



filmvilág

14

1963. JÚLIUS 15



CSILLAGOS JEGY

Augusztusban mutatják be filmszínházainkban a »Csillagos jegy« című új szovjet filmet, amely Akszjonov novellájából készült, Alekszandr Zarhi rendezésében.



Alekszandr Zbrujev és Ljudmila
Marcsenko

CÍMKÉPÜNK:

Claudia Cardinale, a moszkvai filmszínházon bemutatásra kerülő »A párduc« és »Nyolc és fél« című olasz filmek főszereplője

FILMSZOCIOGRAFIA ÉS REALIZMUS

ERMANNÓ OLMÍ A JEGYESEK CÍMŰ MŰVE KAPCSÁN

Aktárcsak nálunk, a nyugat-európai filmekben is találkozni olyan hangulatokkal, hogy de jó lenne olyan filmeket csinálni, mint annak idején, amikor ez meg az a remekmű született. Az olaszoknál, de még egyes franciáknál, spanyoloknál is, újra meg újra tapasztalni a nosztalgiaát a neorealizmus iránt, a háború utáni nyugati film e ritka hőskora iránt. Erre volt példa a franciák *Kriss Romani*-ja, amelyet legutóbb Cannes-ben láttunk s amelyről a Filmvilág július 15-i számában részletesen beszámoltam. De volt Cannesban más film is, amely — ha egész más értelemben is — a neorealista eszmények vonzerejét s egyben azt is tanúsította, hogy azok eredeti érvénye visszavonhatatlanul a múlté. *Ermano Olmi* »A jegyesek« c. filmjére gondolok, amely mind művészi kvalitásainál, mind eszmei problémáinál fogva hasonló figyelmet érdemel, mint *Jean Schmidt* műve.

A klasszikus olasz neorealizmus politikai lényegét tekintve kispolgári-paraszti demokratikus irányzat volt, amelynek *realista*, pontosabban *verista* hangsúlya szembefordulást fejezett ki a faszizmus hazug művészetével szemben, amelyben azonban erősek voltak a *népies-romantikus* vonások is. A neorealizmus a faszizta olasz film drapériavilágával helyezte szembe a nyers valót, romantikája az elnyomás és a háború által megnyomorított tömegek vágyakozását fejezte ki. Mind eszmei, mind művészi tekintetben, sokban hasonlított a 30-as évek közepének magyar népieseihez s még mostani utóirténetében is egész sor rokon vonást mutat ezzel az irányzattal. Igaz, a neorealizmus sohasem volt annyira ideológiai, mint a mi népieseinink mozgalma, mégsem nehéz felfedezni például »természetes« hőseiben az idealizált kisparaszti alakját (mindegyik egy-egy Balogh Jani, aki a maga tisztességes, de mégis köznapian szűk életszemléletével, ösz-

tönösségével — a népies romantika fényében —, mint egyetemes emberi eszmény jelenik meg, mint mércének minden emberi és szellemi értéknek). Szemben a polgári világot apoloizáló művészettel, nagy fordulat a neorealizmus a nép világa felé. A szocializmus szempontjából azonban nem lehet hallgatni társadalom- és világszemléletének korlátairól. Mindenekelőtt arról, hogy a neorealizmus sem ismerte fel: az imperialista társadalom viszonyai között csak az a hős lehe népi eszmény, aki, túllepve a »természetes«, a köznap, vagyis ösztönös tapasztalatokon a maga teljes bonyolultságában megérti a kor mozgató erőit, aki magasrendű osztályöntudatra tesz szert, másszóval: a tudatos hős, a forradalmár. A népiek harmadik utas politikai koncepciójuk miatt nem találhattak rá erre a hősrre, a neorealista viszont azért nem, mert a faszizmus üres és hazug absztrakcióival együtt elvetettek *mindenfélre* eszmei fogantatású, tehát elvont eszményt, azt is, amely igaz.

Olmi filmje most a két irányzat egy másik hasonlóságára vet fényt; a szociográfikus hajlamokra. S talán az sem véletlen, hogy amivel a népiek kezdték — a szociográfia a neorealistaéknál mint késői utóregzés tűnik fel. Hisz a háború utáni Olaszországban nem szorult tárgyyszerű tudományos bizonyításra a nép nyomora és elesettsége; az uralkodó rendszer olyannyira meggyengült, a háború annyira feltárt mindent, hogy már senki sem palástolhatta a tényeket. Ilyen viszonyok közepette nem volt szükséges az objektív dokumentáció bizonyító eszközeihez folyamodni. (Horthy-Magyarországon erre nagyon is nagy szükség volt, hiszen a rendszer képes volt a lakosság elég jelentős rétegei előtt elleplezni a nagybirokon és a szegényparasztság között uralkodó nyomort: a népiek szociográfiai a felfedezés erejével hatottak a haladó közvélemény egy részére is.) Olaszországban ez a fel-

adat csak azután került előtérbe, hogy a kapitalizmus konszolidálódott és sílkerrel rekonstruálta a maga facadéját.

Olimi *Jegyesei* — ez érezhető a film minden részletében — a mai olasz állapotok apológiája ellen irányul, a gazdasági csodáról szóló tendenciózus burzsoá propagandá ellen. Melyek ennek a porapagandának legfőbb szölamai? Az, hogy Olaszországban gyökerében megváltoztak a szociális viszonyok, a gazdaságnak a munkás is részese, az országban folyó nagyarányú építésnek haszonélvezője a nép is, főként Északon, de ma már egyre inkább Délén is. Olaszországban ez az utóbbi különösen fontos tétel, hisz a dél-olaszországi és a szicíliai nyomorvidékek különösen sebezhető pontja a burzsoá jólétagitációnak. A film szűzsége nyilván azért ragadta meg a rendezőt, mert alkalmat nyújtott, hogy sorra vegye és sorjában megcáfolja a szépen hangzó szölamokat.

Az északi munkások állítólagos nagy jólétéről, csodálatosan boldog életéről szóló állításokkal Olmi már az exoziccióban leszámol: egy tánc helyiségben vagyunk, Milánóban, afféle külvárosi tánciskolában; a rideg, üres tereben a falak mellett kis asztalok, sehol semmi romantikus homály; a közönség sem valamiféle twistelő aranyifjúság, hanem 30—40 év közötti nehéz mozgású férfiak és nők (még idősebbek is vannak köztük), akik vasárnap délután idejárnak, hogy valamivel elűssék az időt. Szóalkoznak? Az atmoszféra nyomott, inkább unalmas: igaz, a párok minden számnál felemelkednek, megfogják egymást, táncolnak... de mindez olyan gépies és üres; inkább kötelességnek látszik, mint örömmek...

Itt ismerkedünk meg a férfival és a lánnyal, a történet hőseivel. Rajtuk is ugyanaz a melankólia, amelynek az ő esetükben még sajátos subjektív oka is van. Arról van szó, hogy a férfi — a szerény, szolid munkás prototípusa, hallgatag, egyszerű ember, markáns, szép, de nem feltűnő vonásokkal — elvállalta, hogy hosszabb időre lemegy Délre, Szicíliaiba, egy nagy építkezésre. A lány

— ugyancsak nem beszédes, zárkózott egyéniség, akiből éppúgy hiányzik a kockettségg, mint a férfiből a temperamentum, bár ő is rokonszenves és csinos — nagyon nem örül a dolognak: mi lesz velük, jegyeseikkel, mi lesz a házassággal, ha a férfi ennyi időre elmegy? Ő sem egészen fiatal már s ilyen rendes, férjnek való embert nem találni mindenhol... A férfinak persze vannak érvei: a kiküldetés anyagi előnyökkel jár, s azt is meg kell becsülni, hogy a művezető éppen őrá gondolt, a jövője, a karrierje szempontjából nem mindegy az. De a lány agodalommal érzi, ami nyilván a férfi fejében is motoszkál: jólesne az embernek egy kicsit kiszakadni a szürke milánói hétköznapokból, így ilyen utazás talán meghozná az életre szóló kalandot is... Persze, nem így történik; az út az ellenkezőjét hozza meg, azt a felismerést, hogy ha valami igazra, akkor ebben a világban éppenhogy csak ennek az egyszerű, kicsit szürke, de tisztességes lánynak a kezére számíthat.

Olimi különös művészi eszközt temertett, hogy ezt bebizonyítsa: a dramaturgizált szociográfiát. Műve nem dokumentumfilm, de nem is játékfilm a szó igazi értelmében. A két főszerepet nem színészek játsszák, hanem laikusok — a lány megszemélyesítője nemrég még pénzártnő volt egy milánói eszpresszóban, a férfié ma is munkás, ugyancsak Milánóban — a helyszínek és a statiszták teljesen »eredetiek«. Csak a történet konstruált, de mi is az a történet? Voltaképpen semmi, a lényeg itt nem az, ami történik, hanem ami van: Olmi arra törekszik, hogy a lehető legpontosabb társadalomrajtot adja s mivel nem közzölhet statisztikát s nem használhatja az írásbeli szociográfia más eszközeit sem, maximálisan vissza kell tartani az egyedi cselekményt, hogy annál inkább szembetűnjenek az átlagos körülmények, a jellemző állapotok. Annyi bizonyos, páratlan hitelt tud produkálni: minden kockájánál érezzük, igen, így, pontosan így kellett, hogy legyen. A megérkezés a repülőtérré, az út az üzemig, az első beszélgetés a helybeli sofőrrel, a beszállásolás a vállalat gyö-



Jelenet Olmi filmjéből

nyörű új vendégházába, amelyben a munkással már az első pillanatban nagy udvariasan közlik, keressen majd magának valami albérleti szobát, mert itt nem maradhat, csak mérnököket szállásolnak el hosszabb időre. Aztán az első este, amikor elindul kószálni s betér egy helyiségbe, amelynek homlokzatán nagy betűk csábítóan hirdetik: bár; odabent pedig nincs más, csak egy álmos pénztáros néni, aki éppen kasszát csinál, meg egy kis pincérfiú, aki már rohan haza, mert letelt az ideje. (Ez hát a kaland...) A hasonló jelenetek sorából tevődik össze az egész film: az első munkanap, az albérleti szoba keresés, az ismerkedés a déliekkel, akik egyáltalán nem látszanak boldognak, mert iparosították őket — mind megannyi válasz a hivatalos hírverésre, mert minden kép, minden kocka precízen a társadalmi átlagot jelzi. Az albérleti szoba keresés szinte statisztikai pontossággal jellemzi a lakásviszonyokat, az

üzemi baleset jelenete a tanulatlan déli munkások magas balesetszázalékára enged következtetni... S így van a többi kérdéssel is: itt nem egyedi emberekről, hanem az aritmetikai átlagról van szó, a lényeg a szociográfia. Mindez sajátos és nem könnyű rendezői feladatot jelent: a film hitele azon áll és bukik, sikerül-e a nézővel elismertetni mindegyik jelenet általános érvényét. Meg kell hagyni, Olmi érti ennek a módját: már a két főszereplő kiválasztása is rendkívül biztos szemre és a koncepció tudatosságára vall. De kitűnnek a dialógusok is: egyenes ellentétei a *cinéma vérité* dialógusainak, semmi sem esetleges, semmi sem véletlen, minden szónak százszoros érvénye van, akárcsak a helyszíneknek, a ridegül modern gyárépületeknek és a fülledt, zsúfolt munkáslakásoknak.

A film háromnegyed részét volta-képpen ez a miliórajz tölti ki, csak a végén mozdul meg egy kicsinykét

a cselekmény, igaz, akkor is csak egy idill erejéig. A férfi és a lány ugyan is újra elkezdének levelezni, telefonon is beszélnek egymással, amiből kiderül, hogy a kényszerű távollét ellenére is szeretik egymást s hamarosan egybe is kelnek majd. (Ez a mozzanat is a népiekre emlékeztet. Veres Péternek a műltről szóló írásaiban bújnak így össze a párok, ahogy Olminál: egy ellenséges, embertelen és mit sem ígérő világban ez az egyetlen menedék: a hűségese szerelem.)

S miért állíthatjuk mégis, hogy ez a film nem neorealista film? (Ha csak nem nevezzük a Dolce-vitát és a Germi komédiáját is neorealista-nak, ahogy a *Filmvilág* legutóbbi számának egyik cikke állítja.) Azért nem, mert a neorealizmus nagy műveinek lényege és közös mondani- valója a nép szolidaritása, felelőségtudata egymás iránt, az összetartozás. Olmi filmje nemcsak nem mutatja ezt meg, de egyenesen tagadja: az ő munkása ugyanolyan magányos, mint Fellini Dolce vitájának hőse, még ha párosan is az. Ami megragadja a nézőt a *Jegyesekben*, az — túl a szociográfiai hitelen — ennek a magányosságnak az érzékel- tetése. Vajon azt jelenti ez, hogy Olmi nem igaz dolgot hangsúlyoz, hogy semmi alapja nincs annak, amit filmjével bizonyít, vagyis annak, hogy a Fellini-féle értelmiségiek magányhangulata megjelenik a munkások között is? Nem, szó sincs róla, a *Jegyesekben* a konjunktúra idejében elkispolgáriasodott munkás sorsa tükröződik, az a világ, amelyben az élve, a »kaparj kurta, neked is lesz«, amelyben nincs szolidari- tás, sőt, kapcsolat sincs az egyszerű emberek között. Csakhogy Olmi a szociográfia minden részlethelessé- ge ellenére, itt eltorzítja a képet: az értelmiség életérzését vetíti ki a munkásosztály és a parasztság egé- szére. Filmje persze így is tiltakozás. Így is kritika — különösen érzékle- tesen jelenik meg nála az ellentmondás a grandiózus létesítmények, a nagy kollektív alkotások és az egyén egyedülléte, társtalansága között — ám ez az egyedüllét csak relatívan igaz, így, abszolútizálva, mint az élet legfőbb törvénye, már hamis, külö- nösen, ami a munkásokat illeti. Szük-

ségtelen, gondolom, erre tárgyyszerű bizonyítékokat felsorolni: minden újságolvasó ember előtt ismeretese- k az olasz politikai élet tényei — a nagy sztrájkharcoktól a választáso- kig. Ha a szolidaritás nem is váló- sult meg azon az ösztönös módon, amelyen a neorealisták annakidején elképzelték, ha a konjunktúrának sikerült is szétrombolni a »természe- tes« kapcsolatot, a népi mozgalmak fejlődése nem állt meg, nap mint nap erősödik és szélesedik az újfajta, a tudatos szolidaritás. Alig van kapitalista ország Nyugat-Euró- pában, amely ezt szemléletesebben bizonyítaná, mint éppen Olaszország.

