

filmvilág

17

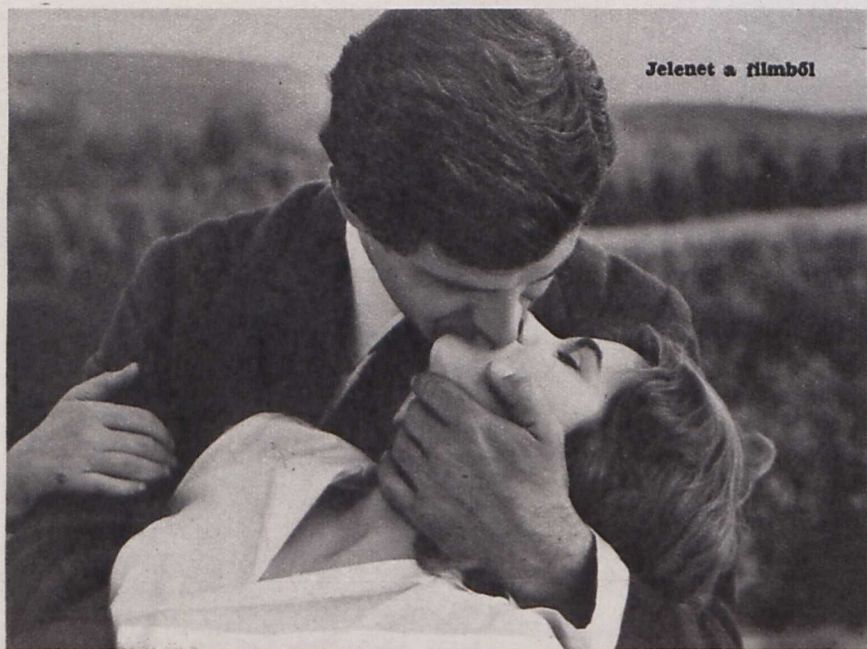
1963. SZEPTEMBER 1



Beba Loncar és Miha Baloh

ÉS ELTŰNT A SZERELEM

Aleksander Petrovics jugoszláv rendező filmje egy fiatal szerelmespár ellentmondásos érzelmi életét ábrázolja egyszerűen és mesterkéletlenül. Cikkünk a 15. oldalon.



Jelenet a filmből

CÍMKÉPÜNK

Matgorzata Szancer, a „Kisasszony az ablakban” című lengyel film főszereplője

AZ ÉRDEKESSÉG ÉS KÖRNYÉKE...

Kezdjük talán az Igen Tisztelt Nagyerdemű furcsa, látszólag ellentmondó nézőtéri reakciójával: miért nem tetszett a »Mindennap élünk« — ami pedig legalább problémáit illetően nem volt jelentéktelen vállalkozás? Mert nem volt elég érdekes — válaszolja a Nagyerdemű. S miért nem tetszett »Az utolsó előtti ember«? Mert túlságosan érdekes volt? Mindenesetre Jánusz arcú jelenség az érdekesség és unalom. Nehéz eltalálni adagolását, és mi még nem is tudunk igazán bántani vele. De miközben kezdünk rájönni a felszínes érdekesség ürességére, úgy érzem, az ellenkező véglet veszélye van közel: a sivárságé, az érdektelenségé. Majd ennek ellensúlyozására: valami újfajta érdekesség, feszültség túladagolása, újszerűnek ható témák erőszakolása, esetleg kevésbé ismert környezet vagy csak tárgyak halmozása, melyeknek játékában aztán nem jut elég figyelem a film igazi lényegére, mondaniivalójára. Makk filmjében valami ehhez hasonló látathatunk: az ejtőernyős élet izgalma, az átlagember elől elzárt területre való bepillantás érdekessége túl sokat von el a néző figyelméből, s a probléma érdekességét már csak fáradtan, vagy sehogy sem tudja befogadni. A bevezetőben említett paradoxon tehát az érdekesség elmentmondása: a felvetett probléma érdekességét a cselekmény, a tárgy, a láttatásmód dramaturgiai érdekességének kell hordoznia, bevezetnie, átlelkésítenie — másrészt viszont nem szabad ezeknek a segéd-eszközöknek túlságosan érdekessé válni, mert akkor letompítják a mondandó érdekességet. Az unalom járhat az érdekesség túlfeszítésének árnyékában is.

