tudományos társaság megbízásából több expedíciót vezet Dél-Amerikába az inka városok nyomainak feltárására. Kutatásaiból és felfedezéseiből több önálló tudományos művet és számos tanulmányt publikált. Régészeti és fizikai antropológiai munkásságával a nemzetközi tudományos világban is elismérést és megbecsülést szerzett magának.

Élete utolsó szakaszában a filmet már csak tudományos segédeszközként használta. Mi mégis a filmművésztől búcsúzunk. Nevét, munkásságát a külföldi filmtörténetek és filmlexikonok legtöbbször elismeréssel említi az avantgard film művelői és a sajátos filmművészeti formanyelv megteremtői között.

Sajnos, szocialista filmműtermeink már nem nyílhattak meg előtte. Útban Budapest felé, 1956 októberében Bécsből fordult vissza. Az újabb utazás fáradalmait pedig már nem kockáztatta.

Műveit, emlékét azzal becsüljük, ha szenvedélyes művészszeretetéből, tudásvágyából erőt merítünk — hogy szavait idézzük: — »a művészet nevében készült filmekhez«.

MOLNÁR ISTVÁN

*filmvilág* VI. évf., 12 sz. — Filmművészeti folyóirat. — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút 9—11, Telefon: 221—285.

63 2696

Az Athenaeum Nyomda íves és rotációs mélynyomása  
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külkereskedelmi vállalat

»INDEX« 25.286

# ÚJ JAPÁN FILMEK


Cikkünk a 15. oldalon



»A szerelem örökkévalósága«, Hiromichi Horikawa filmje



Jelenet az »Imádnivaló cselszövők« című filmből

A black and white portrait of a woman with voluminous, wavy hair, looking slightly to the right. She is wearing a dark, off-the-shoulder top. The background is out of focus, showing some architectural elements.

Cristina Gajoni  
»Le massaggiatrici« című olasz  
filmben

*filmvilág*  
Ára: 4 — Ft