Olmi — akárcsak annakidején a népiek — bennereked szociográfia- jának metafizikájában, csak az *ál- lapotokat* érzékeli, de nem látja a *folyamatot*, a tömegek radikalizáló- dását, mozgását. A metafizikus társada- lomszemlélet persze visszahat a művészi eszközökre is, s voltaképp- en ez a forrása annak, hogy a film, minden realista részlet mellett, a végén elabsztrahálódik. Valamelyik nyugati kritika Antonionit emlegette a *Jegyesekkel* kapcsolatban; első hallásra ez szinte képtelenségnek tű- nik, hisz Antonioni a kisiklott bur- zsoáziát ábrázolja, messze elkerülve minden konkrét, szociális analízist. De mire Olmi művének a végére érünk, már nem is lepődünk meg az analógián a pangás atmoszférája olyannyira eluralkodik, hogy lassan- lassan mindent elborít, a tüéles tár- sadalomrajz, a precíz szociográfiai analízis fokról-fokra eltűnik a kiút- talanság filozófiájának felhői mö- gött.

Mostanában a mi filmjeinkben is találkozni megoldhatatlan dilem- mákkal, amelyeknek az az oka, hogy az alkotók egymást kizáró koncepciók összevegyítésével próbálkoztak. Olmi kísérlete hasonló tanulságokat szolgáltat: a társadalmi folyamatok eleven dialektikája nem szorítható a metafizikus szemlélet Prokrusztesz-ágyába. Akár az oiasz munká- sokról van szó, akár a magyar nép életéről.

RÉNYI PÉTER

A III. MOSZKVAI FILMFESTIVÁL

A moszkvai filmfesztivál ezúttal talán még az előző évek fesztiváljainál is több tartalommal telik meg; erre mutatnak már a fesztivál első napjai is. A Moszkva Szálló bejárata előtt egyre növekvő, türelmesen várakozó, kíváncsi tömeg lelkes tapsa és éljenzése nemcsak a nagy sztároknak: Lea Massarinak, Tony Curtissnak, Susan Strassbergnek szól, hanem a kevésbé ismert, fesztiválon talán először résztvevő színes bőrű színészeknek is. Nem véletlenül történt, hogy a Kreml fényárban úszó hatezer személyes kongresszusi üvegpalotájában a megnyitón az egyenként bemutatkozó zsűritagok között éppen az amerikai Stanley Kramer, a francia Jean Marais, a holland Joris Ivens, és természetesen a szovjet Grigorij Cuhraj, a zsűri elnöke kapták a legtöbb tapsot. Gondolom, nemcsak a művészeket, hanem népük baráti követéit ünnepezték személyükben. Ebben az évben ötvenöt ország küldöttei versengenek — ahogy Hruscsov írta a fesztiválhoz küldött üzenetében — »a világ filmművészeinek legdemokratikusabb fórumán«...

Ugyanígy baráti, nyílt, őszinte érdeklődés mutatkozik meg a vendégek részéről is. Az örökké mosolygó, vörösesszőke, mulatságos fintorokat vágó Danny Kaye, a »Kopogd le a fán« népszerű főszereplője a Szputnyiknak, a

fesztivál naponta megjelenő lapjának adott nyilatkozatában kijelentette, boldog, hogy itt lehet, nagyon kíváncsi a szovjet filmekre, még kíváncsiabban a szovjet gyerekekre. Külön kedves pantomim-műsort készített a mulattatásukra. Az amerikai Stanley Kramer, a »Megbilincseltek« rendezője, a »West Side Story« versenyen kívüli bemutatóján azt mondta: ez a film a mi önkritikánk, (Mint ismeretes a Puerto Rico-i bevándoroltak és az amerikai fiatalok közötti, mesterségesen szított, ellentétokról és egyes New York-i utat vesztett fiatalokról szól a film.)

A fesztivál elsőnek bemutatott filmje Viktor Komisszarzsevszkij alkotása: »Bemutatjuk Balujevet«, Kozsevnyikov regényének drámai változata. Komisszarzsevszkij és Iván Pereverzev, aki a film mérnök-hőstét alakítja, forgatás közben hónapokat töltött a gázvezetéket szerelő munkások között, tanulmányozta a

környezetet. Sajnos, azonban a környezet hitelessége nem pótolhatja a konfliktus hitelességét. Bármilyen elhithető erővel játszik Pereverzev, a figura túlzott tökéletességét nehéz elfogadnunk. A körülötte felvillanított sorsok és problémák szinte mindegyike elegendő volna, egy-egy filmre, így összezsúfolva azonban — úgy érezzük — sok is, kevés is. A Pravda kritikusa egyébként ugyancsak azt vette a film alkotóinak szemére, hogy nem maradtak meg a regény vonalán. Pereverzev talán egy kicsit mentegőzve mondta: »Régóta vágytam rá, hogy olyan embert alakítsak, aki jó másokhoz, és ez a jószág boldoggá, harmónikusá teszi életét.«

A másik bemutatott film az olasz Nanni Loy »Nápoly négy napja« volt (forgatókönyvét a »Róma, nyílt város« írója, Amidei írta). A film a nyugatnémetek tiltakozása miatt Cannes-ban nem juthatott a közönség elé, Moszkvában már a

»Nápoly négy napja« — Nanni Loy nagysikerű filmje





Jelenet a »Párizs rejtelmek«
című francia filmből

— vidáman karikázzik egy német katonával, aki már nem ellenség... Megáll egy kútnál, arcát megmosni. Ezalatt feltűnnek az utca végén a német harckocsik, s az imént még barát német, fegyverét az olaszra szegezi. A fiú nevetve vizet főrcsköl a katona arcába, akinek a tekintete durva, embertelen, és pisztolyának csöve fenyegetően mered visza. És már viszik is, kezét hátul összekötve, a kivégző osztag elé. A német ezredes a nápolyiakat térdre parancsolja. Ez sem elég. Tapcsolniuk kell. És a zokogó, reszkető asszonyok és férfiak, a rájuk szegezett fegyverek előtt összeütköznek a tenyerüket. A fiú nem tud hős lenni, sírva fakad, mielőtt holtan lezuhan. A film az emberiség és a hősiesség, a gyengeség és az erény megrázó jeleneteinek sora; melyek gyakran humorban oldódnak fel. A finnek fesztiválfilmje, Mikko Niskanen

megnyitó napján bemutatásra került — igaz, versenyen kívül. Mégis megindító és szimbolikus jelentőségű esemény volt bemutatása a humanizmus, a béke és a barátság jelszavait hirdető fesztiválon. A film hősei: nápolyi emberek, akik félelmükben, kétségbeesésükben 1943 szeptemberében fegyvert ragadnak a német megszállók ellen. Nem hősök —, egyszerű, hétköznapi emberek, akik élni szeretnének, és behunyják a szemüket, amikor elsütik a fegy-

vert. Különösen megragadó a film kezdete. A nápolyiak azt hiszik: béke van, Jean Sorel — fiatal olasz fiút alakít



»Szép kis család« című dán
filmkomédia

Natalie Wood és Richard Beymer, a »West Side Story« főszereplői

alkotása »A kölykök« (legutóbb »Serdülők« címmel foglalkoztunk vele egyik cikkünkben), ugyancsak a második világháborúból meríti témáját, — meglehetősen kevés sikerrel. A német csapatokat egy finn városka fiatalsága először örömmel üdvözli, de mikor már nem vidám turisták többé, hanem megszállókként viselkednek, mély keserűség marad a fiatalok lelkében.

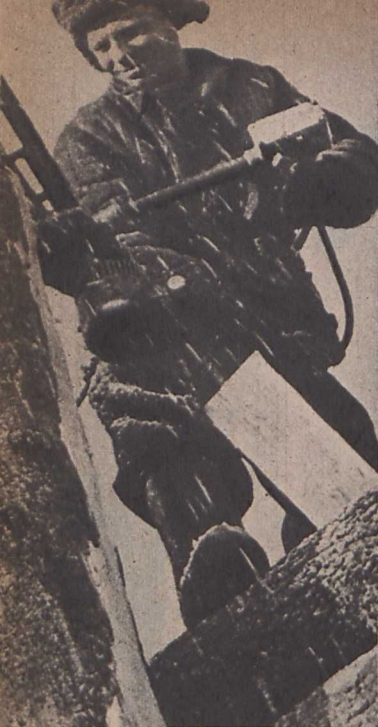
Sok szempontból érdekes az iráni film: »A reménység partja«, bár meseszövése a keleti fantáziára jellemzően bonyolult, olykor naiv. Rendezője Siamek Yassami egyben a film írója is. Nem fukarkodott képzeletével, van a filmben hűséges és megcsalt szerelem, megértő és ellenséges szülő, osztályharc és összebékülés. Mindennek ellenére talán a szép, eredeti környezet, a tenger, az erdő, a remekül fotózott öreg halászok és a szí-

nészek kitűnő játéka legalább annyira nosztalgikus a századforduló egy előkelő családjának bolondos életét felidéző dán film, a »Szép



Zinajda Kirienko, a »Be mutatjuk Balujevet« egyik főszereplője





»Orosz csoda« — a Thorn-
dike házaspár filmje

kis család«, Erik Bal-
ling alkotása.

Ennyi volt a fesztivál
első napján. Itt bármi-
félét jósolni még a hí-
res pesti jósoknak is
nehéz volna, mindennek



A román versenyfilm: »Lupény 29«

a kezdetén vagyunk. A kisfilmje képviseli, az
Moszkva Szálló előtti utóbbi három, verse-
lovarda-téren most ra- nyen kívül. Nagy vára-
gasztják ki a részt ve- kozás előzi meg Fellini
vő filmek plakátjait, máris híres filmjét, a
Magyarországot Rényi »Nyolc és fél«-t, amely
Tamás: »Legenda a vo- csak a második hét kö-
naton«, Palásthy zepén kerül bemutatás-
György: »Meztelen dip- ra. Az amerikaiak feszt-
lomata«, Kovács And- tivál-filmje a »Nagy
rás: »Az isten őszi csil- menekülés« John Stru-
laga« játékfilmje és ges alkotása, itt kerül
Kollányi Ágoston az először közönség elé
»Ének a vasról« című Versenyen kívül már

Erwin Geschonneck (középen) a »Farkasok közt védtelen« című NDK-film főszerepében





John Struges amerikai rendező (balról) a »Nagy menekülés« forgatása közben

bemutatták a »West Frank Beyer rendezte. Side Story«-t, és az Többször is levetítik a »Egyesek forrón szereleltek«-et. A jövő héten házaspár filmjét, az pedig a »Kopogd le a »Orosz csodá«-t. Ez a fán«-t, a »Ben Hur«-t, több, mint kétórás dokumentumfilm joggal sikerű filmjét, a »Nürnbergi per«-t, Spencer Tracyval. Az NDK verseny-filmjét: a »Farkasok közt védtelen«-t. PONGRÁCZ ZSUZSA

Sandra Milo és Marcello Mastroianni a »Nyolc és fél« című Fellini-filmben



Jelenet a »Húszévesek szereleme« című film francia epizódjából, melyet Truffaut rendezett

BÍRÓSÁGI ÜGY

Mint egy detektív történet úgy kezdődik a szovjet filmgyártás most bemutatásra kerülő alkotása: a »Bírósági ügy«. Három vadász — egy hivafásos és két műkedvelő — hajszolnak egy veszedelmes, a kolhoz állományát pusztító medvét. Már éppen csővégre kerül, amikor a vezető elküldi magát: Ne lőjjetek! A figyelmeztetés azonban későn érkezik. Két fegyver eldőrdül, az egyik a medve, a másik egy arra járó fiatalember életét oltja ki... Gondatlanságból elkövetett emberölés. Tárnyilag azonban már nem rekonstruálható, hogy ki követte el, kinek a golyója érte a medvét, és kié a fiút. A kérdés: ki ellen emeljenek vádat, a két vadász közül?