Persze mindez közhely is. Mert az érdekesség filmdramaturgiai eszközeit jól ismerjük. Tisztában va-

gyunk pl. relativitásával. Egy szánatógató paraszt képe lehet szép, poétikus — de önmagában nem érdekes. Ha viszont — hadd mondjak egy banális példát — a föld ahol szánt, valami háborúból ittmaradt aknákat rejt magában, s ezt a néző tudja, mindjárt érdekes lesz az ember minden mozdulata: kikerüli-e a ráleselkedő veszedelmet. Azt is tudjuk továbbá, hogy bizonyos foglalkozási ágak, ritkán látott, rendkívüli jelenségek képei dokumentatív erejüknel fogva önmagukban is érdekesek, s általuk a néző érdeklődését könnyű kicsiholni. Közismert az »elharapott« mondat fogása is: a teljes egészében »elmagyarázott« kép érdektelen, a néző tudja, mi következik, s unatkozni kezd. A félszavakkal jelzett, sejtetett fordulatok viszont ébrentartják érdeklődését. Tehát az érdekesség eme ábécéjével nemigen van baj. Azzal már inkább, hogy fejlődő látási kultúránk (filmkultúránk) magával hozza a néző látványigényének változását is: ami néhány éve még érdekes beállítás volt, ma már unalmas. A »Meztelen diplomata« pergő ritmusú, jó burleszk. De tömegjelenetei unalmasak: a néző nem kacag azon, ahogy a »rendőrség fenntartja a rendet« a tumultus közepében kapálózva, és azon sem mulat, mikor mindenki fejveszetten rohogál a szálloda halljában — háromszori ismétlésben. Ezt a fordulatot megszokta már, érzéketlen vele szemben.

De még ennél is fontosabb, és ma még fehér terület az *érdekesség különböző szintjeinek, rétegeinek keveredési aránya*. Erről szeretnék néhány szót szólni. A film érdekességének legalábbis három alkotóeleme van: először is a szereplő tárgyak, emberek, foglalkozások dokumentatív lebillincselő ereje. Ez a film első építőköve. Különben azt

hiszem nem tévedek ha arra gondolok, hogy a film legalkalmasabb vadászterülete a rendkívüli, a furcsa, az érdekesítő: az általános érvényű, mely gondolatokat valami rendkívüli, furcsa, esetleg excentrikus irányból közelítheti meg a leghatásosabban, és egyben a legművészebben. *Chaplin* és *Ejzestein* példái éppúgy ezt sejtetik, mint a »Ballada«, a »Félelem bére«, vagy a »Négyszáz csapás«: valami hangsúlyozottan egyedi, egyediségében érdekes világban csillantják fel az általános érvényűt, a problémájában is lebilincselőt.

A második réteg a *cselekmény* érdekessége lenne: a változatos, fordulatos, »izgalmas« film dramaturgia követése, párosulva a láttatás, a képi eszközök »még nem látott« megközelítő módszerével. Nem a párba-jok és pofonok kavargó forgatagára gondolunk — a la »Királylány a feleségem«, hiszen a »Tizenkét dühös ember« egy szobában zajló vitája is érdekes és lebilincselő volt, — hanem arra, hogy a cselekmény erősebb, hatásosabb fordulatai nélkül valahogy partravetett halként senyed a film. Mint igazi modern *népi* művészetnek — az »utca művészetének«, ahogy egyesek nevezik — tulajdonképpen fel kellene elevenítenie a realizmus ama hagyományát, melyet pl. Rabelais vagy Shakespeare követett, hogy elemi hatásokkal, nyers tréfákkal, vad históriákkal tudja lebilincselni közönségét — egy magasabb rendű, mélyen filozofikus mondanivaló számára. Mai filmjeink a leányszobák álmajhoz igazodnak, kerülik az élet durvább, »kínosabb« vagy kegyetlenebb jeleneteit. Az ilyenféle érdekességtől valami elvont esztéticizmus nevében húzódozunk, holott jól tudjuk, *Hamlet* tömegvilkossága nélkül elképzelhetetlen lenne annak világirodalmi fölénye is. S mivel lemondunk az ilyen populárisabb érdekességről — még a szándékolt magasabb rendű mondanivaló is érdektelenségbe fullad. (Persze nem a gyilkosság-történetek és detektív-storik eszmei megfejlését javaslom. Csupán az élet színesség-

gének teljesebb visszaadását, a szürkeség és próza levetkezését.)