Az expozíció tehát — mint látjuk — egy szabályos nyomozási történetet ígér, de ez a film semmitől sem áll távolabb, mint a szokványos bűnügyi filmekről. Sőt, éppen ellenkezőleg. Sorra megtagadja mindazokat a rekvizitumokat, amelyek nélkülözhetetlen kellékei az ilyen jellegű történeteknek: a nézők hamar megtudják az igazságot, s maga a végeredmény, amely a bíróság ítéletében fogamzódik meg, voltaképpen nem oldja meg a rejtély gordiusi csomóját, hanem kettévágja. A bíróság ítélete ugyanis ahe-

lyett, hogy kiderítené a »tettet«, visszavonja a vádat, és azzal az indoklással, hogy túl későn hangzott el a figyelmeztetés, a gondatlanságból okozott emberölést véletlen szerencsétlenségnek minősíti.

Valóban, ha a szokásos detektív-történetek logikája szempontjából tekintjük ezt a filmet, se túlságosan érdekesnek, se túlságosan megalapozottnak nem mondhatjuk. Hiszen a probléma onnan ered, hogy a medvébe fúródott golyó az első helyszíni szemle alkalmából kiszállt orvosnőnek nem sikerült megtalálni. Később azonban Tyetyerin, a vadász a medvébőr lenyúzásakor megtalálja, kigömbölyíti, és megállapítja, hogy nem Dudirovnak, a trösztigazgatónak a golyója érte a medvét — mint eredetileg feltételezték —, hanem Mityaginnek, a vadász harmadik részvevőjének, aki a nyomozó hatóságok — logikusnak látszó feltevése alapján — a fiút sebezte halálra. A nyomozást vezető vizsgálóbíró azonban — ugyancsak logikusnak elfogadható megfontolások alapján — arra a meggyőződésre jut, hogy a vadász, Mityagin, régi szomszédja megmentése érdekében hamisította ezt a bizonyítékot.

Detektív-történetnek bizony meglehetősen gyöngye problémát ad fel ez



Krjucakov és Kolcov —
Tyetyerin és Mityagin szerepében

a helyzet, hiszen a másik, a fiú testebe fűrődő golyó — amelyről szó sem esik — megoldaná ezt a problémát. A film alkotói azonban nem bűnügyi filmet, kalandfilmet szándékoztak készíteni. Más műfajhoz áll közel ez a film, más hagyományokhoz kapcsolódik: a vadász-történetekben bővelkedő klasszikus orosz irodalom — Turgyev, Csehov, Kuprin — hangulatát és atmoszféráját idézi fel és realizmusa mindenekelőtt a lélekrajz, a pszichológia oldaláról jelentkezik, s nem a külsőleges, a tárgyi hitelesség oldaláról. Nem azt vizsgálja, s nem az érdeklő elsősorban, hogy ki követte el a »bűnt« — amelyről a végén maga is megmondja, hogy nem volt bűntett —, hanem azt a társadalmi mechanizmust elemzi, amely a vádat emelésben spontánul megnyilatkozik. Azt a személyi kultusz éveiben kialakult, s az egész emberi történelem által előkészített gyakorlatot teszi bírálat tárgyává, amely kétféle igazsággal méri a »nagy« és a »kis«-embereket, a közösségi érdekekre való, jóhiszeműségben is hamis hivatkozással leplezve, és indokolva azt.

A film szépsége és ereje ugyanis éppen abban rejlik, hogy nincsenek is rosszhiszemű, »negatív« hősei. A maga módján mindenki az igazságot keresi, senki sem akar kibújni a felelősség alól. Amikor Mityagin közlik, hogy őt vádolják, összetört motyogja maga elé: szörnyű szerencsétlenség — de nem hárítja el magáról a gyanút. S amikor Tyetyerin a golyóval felkeresi Dudirovot, bár az igazgató első ösztönös gesztusa az elutasítás, a tiltakozás — végül ő is szembenéz ezzel a lehetőséggel. Sőt ő az, aki nem ad hitelt a megfélemlített, kiábrándult és megalázott öreg vadász gyanús pálfordulásának, amellyel elismeri a vizsgálóbíró vádját. A nyomozóközegek is a hasonló ügyek tapasztalatai alapján formálják meg Tyetyerint lelkiismereti válságba kergető feltevéseiket. Nem gondolnak ők arra tudatosan, hogy a társadalmilag jelentősebb ember mellé állnak, hiszen logikus alapja van feltevéseiknek. S mégis, és éppen ezért mutat rá a film olyan

jelenségre, amely társadalmi reflexzé rögződve él az emberekben, s bár — ez is világosan kiderül a filmből — már túlhaladott, idejétmúlt jelenség, de mint a múlt csökevénye még jelen van.

Vlagyimir Szukujbin és Ajda Marszarova, a film rendezői arra törekedtek, hogy az egyes figurák belső igazságát mutassák meg mindenekelőtt. Munkájuk főérdeme a lélektani realizmusban rejlik, s ez már a színészek kiválasztásában is megnyilvánul. Tyetyerin és Dudirov alakjában olyan kiváló és közismert színészeket láthatunk, mint Nyikoláj Krjucskov, és Oleg Zsakov, a szovjet film nagy »öregjei«. Különösen Krjucskov nyújtott kiemelkedően szép alakítást Tyetyerin, az öreg vadász szerepében. A legnagyobb eszköztelenségével állítja elének az egyszerű, becsületben megőszült öreg vadász egytömbből kifáragott alakját. Megrendülése, kiábrándulása, amelyet e kétféle igazság és vélt tehetetlensége vált ki belőle, — majd végső magábaroskadása, amikor Dudirov önzetlen igazságszeretetétől kishitúsége megkapja kritikáját — olyan színészi teljesítmény, amelynek döntő része van e film sikerében. Méltó társa Oleg Zsakov, a trösztigazgató alakítója, emberi vívódásával, melynek során eljut odáig, hogy önmagát vádolja a gyilkossággal. Mityagin alakítója Kolcov, hiszékeny, jóindulatú, kissé tehetetlen embert állít elének a falusi felcser figurájában.

Bogánov operatőri munkája, különösen a vadász-jelenetek, az orosz erdő, a tajga szép fényképezésével emelkedik ki, amelyben talán joggal fedezzük fel Urusevszkij ihletét. Loksin zenéje meglehetősen alárendelt szerepet tölt be a filmben.

Összegezve: olyan filmet láthatunk, amely az orosz realizmus legjobb hagyományait a mai élettel és problematikájával kapcsolatban érvényesíti, s amely példát szolgáltat arra, hogy ábrázolható reálisan mai konfliktus, úgy, hogy sem a fejlődés előremutató perspektívája, sem a valóságos összeütközés a visszahúzó erőkkkel, a múlt beidegzett szemléletével ne hiányozzék belőle.

GYERTYÁN ERVIN

Adalék a stílusvitához

Fáradt arcú filmmessel találkoztam nemrégiben. — Beteg vagy? — kérdeztem. — Ah, dehog. Csak hajnalig vitáztunk a klubban. Élesen, nagy kiborulásokkal... — Némi lelkiismeretfurdalásom támadt, hisz alig pár hónapja írtam le a következő sorokat: »Alkotók és nézők egyaránt tudják, hogy másféle filmre van szükségünk. Érezhetően nő a felelősség az egyik, a várakozás a másik oldalon. És ehhez képest túl nagy a csönd.« — Miről vitáztatok? — kérdeztem. — Az új prémium-rendeletről.

No, persze, beszélni kell erről is. De a csöndet megtörni, s méghozzá következetesen, az alkotás esztétikai problémáiért kellene. Igaz, van már néhány filmművésznőnk, aki látja, hogy izgalmasnak vélt tapasztalatai, a magyar film során érzett gondoljai igénylik a nyilvánosságot, a vitapartnereket. Cikkeik méltán keltenek érdeklődést. A többség azonban még mindig inkább csak a riporter jól-rosszul fogalmazott kérdéseire felel s akkor is főleg a film témájáról, szereplőiről, technikai problémáiról. Ha belenézünk a külföldi filmlapokba, nagy rendezők cikkeivel találkozunk. Hogy érnek rá írni olyan filmek alkotása mellett, mint a »Dolce vita«, »Négy száz csapás«, »Emberi sors«, »Kopár sziget«? — kérdezhetné valaki. De itt nem ráérésről, hanem egészen másról van szó: e filmekhez szinte alapozó munkaként járult a művészi elképzelések szabatos kifejtése. A hangosan gondolkodás, az elv és gyakorlat polemikus megvédése, amennyiben rendszeres gyakorlattá válik, sokat használna a mi filmgyártásunkban is.

Ellenünk vehetik persze, hogy a filmújságírók esztétikai munkálkodása sem hibátlani. Hogy nem tudunk mindig lépést tartani a különböző irányzatok reprezentánsaival, de még a sajtóvisszhangjukkal sem, hogy olykor »azt hallottuk«-alapon vesszük tudomásul a különböző művészi kísérleteket. Ebben sok az

igazság. Annak ellenére, hogy megnöttek a lehetőségeink, még mindig szűk a kritikusai távlat, kevés az összehasonlítási alap. És még tovább szűkül akkor, ha azt akarjuk, hogy a széles olvasóközönség is követni tudja okfejtéseinket. A filmrovatok többsége beéri a kritika megjelentetésével, és nem vállalkozik arra, hogy esetleges újabb írásokban a siker vagy a bukás mélyebb okait keresse, akár az alkotó előző filmjével, addigi pályájával való összevetésben is, s hogy adott esetben levonja az egész magyar filmművészetre vonatkozó következtetéseket. Nem utasítom tehát vissza az elmarasztalást, sőt, meg is tetézem, de hadd utaljak arra azért, hogy mégiscsak örvendetesen szaporodnak a filmsajtóban az értékes filmesztétikai megnyilvánulások. Van nekik gazdag bizonyító anyag, hasznos célkitűzésű viták is, ezek azonban egyelőre még sokszor nincsenek tekintettel a művészi hatás bonyolult összetevőire, leegyszerűsítik, ideológiai tételekkel pótolják az esztétikai kritériumokat. Remélem, nem értenek félre, ha azt mondom: túlságosan eszmei, elvont síkon mozognak olykor ezek a viták.

Több számon át folyt a Filmvilágban egy úgynevezett stílusvita. Mindig igaza volt sok mindenkben annak a félnek, aki éppen megszólalt, és közben valahogy eljelentéktelenedett a probléma, amely pedig rendkívül fontos és érdekes. Miről van szó? Arról, hogy egészségesen, a modern filmművészet minden eredményét jól felhasználva, a filmművészet élvonalában haladva fejlődjék-e szocialista filmgyártásunk, vagy mondjon le önként ezekről az eredményekről, csak azért, mert tévesen értelmeztünk, túlhajtunk bizonyos elvi-politikai meggondolásokat? Természetesen nem a formalista irányzatok átvételéről van szó, hanem a mondanivalóval szorosan össze nem függő formai, stílusbeli jegyekről, egy művészeti ág nyelvkimcsérelő, értékes műhelytitkairól. A prob-

léma, mely az »Oldás és kötés« kapcsán fölmerült, általánosítva így fogalmazható; kifejezhető-e a szocialista mondanivaló olyan képi eszközökkel, amelyeket más jellegű tartalomhoz egyes nyugati rendezők már sikeresen felhasználtak? Más szavakkal: vajon annyira hozzá-nőtt-e egy-egy sokra értékelt rendezői stílus az általa megelevenített mondanivalóhoz, hogy kizárólag csak annak az elmondására használható? Azt hiszem, nagyon sokan nem tudunk ezzel egyetérteni.

A film modern nyelvezete nem kapitalista tulajdon. S ha a szemantizmus korszaka annyira visszavetette filmművészetünket, hogy annak még ma is érezzük a nyomait, »az ideológiában nincs békés egymás mellett élés« logikus és természetesen elve nem lehet érv ahhoz, hogy szentesítsük az elmaradást. Ellenkezőleg: nekünk azt kell bebizonyítanunk, hogy a magasrendű kifejezési eszközök éppen a magasabb rendű tartalom szolgáltatásban válnak még értékesebbé. Nem állítom, hogy Antonioni, Truffaut, Wajda, vagy Fellini modorában kell magyar filmet csinálni. De ha a rájuk emlékeztető hangulati erővel, a náluk már látott stílusselemekkel valaki nálunk filmet készít, attól még lehet a mondanivalója haladó, sőt, szocialista is. Mindez magán a mondanivalón múlik, az alkotó életményanyagán, tudatosságán és tehetségén. Mint ahogy a stílusok közötti különbség sem jár együtt feltétlenül tartalmi különbséggel. Van erre egy kitérő példánk az éppen futó moziműsorból. Az »Előzés« című olasz film, amely akár véletlen adaléknak is vehető a stílusvitához.

Két embertípust és ezzel együtt két életfelfogást, mondhatnám, életgyakorlatot ábrázol ez a film. Lényeges ismertetőjeleik, a viveurség és a félszegség, az erőszakos nagyvonalúság és a szerény gyámoltalanság, amelyek egymás mellett még kiáltóbban különböznek, nem csupán a kapitalizmusban és még kevésbé csak az olasz kapitalizmusban találhatók. Itt ráadásul a téma sem tipikusan olasz. Sőt, kísértetiesen hasonlít egy jó néhány évvel

ezelőtt készített új hullámos francia filmre, Chabrol nálunk be nem mutatott leghíresebb alkotására, az »Unokatestvék«-re. Ott is arról volt szó, hogy a rámenős, az élet minden darabját magának követelő, sikeres fickó maga mellé veszi a szinte mindenben ellenpólus másikat, az anyásan nevelt, szépség-eszményekben hívő, illúziókkal és naivitásokkal teli diákok, hogy legyen, aki bámulja, irigyelje, utánozza. Aki tehát megerősítse egyre lankeadóbb hitében, hogy jó az, amit csinál. Mert abban is nagyon egyezik a két film, hogy a hihetetlen vitalitású hős (akit az »Unokatestvék«-ben Jean-Claude Brialy, itt Vittorio Gassmann alakít), valójában nem boldog, és rutin-mutatványaival élete ürességét, a magáramaradástól való féltését leplezi. A végén aztán mindketten elpusztítják társukat — ott egy megtöltetlennek hitt pisztoly elsütésével, itt egy előzés közbeni autóbalesettel — és megrendülten állnak áldozatuk teteme fölött.

Több mint véletlen hasonlóság, mondhatnák ezután azok, akik nem látták mindkét filmet. Dini Risi filmjétől, az »Előzés«-től ennek ellenére sem tagadnám meg a jelzést, hogy: eredeti. Nem is valamiiféle leleplezés céljából utaltam erre a hasonlóságra. Ellenkezőleg. Azt szeretném bizonyítani vele, hogy az erőteljes tehetség miként tudja a már egyszer feldolgozott témát, és vele az új hullám és a cinéma verité jellegzetes ismérveit is megújítani. És tovább menve, a vita lényegét érintve, azt is bizonyítani szeretném vele, hogy a stílus nem feltétlenül egy-egy témakör, mondanivaló, világmezet kizárólagos tartozéka.

Vajon véletlen-e, hogy valahányszor egy-egy nemzet, vagy művészi iskola, esetleg egyén filmstílusáról beszélünk, majd mindig formai jegyekre gondolunk? Beszédés csendre, finom mimikára a francia filmnél, nagy gesztusokra, harsányságra az olasznál. Megtalálhatjuk ezeket a jellegzetességeket, ha tetszik, ebben a két filmben is. De csak mint alapszövetet, amelyre gazdag különbözőségben szőtték rá egyéniségüket az alkotók.

A tartalom megteremtí a neki szükséges formát — ebből a helyes alapelvől indulnak ki egyesek, de aztán túlságosan is leegyszerűsíteti következtetésre jutnak. Valami ilyesmire: a nyugati életumság, céltalanság, dekadencia néhány rendezőnél igen érdekes, jellegzetes stílusban jutott kifejezésre, ez a stílus sokunknak tetszik, a mondanivaló kevésbé. De hiába, ezt a *stílust* ez a tartalom teremtetete meg, annak számára van lefoglalva, ezzel a stílussal tehát mást kifejezni nem lehet. És ha azt látják, hogy egy-két magyar filmrendező is megpróbál hasonló stílusban elmondani valami hazai élményanyagot és nem egészen sikeresen mondja el, azt a következtetést vonják le, hogy lám, a modern stílus-elemek általában összeegyeztethetetlenek a mi szocialista tematikánkkal. Ahelyett, hogy ott keresnek az ellentmondást, ahol valóban megelhető, az alkotóban, akinek, vagy a megkedvelt képi eszközöket, vagy magát a mondanivalót nem sikerült kellőképpen megemésztenie, akít vagy az új kifejezés ígérete ragadt el nagyon, vagy dramaturgiai megszokás béklyózott le túlságosan, akikben tehát nem tudott az ihletettség fokán egységgé válni, egészséges kölcsönhatásban érvényesülni a forma és tartalom.

Most ne térjünk ki arra, amit egyébként az egyik vitatkozó is hangsúlyozott, hogy forma és stílus nem ugyanazt jelenti, a forma sokkal tágabb értelmezés. De érdemes még néhány példával utalni arra, hogy ugyanaz a stílus egyazon alkotó életművében is milyen különböző tartalmakat szolgálhat. Gondoljunk Kalatozov »Szállnak a darvak« és »Az el nem küldött levél« című filmjeire. De hivatkozhatok Truffaut-ra is, akinek »Négyszáz csapás«-a és »Lőjj a zongoristára!« című filmje között szinte ég és föld az eszmei-tartalmi különbség. Vagy Antonionira: íme, a felső tízezer »dolce vitá«-jának ábrázolásában is milyen fokozatok vannak a »La notte« és a »Napfogyatkozás« között. Állítom, hogy azzal a stílussal, amelyet Dino Risi alkalmazott, vagyis a nouvelle vague és cinéma verité

eredeti tehetséggel kamatoztatott, mozgalmas cselekménnyel gazdagított, érdekes ötvözetével lehetne akár szocialista mondanivalójú filmet is készíteni.

A filmművészetnek vannak aktuális kifejezési eszközei. Mint mindennek, ami szoros összefüggésben fejlődik az emberiséssel. A világ eljutott oda, hogy soha nem látott gazdagságot érhet el, vagy mindeztől megsemmisül. A jövő féltése benne van az idegeinkben. Az irodalom, színház, képzőművészet, zene érzékenyen jelzi ezt. Éppen a film ne tegye? És ennek ábrázolásához nemcsak nyugaton, hanem mindennütt, ahol művészek élnek, az ember belső világa, lelki élete a terep. A »divat«, a fő téma: az ember. Itt egy fejlődő, tehát alapjában optimista társadalom, ott egy hanyatló, ellentmondásos világ keretei között. Elfogadható-e, hogy a versenyben, ami az élet minden területén folyik, a filmművészet jelenleg legfejlettebb eszközeinek egy részéről lemondjunk csak azért, mert néhány nyugati művész előbb tudta azokat a maga stílusába beolvasztani?

Helytelen volna ebből önérteti kérdést csinálni. Maguk a legnagyobb nyugati művészek is gyakran hangsúlyozzák, hogy mindabban, amivel rendelkeznek, a szovjet filmművészet hatásának is hatalmas része van. Antonioni és Truffaut filmnyelvében, akár a Wajdáében, vagy Csuhrájében, ott van Eizenstein szökincse is. A filmművészet hatvan év alatt eljutott valameddig. Természetes, hogy azoktól kell elsősorban tanulnunk mesterséget, akik a mai első vonalat képviselik.

A filmkészítéshez tehetség, egyéniség kell. Dino Risi bátran felhasználhatta mindazt, amit a modern filmművészet eddig elért. Megtehetette, mert volt mit hozzáadnia még: önmagát. Erre van szükségünk is. És akkor tán még a kételkedők is belátják, hogy a szocialista tartalom egyáltalán nem ellentétes a legmodernebb képi kifejezéssel, sőt nyilván annak segítségével fogja megtalálni a számára legmegfelelőbb formát is.

KÜRTI LÁSZLÓ

ÚJ UTCÁK - ÚJ ZSÁKUTCÁK

Hálások lehetünk azért, amiért egyre hálatlanabb feladat nálunk külföldi filmlevelet, beszámolót írni. Bár tájékozottságunk még csak részben épül filmélményekre, jórészt beszámolókból, kritikákból táplálkozik, mégis úgy érezzük, előbbre vagyunk, mint néhány évvel ezelőtt.

A magyar turisták egy része már a Keleti pályaudvaron vagy a Ferihegyen megcsinálja a maga filmprogramját is. Elsőnek a »West Side Story«, utána egy eldugott kis moziban — ha még játsszák — a »Híd a Kwai folyó felett«, utána a Cannes-i újdonságok... Brigitte Bardot és Ingmar Bergman. Mindaz, amit nem látunk, vagy még nem látunk. Tehát Agnès Varda, nagyhírű »Cleo«-ja után Londonban magam is a legújabbat, a városzerte reklámozott »Lawrence of Arabia«-t, az elmúlt évben nagy port felvert »Mondo Cane« (Kutyavilág) után az idei Cannes-i csalódás, a »Mi is történt Jane babával?« című filmet néztem meg. Mindennek felsorolása, vagy többé-kevésbé megkésett értékelése, azt hiszem, most már túlhaladott vállalkozás lenne. A világ filmpremierjeinek legalább a hullámverése elég hamar elér a mi mozipartjainkra is.

Az ötletszerűen, a moziműsorban való talló-

zással gyűjtött élményeknek azonban, úgy érzem, lennie kell valamilyen közös és jellemző vonásának, s ebből következő tanulságának is. A legszembetűnőbb »közös nevező« a monumentalitásra való törekvés. Úgy tűnik, hogy a televízió világméretű konkurrenciája egyre inkább ebbe az irányba szorítja a filmgyártást. Ez aztán még az eddigénél is több kommersz árut, giccset szabadít a mozilátogató világra. A monstre történelmi filmek sorozata, a »Lawrence of Arabia«-ig, szinte »az állatorvosi ló« szemléltető erejével hordozza az üzleti szempontok uralta filmstílus minden divatos jegyét: a hamis történelemszemlélettől a legendateremtő pátoszig, a nagy nevek felvonultatásától a látványosságra épülő dramaturgiai kártyavárig. S mint minden jó, szemléltető ábrán, itt is

megfigyelhető az egyébként rejtett mechanizmus: hogyan csap át az állandó túlzott izgalomkeltésre való görcsös törekvés önmaga ellentétébe — a sivár unalomba.

A monumentalitás igénye nemcsak az angol gyarmati hősök eposzáiban, hanem lassanként minden műfajban jelenkezik. Voltaképpen ennek jegyében születte meg a táncban, zenében, történetben is sodró erejű »West Side Story« is, vagy a közönségvonzó, sokat reklámozott komédia, a »Boccaccio 70«. Az utóbbi egyébként jellegzetes példája annak, hogy a monumentalitás nem a mű természetéből, tartalmából eredő kifejezési követelmény, hanem káprázatos közönségfogás. A filmben összefűzött három történet mindegyike olyan, hogy az egyes rendezők: Fellini, Visconti és



James Mason és Sue Lyon a »Lolita«-ban



Corinne Marchand Agnès Varda »Cleo 5-7-ig« című filmjében

de Sica — külön-külön, koncentráltabb művészetel, bizonyára jobb filmet készített volna belőle. Mert hármuk öszszefogásából, Anita Ekberg, Romy Schneider és Sophia Loren szerepeltetéséből végül is eléggé vegyes értékű filmkocktél született.

A monstre filmek esztétikájának lényege: elkápráztatni a közönséget. Furcsa módon londoni filmélményeimre legalább ilyen mértékben jellemző egy, a tömegvonzás tendenciájával ellentétes törekvés felismerése. Meglepett a riasztó filmek kultusza Nyugtalanítani, persze, többféleképpen lehet. A remekművek nagy része

Jelenet a »Lawrence of Arabia« című filmből





felkavar, megráz — tehát nyugtalanít is. Most azonban Londonban úgy éreztem, mintha egy furcsa lélektani kísérlet alanya lennék: a filmalkotók azt figyelik különleges bőrhőmérővel, mikor kezdtek borzongani, s mikor ráz ki a hideg. A szorongás már nem az élmény kísérő jelensége, hanem a művek célja lett.

Régen is születtek effajta művek: detektívdrámák, thrillerek. De az idegborzongó alkotások külön kasztba tartoztak, helyük a filmművészet periferiáján volt. Most azonban mintha ledőltnél volna a válaszfal a művészi igényekkel készült alkotások és borzongató kultúrtermékek között. Művészi rangra számí-

tó filmek. legfőbb törekvése a megfélemlítés, a horror filmek készítői szövetségre lépnek a legjobb színészekkel, filmjüket pszicholó-

giai távlatlalt akarják rangosabbá tenni. A legjellegzetesebb darabja a nyugtalanítás, megfélemlítés vagy éppen undorkeltés filmjének a »Mon-



Bette Davis és Joan Crawford a »Mi is történt Jane babával?« című filmben



Jelenet a »West Side Story«-ból

do Cane«. Ez a kizárólag dokumentumfelvételekből összeállított publicisztikai filmalkotás, amely mese helyett a valóságos élet lemezelenített, vázát használt forgatókönyvnek, a legkiáltóbb példája annak, hogy az embentelenség elleni harc az emberiség elleni harccá keseredhet. A »Mondo Cane« természetes, mondhatnám természetrajzi állapotnak látja, hogy az ember embernek farkasa, a civilizált világ törvénye a legalizált kínzás és gyilkosság, amely csak formájában tér el a vademberek életelvéitől. Még Camus Pestisének apokalipszisében is ott lobog a remény: az emberi érzések értéktörző fénye. A »Mondo Cane«-ban viszont az ember harca a természet ellen, teljes vereséget ígér és csak a pusztítás erői szöveteztek, hogy tovább torzítsák ezt az amúgy is torz világot.

A »Mondo Cane« kör-

képe szinte sugallja is a többi alkotás háttérét. A rák-fenyegette színész nő végzete (Cleo 5-től 7-ig) éppúgy beleillik ebbe a horizontba, mint a gyereklány iránti torz és perverz szerelemre ébredő mostohaapa »marcangoló szenvedélye (»Lolita«) és az elborult agyú egykori gyermeksztrá acsarkodó irigysége (»Mi is történt Jane babával«). Még a »Boccaccio« szerelmi kavalkádjában is a törpévé lett emberrel találkozunk, aki a fantomná nőtt reklám műzsa tenyerében döbben rá saját csekélységére...

Van ebben a riasztó közérzetet tükröző s azt is sugárzó filmszériában valami elgondolkodtató. Érdemes is lenne megvizsgálni, mi az oka annak, hogy az emberek közti konfliktusok egyre inkább kiszorulnak, az ember és a világ konfliktusává absztrahálódnak. Mert valójában erről — a konfliktusok termé-

zetének sajátos átalakulásáról van szó. A riasztó filmek világgépe nemcsak az embert, a végzetet is degradálja. Az erkölcsi alapra épülő megingathatatlan ítélet helyett a fizikai törvényszerűséget végrehajtó eszközként jeleníti meg. Nem a pozitív és negatív hősök mechanikus és sematikus küzdelmét kérjük számon. Ha valakinek, nekünk igazán elégünk volt az ilyenfajta leegyszerűsítésből. De meghökkenőnek érezzük a küzdelem ezzel ellentétes irányú sematizálását, az emberiséget és emberséget fenyegető erő sematikusává váló diabolikus túlsúlyát is. Mert a tértől és kortól elszakított biológiai, vagy élettani gyökerű konfliktusok újfajta sematizálódása ugyancsak művészi zsákutcává lehet.

Ezért is tettük szavá — még mielőtt szerencsésen eltanuljuk.

FÖLDES ANNA

BÁTORTALAN SZERELEM

A mozik szívesen reklámozzák filmjeiket ilyen figyelmetetessel: »A televízió nem vetíti. Csak moziban láthatja!«. Nos, ezúttal fordítva esett. A televízió hirdethette volna július másodikai, keddi vetítése előtt: »Csak a televízió vetíti. Moziban nem láthatja!«. Noha a tavaly készült »Aljosa szerelme« — nézetem szerint — az utóbbi évek egyik legjobb szovjet filmalkotása, amelyet a televízió, *Bátortalan szerelem* címen vetített le.

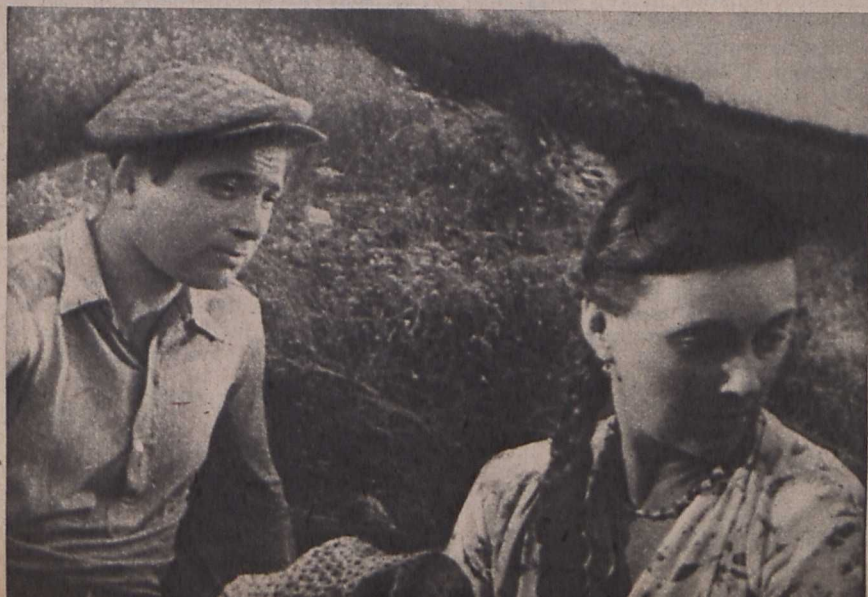
Tulajdonképpen nem is a rendező-pár, az elsőfilmes Scsukin és Tumanov dicséretével kell kezdenünk. Hanem azzal, hogy íme Mihail Romm, napjaink legjelesebb film-pedagógusa megint kiröpített a fészkből két rendezőt. Bámulusos szívóssággal és céltudatossággal, átgondolt program szerint indítja útnak tanítványait, a szovjet filmművészet fellendítőit. Nagy dolog ez: nem magára gondol, hanem a szovjet filmművészet jövőjére. Kevés rendező meri megengedni magának a luxust, hogy vetélytársak seregét nevelje föl. Csuhrájjal kezdődött a sor: az akkor még ismeretlen rendező első filmjén, »A negyvenegyedik« főcímlistáján ott szerepelt a »Lenin októbere« nagyhírű alkotójának neve, mint valami fémjelzés: »művészeti vezető Mihail Romm«. Ami azt jelenti: az én

tanítványom, és neveltem, kezesekedem érte. Azóta Csuhráj neve világszerte ismert. Lenin-díjat kapott. S jött minden évben egy-egy Rommtanítvány, 1962-ben például Scsukin és Tumanov. Többek között ez is egyik útja a filmművészet felvirágoztatásának.

*

Furcsa egy szerzet ez az Aljoska. Magábaforduló, töprengő, ügyetlen. Csak azért jelentkezett a geológus kutatócsoporthoz, hogy a nyári munka után könnyebben vegyék fel az egyetemre. Igaz ugyan, hogy érdeklődik a kőzetek tudománya iránt, de hát persze közel se kerül hozzá: kuktáskodik, szerel, vizet hoz, hátrahoz, egyik segédmunkási poszt-ról a másikra taszigálják kétbalkezessége miatt. Bár azért szeretik: egyeneslelkű, derék fiú. Ahogy jönnek-mennek a geológusok a kutatófúrások között, el-elautóznak egy istenhátamögötti bakterház mellett. Bemegy egyszer Aljoska vízért: meglát ott egy szép lányt. Beleszeret. De valahogy nem meri szerelmét a lánynak bevallani, nem mer a szokásos »belemenős« módon »a lényegre térni«. Nevetik is ezért a társai, sofőr barátja meg jó tanácsokkal látja el. De álljunk csak meg. Vajon valóban nem meri szerelmét be-

Jelenet a filmből





Bikov (Aljoska), Zavjalova (Zinka) és Szavkin (Nyikoláj)

vallani a furcsa fiú? Vagy talán másról van szó? Bizony, másról. Aljoska nem gyávaságból kerülgeti ezt a bakterlányt olyan tisztelettel. Nem. Hanem azért, mert ő most és ezúttal mélyen és tisztán érez, s ez a mély és tiszta érzés fölemeli, átformálja. De átformálja szerelmét, a nem sokat teketóriázó fiúhoz szokott Zinkát is, sőt, az egész kollektívát. Ez a kollektíva rádöbben, hogy a felületes, csak nemi érintkezésre szorítkozó »egészségügyi« szerelem éppoly hazug, mint az álszemérmeskedés. Két szempontból is nagy dolog Metalnyikov — a forgatókönyvíró — valamint Scsukin és Tumanov vállalkozása. Először azért, mert igen nehéz csöpögő szentimentalizmus nélkül, nagy művészi elhithető erővel, egyszerűen, de kellően árnyaltan ábrázolni egy tiszta szerelmet. Másodszor és főképpen pedig azért, mert nem is olyan régen még sok tucat hamis és lakkozószovjet film kendőzte édeskészsé és émelgyősön hazuggá a szerelmet. A film alkotói mindkét nehézséggel megbirkóztak. Megbirkóztak, mert realista módon, költői lendülettel, az igazmondás mindig sikerre vezető módszerével dolgoztak. És mert mondandójukat komolyan gondolták. Nem hiányzik stílusokból a finom ironia sem: a kellő pillanatokban távol tudják maguktól tartani hősiüket, és a nézővel együtt mosolyog-

nak rajta. Az a fajta film ez, mint a »Messzi utca«, vagy mint a »Májusi emlékek«. A főhős is onnan ismerős: talán akad, aki emlékszik ennek a végtelenül egyszerű és pátozmentes cseh—szovjet felszabadulási filmnek szovjet katonájára, aki egy tankból kiugorva áldozza életét Prága közepén, a háború utolsó perceiben néhány ijedt polgáremberért. Ebben a szerepben tűnt fel Bikov, aki most is, mint Aljoska valóságos *trouvaille*: minden mozdulata, pillantása, kamaszos mozgása hiteles. Kitűnő a rendezői munka: a tíz kilométereket gyalogló Aljoska felbukkanásai a sorompónál, amint suta mosolyából tudjuk meg, hogy a lány ott áll-e a túloldalon?, a feleségének sokévtizedes házasság után először ajándékot vásárló öreg munkás és az asszony, amint elsírja magát; a sztyepei esték csöndje és magánya. A televízió képernyője sajnos nem mindig tudta érezetni a felvételek levegősségét, nagyvonalúságát és mintha az utolsó pillanatok varázsából is elvett volna valamit: Zinka megjelenése váratlanabban és mesterkéltbben hat, mint mozi-vásznon.

Márkus Éva szinkronrendezésének erényei Aljoska és az öreg nagybácsi hangjának jó ízeiben mutatkoznak meg. (Bodrogi Gyula és Szendrő József.)

NEMESKÜRTY ISTVÁN

Rio, 40 fok

A MAI BRAZÍL FILMMŰVÉSZEZET

Egészen a közelmúlt esztendőig úgyszólván nem lehetett brazil nemzeti filmgyártásról beszélni. Volt ugyan néhány magános kísérlet távoli idők úttörőinek reális filmábrázolására, ez azonban alig nyomott valamit a latban. A film egyébként a legátlátszóbb üzleti spekulációk színtere volt: főként limonádét gyártottak a vállalkozók. S meg is találták számításukat. A városok s a vidék népe tódult a mozikba, kénytelen volt megnézni ezeket a filmtermékeket, hiszen a szinkronizálás Brazíliában még ma is ismeretlen. A tömegek, a maguk nyelvén, tehát csak azt kapták, amit kaphattak. Még a középszerű és gyöngye filmekből is kevés készült. Ám a producerek kerestek.

Nem lehetett könnyű dolga annak, aki újat, valóság felé fordulót akart teremteni! A nemes törekvések ezernyi nehézségbe ütköztek, kezdve a tőkés érdekeltségeken s végezve a cenzúrában. Fordulat a brazil filmgyártásban 1955 táján következett be, amikor egy fiatal rendező, név szerint Nelson Pereira Dos Santos elkészítette a »Rio, 40 fok« című

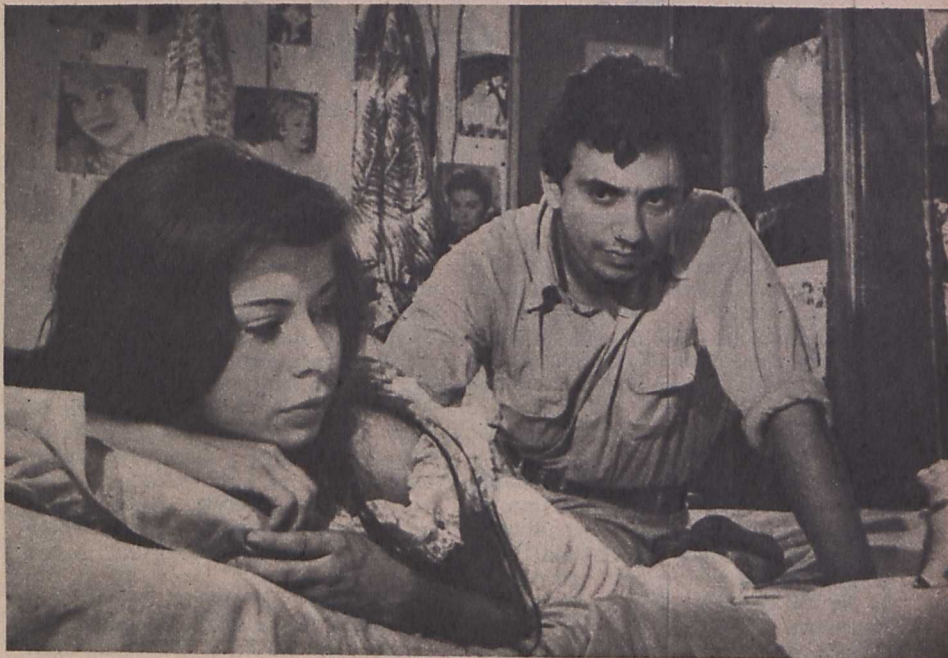
filmjét. Ez az alkotás Rio de Janeiro periferiáján játszódik, a »város peremének« kalyibái között indul, negyven fok melegben. Őt filmnovellában beszél a világváros óriási ellentmondásairól. Őt szegénygyerek történetét mondja el, akik lejöttek a Rio de Janeirót övező dombokról, hogy mogyorót áruljanak a város éjszakai mulatóiban, a turistáknak. A »Rio, 40 fok«-ban nem voltak fényes belsők, mesés tájak és bikinis nők. Zenéje sem a megszokott szambából állott: ez a muzsika az öt rossz szul táplált gyerek lelkét szóllattatta meg, a metropolis felhőkarcolóinak tövében, amerikai luxus-kocsik között.

A filmnek kirobbanó sikere volt, hasztalan lépett közbe a cenzúra: az értelmiségi körök, a művészek kiálltak mellette. Pereira Dos Santos a brazil »új hullám« — atyjának tekintik a »Rio, 40 fok« miatt. A párizsi kritika meglepetéssel figyelt föl az 1956-os bemutatón. És utána — ismét teljes csönd borult a brazil új hullámosok valóságföltáró törekvéseire.

Egész másfajta Brazíliát mutat a

Odetta Lara és Daniel Filho »Az aranyaszájú« című filmben





Jelenet a »Lesben az aszfalton« című filmből

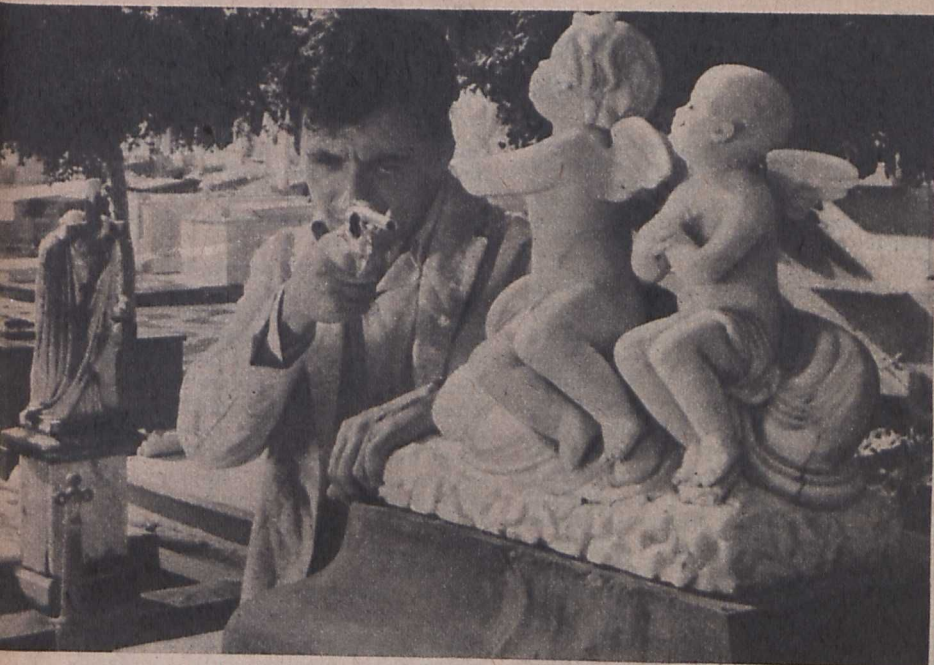
francia Marcel Camus »Fekete Orfeusz« című filmje. A brazilok azonban nem értettek egyet ennek a filmnek téves szemléletével: a brazil népet sok minden miatt meg lehet róni, de fajgyűlölet miatt aligha. Lehet, hogy a polgárság között él

a faji megkülönböztetés, a »város peremén« azonban a legnagyobb békességben laknak együtt fehérek, feketék és meszticek...

Néhány évi kényszerszünet után az »öreg« Nelson Pereira Dos Santos elkészítette a »Marcadaru Ver-

Luiza Maranhao, Glauber Rocha »Barravento« című filmjében





»Lesben az aszfalton«

melho» és »Az aranszajú« című filmet. Rio de Janeiróban rendkívül népszerű, de tilos egy bizonyos fajta lovas szerencsejáték. Titkos fogadóirodák működnek, ezeknek élén egy-egy bandafőnök áll. Az egyik ilyen »górét« nevezik »aranszajú«-nak, mivel revolverrel a kezében arra kényszerített egy fogorvost, hogy fizetség nélkül arany fogsort készítsen neki.

Nemrég készítette el öt fiatal rendező az »Öt történet« című filmet. Ennek egyik epizódja, »A macska bőre« megnyerte a Setri Levante-i filmfesztiválon a rövidfilmek első díját. Flavio Migliaccio, aki egyébként kitűnő színész is, nemrég forgatta »Koldusok« című filmjét. Ez a film javítóintézetből szabadult fiatalokról szól, akik a bűnözők életét kezdik élni.

A brazil új hullám rendezői azonban nemcsak a nagyvárosok életéből merítenek témát. Roberto Farias rendező »Vonatrablás« című filmje

— amelyet versenyen kívül Velenicében is bemutattak — a nyugati határvidéken játszódik. Olyan táj és olyan problémák kerülnek itt vázra, amelyeket a brazil film eddig nem fedezett fel magának.

A »Lesben az aszfalton« című film is Brazília belsejében játszódik, olyan tájon, ahol még ma is számunkra elképzelhetetlen viszonyok uralkodnak. A Minas Geraes vagy a Mato Grosso vidékén valóságos kiskirályok élnek, öntörvényűen. Saját fegyveres testületük van. Ezek készek bárkit orvul leölni, akit a főnök halálra ítél.

Ezek a filmek és még jó egynéhány amellelt szólnak, hogy a brazil film is elindult a nemzeti önállóság útján. Ha az eredmény olykor alatta marad is az alkotók szándékainak, mégis ezek a filmek — fiatal rendezők munkái — jelzik a lehetőségeket, amelyek még a brazil filmművészet előtt állanak.

D. L.

Rózsa Miklóssal — Rómában

BESZÉLGETÉS A FILMZENÉRŐL

A római Piazza Navonán, Bernini Négy folyó kútja mellett, csöndes vasárnap, ebéd közben folyik ez a beszélgetés Rózsa Miklóssal, az amerikai filmzene koronázatlan királyával. Első kérdésem: hogy kezdődött? és ő vérbeli filmeshez méltóan formás kis sztorival válaszol:

— Tanulmányaimat bevégezve a huszas évek végén Lipsceből előbb Párizsba mentem, majd a harmincas évek közepén Londonban telepedtem le. Egy napon megszólal lakásomon a telefon: Jacques Feyder jelentkezik, akit társaságból felületesen ismerem, de csak annyit tudtam róla, hogy filmrendező. Izgatottan kéri a segítségemet: jöjjenek oda tüstént hozzá a szállodába, nagyon fontos. Taxiba ülök, odasietek, a hallban vár, boldogan rázza a kezemet; kiderül, hogy felesége, Francoise Rosay érkezik másnap Párizsból, át akar költözni egy kétágyas szobába, arra kér, hogy tolmácsoljak neki. Elintézem a roppant bonyolult ügyet. Feyder végtelenül hálás és meghív: vacsorázzam vele. Sajnos, nem tehetem, felelem, ma van az Alicia Markova és társulata számára írt balettem bemutatója. Jó, mondja, akkor hadd jöjjön ő is velem a színházba, és utána együtt vacsorázunk.

Lemege a premier, nagy siker, utána vacsora a Savoyban, közben Feyder szünet nélkül áradozik, hogy milyen nagyszerű volt a darab. Egyszer csak megszólal: »Úgy határoztam, hogy maga fogja írni a következő filmem zenéjét!« Csodálkozva nézek rá: »Filmzenét? Sose próbáltam. Különbösen se tudok én foxtrottot írni!« »Éppen ez az. Én nem foxtrottot akarok — mondja Feyder — hanem komoly szimfonikus zenét, olyat, mint a baletté«. Ezen aztán elvitakozgattunk egy ideig, végül ő győzött; megállapodtunk, hogy másnap kimegyünk a stúdióba, elintéznünk a formaságokat.

Délelőtt Feyder értem jön, azt mondja, most beszélt telefonon Korda Sándorral. »Ki az?« — kérdem. — »Maga örült — feleli — az a maga honfitársa, és az angol film atyá-úristene. Mondtam neki, hogy akarok

vele beszélni a »Knights without Armour« (»Mártírasszony«) zenéjéről, ebéd után fogad«. Jó, csak beszélj vele, gondolom, úgyse lesz az egészből semmi.

Kimegyünk Denhambe, ami akkor-tájt kezdett kiépülni; Feyder büszkén körülvezet a stúdiókban, aztán bevisz a kantinba. Ebéd közben leül hozzánk egy úr, Feyder bemutat bennünket egymásnak, persze nem értem a nevét, egy óvatlan pillanatban oda-súgom Feydernek: »Ki ez?« »Idiot — hörgi vissza — ez Korda Vince«. »És az ki?« — suttogom. Fejéhez kap, legyint, nem is felel.

Ebéd után Feyder közli, hogy Kordához megy, várjam meg. Negyed-óra múlva ragyogó arccal jön vissza: »Gratulálok, le van szerződtetve öt évre a London Filmhez! Este megjön a feleségem, vacsorázzék velünk, akkor majd megbeszéljük a részleteket. Most sietek, viszontlátásra!« Ezzel otthagya, kábultan a filmvilággal való első viharos találkozásomtól.

Este azután megtudtam a részleteket. Feyder bement Korda Sándorhoz és közölte vele, hogy megtalálta az új film zeneszerzőjét. »De hiszen még a script sincs meg!« — felelte Korda. »Nem fontos — mondta Feyder, de ezt a rendkívül tehetséges fiatalembert meg kell nyernünk, mert már három nagy amerikai cég csábítja (ebből persze egy szó sem volt igaz), és ha elviszik, nem felelek a filmért!« »Rendben van — mondta — de hát ki ez a Rózsa?« »Hogyan?! — kiáltott fel Feyder — maga nem ismeri őt? Hát ez a legnagyobb ígérget, a jövő embere, egyébként Vince legjobb barátja és gyerekkori játszótársa«. »Jó — mondta erre Korda — akkor kettejük kedvéért szerződtem«.

Beszélgetés közben csatlakozott hozzánk a búbajos Francoise Rosay is, és vacsorához ültünk. Már a deszszertnél tartottunk, amikor váratlanul beállított egy roppant csinos és feltűnően elegáns nő egy idősebb úr társaságában. »Madame et Monsieur

Sieber« — mutatta be őket Feyder, és folytattuk a vacsorát. A hölgy egyszer csak hozzám fordul: »Úgy örülök, hogy maga írja a zenét! Mondja, kész van már a dalom?« Értetlenül bámultam rá, amíg Feyder bokán nem rúgott az asztal alatt. Erre észbekaptam és hebegtem valamit. Azután halkan megkérdeztem Feydertől: »Ki ez?« »Maga szerencsétlen — súgta vissza — Marlene Dietrich!«

Hát így kezdődött. Ettől fogva hét évig dolgoztam Kordával, ekkor készült a »Négy toll«, a »Dzsungel könyve«, a »Lady Hamilton«; 1940-től már Hollywoodban, ahová a háború miatt a félig elkészült »Bagdadi tolvaj« egész stábjja átköltözött. Itt fejeztük be a filmet, utána 1943-ban Korda visszaért Angliába. Az ő intelligens, vibrálóan egyéni művészete nem fért bele Hollywood már akkor is szűk kereteibe. Én azonban másképp reagáltam, mint Korda: én ottmaradtam, de szétfeszítettem a kereteket. Addig ugyanis Hollywoodban minden sztorihoz egyforma muzsikát, ugyanazt a romantikus hangú kísérőzenét használták, történelmi és társadalmi filmhez, drámához és vígjátékhoz egyaránt. Az én újításom, egyébként persze Kolumbusz tojása volt: *egyénítettem és a film témájához alkalmaztam a zenét.* Bebizonyítottam például, hogy *történelmi filmhez történelmi zenét* kell és lehet írni, és ezzel a szó szoros értelmében új hangot kreáltam az amerikai filmzenében. Amikor például 1950-ben a »Quo Vadis«-t készítettük, abból indultam ki, hogy noha Róma zenéjéből semmi nem maradt fenn, feltehetően a római zene, mint az irodalom és a képzőművészetek is, elsődlegesen görög gyökerű kellett, hogy legyen. Már pedig van eredeti görög zenei emlékünk: fennmaradt tizenegy apró töredék. Ezekből és néhány más héber és egyéb keleti dallamforrásból építettem fel a film zenéjét, néha két-három taktusos motívumok alapján teljes öt-hat perces számokat. Hasonló módszerrel éltem azután a többi monumentális történelmi filmnél: így a »Ben Hur«-nál, a »Királyok királyá«-nál és az »El Cid«-nél is.

Hallottuk az első Rózsá-film kedves történetét, és egyet-mást az utolsókról is;

most talán hallhatnánk valamit arról, ami közben történt.

— A filmzenével töltött huszonnyolc évem műfaji szempontból négy periódusra oszlott. Az első volt az *orientális*; ekkor közhit volt Hollywoodban, hogy egzotikus tárgyú filmhez csak Rózsával szabad zenét írni. Ekkor készült az »Öt lépés Kairó felé«, Stroheim felejthetetlen Rommel-alakításával. Ezután következett a *pszichológiai korszak*: a »Diane«, a »Song to Remember«, Billy Wilder és Ray Milland »Lost Weekend«-je (»Férfiszennyvedély«), a »Double Indemnity« Barbara Stanwick-kel és Fred Mac Murray-vel, a »Madame Bovar« Jenifer Jones-szal, majd a »Red House«, és végül 1945-ben Ingrid Bergman-nal és Gregory Peck-kel a »Spellbound«, amely azután meghozta nekem az első Oscart, és ezzel tulajdonképpen első igazi sikeremet.

— A lélektani után következett a *gengszter-korszak*, többek között a »Naked City«-vel, és a Hemingway-novellából készült »The Killers«-szel. Majd jött a már említett *történelmi filmek sora*, és velük az autentikus történelmi zenék, lehetőleg korabeli rajzokból rekonstruált eredeti hangszerek előadásában.

Végezetül néhány szót legközvetlenebbi terveiről.

— Ezen a nyáron pihenek: különösebb úticél nélkül végigjártam az olasz tengerpartot és ahol megteszik, ott megállok néhány napra. Persze, ez csak afféle »busman's holiday«, mert a börtönd alján ugrásra készen lapul a Heifets megrendelésére írt Kettősverseny kézirata, amelynek jövő áprilisban Philadelpahiában lesz a bemutatója, és amelynek nyáron be kell fejezmem a hangszerelését. De jövőre talán eleget tehetek a régi meghívásnak, és négy évtizedes távollét után remélhetőleg végre hazalátogathatok Magyarországra. Nemrég elküldték nekem a »Dzsungel könyve« zenéjének új magyar rádiófelvételét. Amíg személyesen nem tehetem meg, addig ezúton gratulálok a szép produkcióhoz és köszönöm külön is a narrátor Ráday Imre teljes vizuális élményt nyújtó, szinte a filmet magát is pótló, végtelenül színes és szellemes szövegmondását! **LIEBNER JÁNOS**

AZ AFRIKAI FILMGYÁRTÁS BÖLCSŐJÉNÉL

Párizsban a minap rendezte meg az UNESCO Afrika országainak első filmfesztiválját. A jelenlevők egy megújuló világrész születő művészetének első lépéseit — vagy inkább magzatmoccanásait — figyelhették meg.

A világ mozi-térképén Afrika úgyszólván fehér folt (nem számítva az arab nagyvárosokat). A statisztika szemléletesen fordítja le a számok nyelvére a tényeket: Európában minden személy évente harminc-

szor-negyvenszer látogat mozit, az arab országokban esztendőnként egyszer, Fekete-Afrika lakói harminc-negyven évenként, olyik országban csak évszázadonként egyszer!

Az első afrikai tárgyú filmet, helyszíni felvételekkel, 1925-ben készítette a francia *Léon Poirier*, egy egész Afrikát átszelő utazásról (*A nagy fekete menet*). A legtöbb afrikai film még ma is európai rendezők műve: a gyarmati sorból frissen felszabadult

népek nemzeti filmgyártása egyelőre nem nélkülözheti fehér szakemberek munkáját. A fesztiválon bemutatott alkotások nagy része néprajzi jellegű volt; filmesek és etnográfusok együttműködésének immár csaknem húszéves hagyományai vannak: *Noël Bullif* 1946-ban forgatta, Kongóban, az első néprajzi filmet. Ma a rejtett felvevővel dolgozó, tényrögzítőfilm-iskola képviselői járják Afrikát: *Jean Rouch*t, a vízellövadászat varázsritusai vonzották Nigériába, *Pierre Lods* filmje afrikai festő-őstehetségek ösztönös alkotásait, mágiikus vízióit örökíti meg. *Jean Rouch* egy másik — a kanadai *Jacques Godbout* társaságában készített — műve (*Rose és Landry*) egy fiatal néger lelki drámáját vitte filmre, a babonás törzsi szokások és a modern életmód összeütközését; a párizsi kritikák szerint ez volt a fesztivál legsikerültebb filmje, sőt *Jean Rouch* eddigi legjobb munkája. Sok dicsőretet kapott *Joris Ivens* is a Mali Köztársaságban forgatott, *Nanguila holnapja* című filmjéért, melyet az ébredő világrész erőfeszítéseiről szóló hőskölteménynek mondanak.

Szenegália már önálló munkával jelentkezett. *Sembène Ousmane*, országa egyik iegtékintélyesebb írója, egy évig tanult a moszkvai film-



Yves Ciampi filmje, a »Szabadság I.«, melyet a tavalyi Cannes-i fesztiválon mutattak be



Nathalie, Rouch »Az emberi piramis« című filmjének egyik szereplője

rendszer maradványainak megszüntetését, a legélesebben talán Jean-Paul Sartre. A polgári sajtó kifogásolta, hogy többet beszéltek politikáról, mint művészeti kérdésekről; de hát miről beszéltek volna, ha még mindig vannak, akik görcsösen ragaszkodnak a gyarmatosító módszerekhez? Erre mi sem jellemzőbb, mint hogy René Voutier leleplező filmjét (*Afrika*, 1950) mindmáig nem engedték bemutatni a francia hatóságok.

Voutier jelenleg az algériai filmügyek intézésében segédkezik. Algériában és az arab országokban más a film helyzete, mint Afrikai néger területein. Egyiptom már huszonöt évvel ezelőtt megteremtette

művészeti főiskolán, s első műveként egy kisfilmet készített Timbuktu és Djellé ősi városairól.

A fesztiválon nemcsak filmeket mutattak be, számos előadás is elhangzott. Ezeket határozott politikai állásfoglalás jellemezte: Daniel Mayer, az Emberi Jogok Szövetségének elnöke, Roger Garaudy, az ismert kommunista ideológus, Jean Grésh, a Sorbonne professzora, René Duhamel szakszervezeti küldött, Luc de Heusch brüsszeli egyetemi tanár és mások, egyhangúan követelték a gyarmati

Rose, a »Rose és Landry« című Rouch-filmben





Jean Rouch és Oumarou Ganda az »En, a néger« főszereplője

filmgyártását, és nem csupán a maga háromszázötven mozijára számíthat, hanem a többi arab államokra is, bár a kairói szőejtést nemigen értik Rabatban vagy Casablancában. Algéria Egyiptomnál is jobban el van látva mozikkal. (400 helyiség tízmillió lakosra, fejenként évi három mozilátogatás), és most azon dolgozik, hogy a filmet nemzeti főlemelkedése eszközévé tegye. A mozik nagy részét elhagyták francia tulajdonosai; ezeket állami kezelésbe vették. Filmhíradójuk már hetenként

megjelenik, *Lakhdar Amina* kezdeményezésére, aki még a háború alatt a *Yasmina* és *A szabadság fegyverei* című filmeket készítette *Tchanderli* közreműködésével. A kormány elhatározta egy Nemzeti Filmközpont létesítését; fenntartására az államosított mozikk bevétele és a külföldi filmek vámtételei szolgálnak; technikai eszközei egyelőre nagyon szegényesek, stúdió építését még csak tervezik. Nagyobb eredményeket értek el a filmklubok megszervezésében; eddig százötvenet

hoztak létre, mintegy ötvenezer taggal, a legjobb, klasszikus filmeket igyekeznek beszerezni, s *A Patyomkin páncélos* megkezdte diadalútját Algériában. És elkészültek már az első játékfilmek forgatókönyvei: az egyik a nemrég előkelő francia irodalmi díjjal kitüntetett *Mohammed Dib* regényéből (*A nagy ház*), a másik *Lakhdar Amina* műve (*Az édesanya*): ez egy algériai család szenvedéseiről szól a függetlenségi harcok alatt, s forgatása meg is kezdődött.

— k —

Omar Chérif, Jacques Baratier »Goha« című filmjében



ION POPESCU GOPOVAL

Nehéz megtalálni. A nap huszonegy órájából úgyszólván huszonegyet dolgozik: kora reggeltől forgat, tárgyal, értekezik, intézkedik, színházba megy, utána meg hajnalba nyúló vitákon vesz részt írókkal, színészekkel, rendezőkkel, kritikusokkal. Pedig megjelenése épp ellenkező benyomást kelt. Magas, testes, mackós mozgású, látszatra kényelemszerető fiatalember. Negyvenéves — de harmincnál többnek alig hinné az ember. Két napig »üldözöm«, amíg végre sikerül megtalálnom. Első nap meg kell elégednem rövid életrajzával; állandó operatőrije és legközelebbi munkatársa, a magyar származású és magyarul kitűnően beszélő Horváth István mutatja be Gopot.

— Apja, Constantin Popescu grafikus kezdte rajzra tanítani. Elvégezte a bukaresti Képzőművészeti Főiskolát, majd Moszkvában folytatótt speciális tanulmányokat. 1950-ben kezdett hozzá saját rajzfilm-studiója alapjának lerakásához. »A figyelmetlen kiskacsa«, »A méh és a galamb«, »Két nyulacska« — első gyermekfilmjei. Az utóbbiért 1952-ben Állami Díjat kap. Majd »A rossz májús sündiszno«, »A leleményes halacska«, »Marinica« és a »Marinica csavarja« című rajzfilmjei után — 1955-ben forgatja első rövidfilmjét színészekkel, »A hazudós kislány«-t amely meghozza az első nemzetközi elismerést is: díjat nyer az Edinburgi Fesztiválon. 1956-ban teremt meg világhírűvé vált Emberkékjét; a filmért, a »Rövid történet«-ért Cannesban az Arany Pálmával tüntetik ki. A »Hét művészet« a Tours-i Fesztivál nagydíját nyeri el; következő színes, rövid játékfilmje »A hercegnő szerelmese« pedig Mar del Platában kapja meg »a legjobb ifjúsági film« díját. Az 1959-ben forgatott »Homo sapiens« a Karlovy Vary-i és a San Francisco-i fesztiválon nyer nagydíjat. Végül első, egész estét betöltő nagy játékfilmje, az »Elloptak egy bombát« 1962-ben készül el; Edinburgban és Szalonikiben nyer díjat.



Másnap, a déli forgatási szünetben akad végre egy nyugalmas félórása Goponak. Már »csak« egyszer hívják fel beszélgetés közben: most jött a hír, hogy az »Elloptak egy bombát« különdíjat kapott Bordigherában, a komikus filmek olaszországi fesztiválján is.

Ezzel kezdi a beszélgetést is, amikor megtudja, hogy Budapestről jötem:

— Kicsit csodálkozom a magyar kritikusokon — mondja, és vaskos dossziét vesz elő. — Nagyon érdekel filmjeim külföldi fogadtatása, és épp ezért minden kritikát összegyűjtök és lefordítatok, a világ minden részéből, ahol bemutatták valamelyik filmemet. Sok okos és megszívlelésre érdemes gondolatot olvastam már filmjeimmal kapcsolatban — néha számunkra teljesen ismeretlen lapokban — soha nem hallott nevű kritikusok tollából. A pesti kritikusok rajzfilmjeimet — néha érdemükön felüli — dicsérettel fogadták. Az »Elloptak egy bombát« viszont kizárólag a magyar bírálóknak nem tetszett. Lapozgat a dossziében; szovjet, angol, francia, amerikai, lengyel és más újságkivágásokat mutat. — Az edinburgi és a szaloniki fesztiválon is díjat nyert a »... bomba«; a díj, amelyről most értesítettek, már a harmadik. S tetszett a film mindenütt, csak önmagánál nem. Nagyon érdekelne, vajon miért? A kurta recenzióknál bővebb eszmecsere számítottam, mikor tavaly meghívott a Magyar Filmművész Szövetség. Sajnos, nem jutott időm az utazásra; sürgősen be kellett fejezmem az

UNESCO felkérésére forgatott filmet.

— *Hallhatnánk valamit erről az új rajzfilmről?*

— Új rajzfilmem címe: »Halló! halló!« — mondja. — Az UNESCO felkérésére forgattam, akárcsak Macskássy Gyula barátom az »1, 2, 3...«-at. Alapgondolata: a távközlés, a híradás fejlődésének történetében megmutatni az emberek közötti közlekedés, egymás megismerésének tendenciáját. A régi keleti filozófia ellentétét akartuk bebizonyítani; a mi alapelvünk: láss, hallj, beszélj! Filmünk azt mutatja meg, hogyan jutott el az Ember — filmünkben a már ismert Emberke — az ősi tamtam doboktól a szputnyikokig. Ebben a sajtóosan ferde tükörben meglevenedik a táviró, a televízió felfedezése.

— *Legújabb műve?*

— Most forgatom; címe: »Léptek a Holdba«. Egész estét betöltő játékfilm, színészek szerepeltetésével.

— *Hütlensz a sok sikert hozott Emberkéhez?*

— Nem, de a valóság kifejezése különböző formákat igényel. Bizonyos mondanivaló közvetítésére élő színészek alkalmasabbak, mint a más esetekben hatásosabbnak bizonyuló rajzok. Célom: minden filmnél megkeresni a tartalomhoz legjobban illő formát. A gyakorlatban nagyjából úgy valósítom meg ezt az elgondolást, hogy minden rajzfilm után egy-egy játékfilmet forgatok.

— *Miről szól a »Léptek a Holdba«?*

— A film a jövőben játszódik. A Holdban vár egy — nem is túlságosan távoli — jövőben élő menyasszony a vőlegényére. A menetszerű rakéta azonban nyolcvan percet késik; s ez igen nagy idő a türelmetlen fiatalembernek, aki minden eszközt kipróbál, ami az emberiség története során ismeretes volt, hogy hamarabb érjen szerelmeséhez. Prometheuszal kezdődik a film, aki ellopta a tüzet az istentől, s felvonul benne minden olyan történelmi vagy mitológiai alak, aki megpróbálta meghódítani az eget. Ikarus, Verne, Cyrano, Galilei, angyalok, ördögök,

boszorkányok a film szereplői; vagyis mindenki, akinek valami kapcsolata volt a repüléssel. A film egyúttal tiszteletadás akar lenni minden nagy eszmének és gondolkodónak is, s a tudomány győzelmét bizonyítja a babonák és legendák fölött. Lesz ugyan dialógus is a filmben, a mese azonban emlékül is érthető. Rajzokra és zenei effektusokra építünk. Már a forgatás végéhez közeledünk; körülbelül egy hónap múlva a technikai munkákkal is elkészülünk.

— *További tervei?*

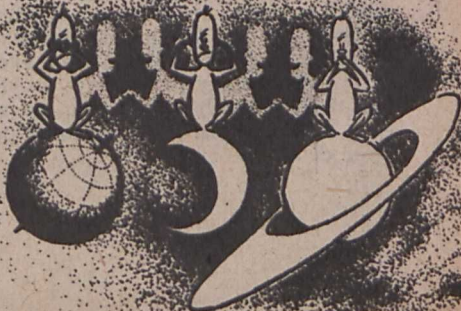
— A III. moszkvai nemzetközi filmszesztiválon veszek részt júliusban, ahová zsűritagnak hívtak meg. Aztán újabb rajzfilmet forgatok. Címe: »Az élőlények kialakulása«. Majd megint játékfilm: nagy mesemodónk, Ion Creanga népi legendája nyomán, »Fehér szerezcsen« címmel. Mindkét forgatókönyv készen áll már.

— *A forgatókönyvek szerzői?*

— Filmjeim forgatókönyvét mindig magam írom. Operatőröm továbbra is Horváth István; lesz, aktíval minden eddigi sikerem közös. Terveim között hadd mondjam el azt is: idén feltétlenül élek majd magyar filmművész-barátaim meghívásával és elmegyek Budapestre. Tavaly nem jutott időm erre az utazásra, de most, a »Léptek a Holdba« bemutatóján ott leszek. Biztosra veszem, hogy érdekes és számomra nagyon tanulmányos eszmecsereben lesz majd részem a pesti nézőkkel és kritikusokkal is, akikkel türelmetlenül várom a személyes találkozást.

ZSUGÁN ISTVÁN

Kép a »Halló, halló!«-ból



MAGYAR ÍRÓK ÉS A FILM

A mai filmalkotók zöme műszak sorától nyer ihletet, míg elkészül a végleges film. Ezért aztán szinte valamennyi művészeti ág művelőivel előfordulhatnak kisebb-nagyobb határvillongások. De egyik sem váltott ki annyi — s tegyük hozzá, megoldatlan — vitát a legutóbbi félév százában, mint éppen a filmművészet és a szépirodalom összefüggése.

A közelmúltban még a magyar irodalomtörténetek is foglalkoztak e témával. Keszthelyen rendezett tanácskozásukon. Ezzel kapcsolatban talán nem fölösleges röviden visszapillantani arra, hogy a magyar írók milyen várakozással, reménységgel fogadták a hetedik művészet megjelenését.

Jókai Mórt a fantázia szárnyalásának új lehetősége ragadta meg a mozgófényképben. Franciaországból keltezett levelében már 1895-ben azt írta, hogy »a csodálatos mozgófényképek Verne Gyula fantáziáján is túl tesznek«. De író tollából származott az első, hazai filmelméleti tanulmány is. 1909-ben, a Nyugatban jelent meg *Karinthy Frigyesnek* a mozgófénykép metafizikája című értekezése. »A mozgófényképet az emberi lelemény legcsodálatosabb alkotásának tartom — kezdte írását és abban a szóbeli, verbális és filmbeli, vizuális kifejezésforma különbségeit fejtegette — az utóbbi előnyére. Emellett részletesen elemezte a filmdokumentá-

ció felbecsülhetetlen szerepét.

Nemcsak a napilapokban és folyóiratokban, hanem a meginduló szaklapokban is rendszeresen foglalkoztak a filmmel egyes írók, költők. *Bródy Sándor*, *Gábor Andor*, *Molnár Ferenc* alkalmi megnyilatkozásai mellett különösen kiemelkedik *Samlyó Zoltán* munkássága. Az első magyar filmszaklap, a *Mozgófénykép Híradó* egyik legtermékenyebb, gondolatokban gazdag szerzője. A »mozgáregénytől« és a »moziszínész művészetétől« kezdve úgyszólván a film valamennyi problémáját érintette cikkeiben, bár nem fejtett ki rendszeres filmesztétikát. Már egyik, 1912-ben írott cikkében azt írja: »... a belső logika jelenti az életet, a hullámzást, azt, amelyik magukból a dolgok anyagából, hangulatából, árnyékaiból támad. Ezért a logikáért harcol a mozidráma.«

A film önálló művészetét kereső elméleti törekvések a Tanácsköztársaság idején gyakorlattá értek. De az ellenforradalom után ismét csak elméleti térre szorult a filmművészet ügyének ápolása. Ebben a harcban — néhány esztéta, műtörténész és színházi szakember mellett, mint *Hevesy Iván*, *Gró Lajos*, *Bárdos Arthúr* — ismét a szépirodalmi folyóiratoké és íróké a palma. A *Nyugat*, a 100%, a *Korunk*, a *Ma*, a *Munka*, a *Toll* és más baloldali lapok

szinte rendszeresen foglalkoztak a filmmel.

A sokoldalú *Kassák Lajos* nemcsak mint szerkesztő, hanem mint cikkiró is sokat foglalkozott a filmmel. Tanulmányaiban nem csupán az új művészet létjogosultságát hirdette, hanem ebből következően épp az új filmművész alkat tehetségének követelményeit és ismerveit kutatta. »A művészi formanyelv túlnőtt a gyárilap sémáin — írta a *Nyugat* 1926. VIII. 16-i számában —, s fejlődése türelmetlenül követeli a tipikus filmszerzőt, az irodalom és képzőművészet költői helyett a mozgófényképekben vizionáló költőt, a képalkotókat új típusú alkotóját.« Ma azt mondjuk, hogy »szerzői filmet!«

A kommersz, a rutinra és a giccsre építő hazai és külföldi kapitalista filmgyártás igénytelenségének kerlelhetetlen ostromzója *Bálint György*. A tollba és olykor a Nyugatba írott cikkeiben követeli a magyar filmgyártás művészi alapokra helyezését az üzleti szellemű filmtermeléssel szemben. *Chaplin* és a nagy szovjet filmrendezők tevékenységét állítja példaként közönség és szakemberek elé. »*Chaplin* és *René Clair* filmjeitől és még egy-két ritka kivételtől eltekintve, csak az orosz filmrendezők teljesítményei mélták arra, hogy velük kapcsolatban a művészet szót említsük — halomra döntve azt a felfo-

A MOKÉP jelenti

JÜLIUSI FILM-
ÚJDONSÁGOK



ÜZLETEMBEREK

O'Henry novelláiból készült magyarul beszélő szovjet filmszatra



A MÁSIK PART A végzetes gyanú

Szélesvásznú lengyel filmdráma. 10 éven alul nem ajánlott. Csak a moziban láthatják. A TV nem közvetíti



A HAZUGSÁG VÁROSA

Olasz filmszatra
Széles változatban is
10 éven alul nem ajánlott



gást, hogy a művészetek kívüli, például világnézetű vagy politikai célkitűzések feltétlenül ártnak a művészi színvonalnak» — írta a Nyugat 1932. októberi számában.

Író volt a magyar kapitalista hangosfilmgyártás úgyszólván egyetlen, rendszeresen és függetlenül bíráló filmkritikusa: Komor András is. Művészi színvonal és forma tekintetében az egyetemes filmművészet nagyjait, társadalmi hűség, realizmus tekintetében pedig Móricz Zsigmondot állította példaként a magyar filmgyártás elé.

A minden szándékával, idegszálával a magyar nép kulturális felémelkedését igénylő Móricz — minden akkori kudarc és félresikerült filmfeldolgozás ellenére — szenvedélyesen foglalkozott az új művészi kifejezési formával. »A mozi a mozdulatokban kifejeződő cselekvés színtere« — írta jegyzeteiben. Fájjalta, hogy a filmek meséjét nem az írókkal íratják. Elhatározta, hogy megtanulja a filmírás technikáját. »A magyar irodalomban talán első vagyok, aki áhítatos tisztelettel fordulok a film, mint irodalmi közlő eszköz felé... Főlemelő érzés, hogy az ember valósággal a tel-

jes közönséghez fordulhat. Úgy érzem, mintha most először nyílna ki előttem, az író előtt a magyarság egyeteme: a filmet még az analfabéták is megérthetik.«

Az 1940-es évek elején Zilahy Lajos lapjában, a Hídban robbant ki ismét heves vita a művészletlen, üzletes szellemű magyar film ellen. Veres Péter múlt évi nyílt leveléhez hasonlóan viharos visszhangot kavaráó vitában írta Németh László a magyar filmről: »El sem tudok utálatosabbat képzelni, mint a mi filmjeink kicsipett tájait: örökös ünnepelőjűkben... A realizmus lenne itt, mint Reymont Parasztaiban, a legnagyobb fölfedezés.«

A hosszú évtizedeken át dédelgetett írói álmok, filmművész tervek első megvalósulása volt Szabó Pál regény-trilógiájából készült »Talpalatnyi föld« című, ma már klasszikusnak számító magyar film. A rákövetkező évek nagyüzemi filmgyártásának taposómalmában rutinmunka és konformizmus, sajnos, gyakran feledtette azt a távlatot, amelyre a magyar írók legjobbjai mutattak, s amelynél külön cél ma sem képzelhető.

MOLNÁR ISTVÁN

filmvilág VI. évf., 14. 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 2924

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

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

»INDEX« 25.286

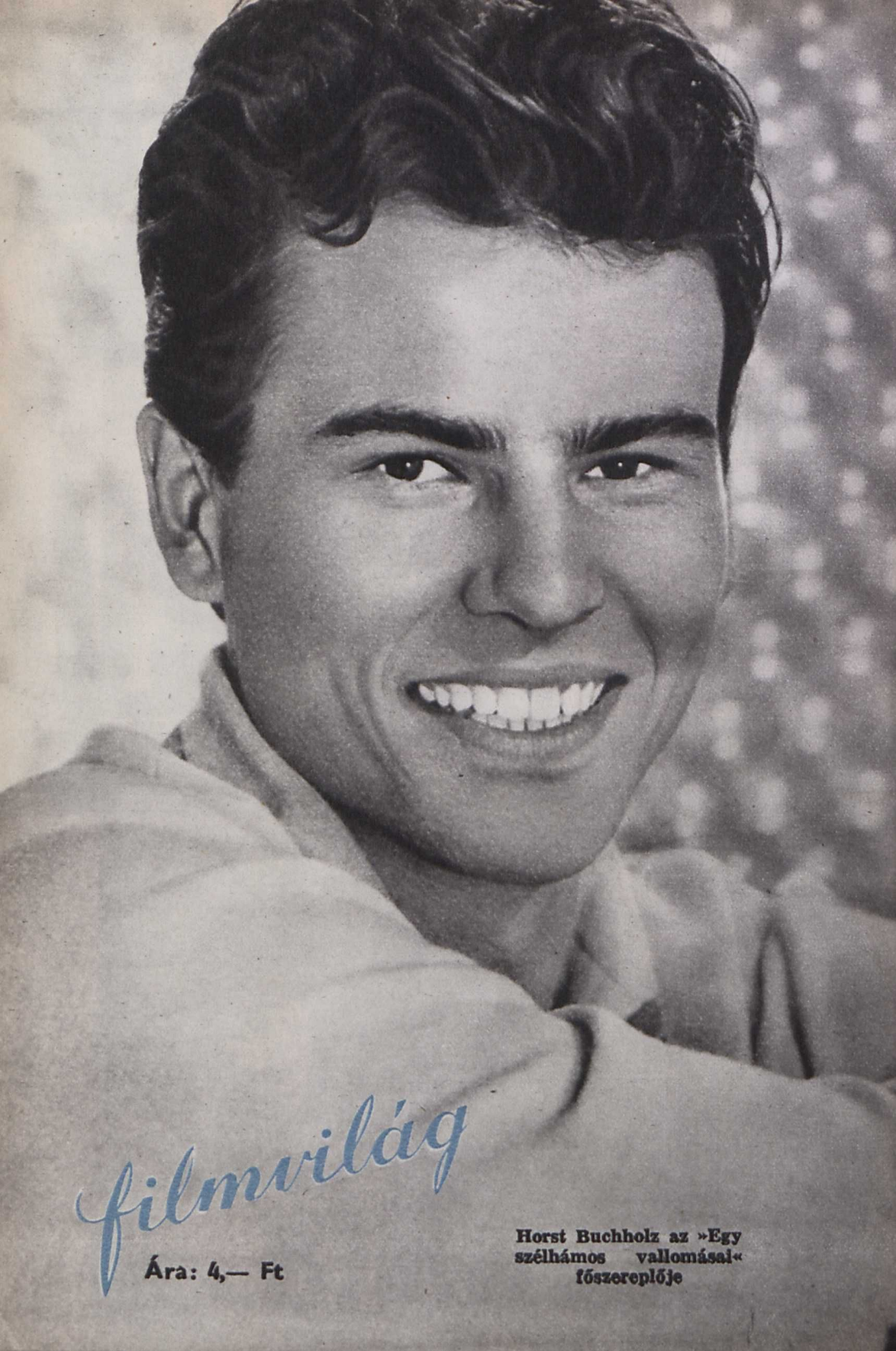
Shirley MacLaine Gittel
Mosca szerepében

KETTEN A HINTÁNI

Robert Wise rendezésében film készült Amerikában William Gibson színdarabjából, amelyet nálunk »Libikóka« címen mutattak be.

Robert Mitchum és Shirley MacLaine a film főszereplői





filmvilág

Ára: 4,— Ft

Horst Buchholz az »Egy
szélhámós vallomása!«
főszereplője