Végül a harmadik réteg: a probléma érdekessége. Erről vitáztunk eddig a legtöbbet: a konfliktusos ábrázolásmód, az élet zsákutcáinak ábrázolhatósága mellett és ellen. S tudjuk is mi a baj itt: a kérdéseket még csak felteszik a filmek — a probléma kíméletlen feltárására már nem mernek vállalkozni. Irányítók, lektorok és művészek egyaránt elfelejtkeznek arról, hogy egy kihúzott tüske többet gyógyít életünkben, mint a szálfka beletörése és tüneti gyógykezelése. De hát mindez ismét csak közismert. A tartalmi érdekesség tehát azt követelné, hogy a nézőt alapvető érdekeiben, legfontosabb életkérdéseivel ragadja meg és bilincselje le.

A film művészi érdekessége ennek a három rétegnek helyes arányát, egymást segítő vegyítését kívánná. Pár példa talán megvilágíthatja, mire gondolok. Az »Oldás és kötés« addig köt le, míg a szívmitét és az azt követő, kibontakozó katarzis első hulláma el nem tűnt a vásznonról. Ezekben a képekben a tárgyi érdekesség (műtő, a szívspeciálista munkája, kórházi titokzottság), és a probléma érdekessége (a beképzelt, a »futtatott ember« viselkedése) egyensúlyt tudott tartani a cselekmény menetében (sikerül-e az öreg professzornak a műtét). Aztán ez az egyensúly megbomlik. A film még tartja művészi színvonalát, de észrevehetően alábbhagy a közönségben az a fajta érdekfeszültség, melyet az első rész tartalmasságában érezhettünk a nézőtőren. Makk már idézett filmjében a zuhanó ugrás izgalma, a tárgy önmagában is izgalmas mivolta elfedi, hogy a képek izgalmasága mögött Orodán lelki válsága, és egy magatartás súlyos kritikája rejlik. Amennyire érdekel bennünket maga a játékszín, annyira homályosodik el a résztvevőket mozgó rugózat; ahelyett, hogy ezt a mélyebb értelmet emelné, felfűtené. Persze: újra és újra betör a néző tudatába, hogy miről is van szó, de az érdekességnek az a hármas egysége — mely az indításnál még megvan — fellazul. A cselekmény túlbonyolítása — a futó sze-

relem és a felbomló házasság bemutatásának nyújtása — a cselekmény oldaláról is fellazítja ezt az egységet.

Az unalom felé főként azok a filmek sodorják a nézőt, melyekben sem a felszíni érdekesség, sem a probléma mélyebb lebilincselő ereje nincs meg. Ilyen a »Lopott boldogság« például, mivel csak egy lépést tesz a munkásélet eddig művésziileg nem ábrázolt világa felé, s aztán megelégszik egy szerelmi történet bemutatásával, de ebben sem tudta kikerülni a szokványost. A »Mindennap élünk« — az érdekesség tükréből nézve, nem volt elveszett kísérlet. De a szerelmi konfliktus érdekessége valahogy kívülről kapcsolódik a film »prózai« világához, a gyári élethez és egy munkás/egyéni tragédiájához. Nem éreztük a két szál összetartozását, és így ez a szerelmi romantika csak dísz volt, s ez a dísz nemigen tudta feltartóztatni az unalmat. (A film »betegsége« nyilván nem csak itt keresendő, de hatékonysága nagyobb lehetett volna, ha érdekesebben nyúl anyagához.)

Továbbá: keveset törődünk a speciálisan filmszerű érdekesség *pszichológiai igényével*. Elméletileg tudjuk, és élesen kritizáljuk is azokat a törekvéseket, melyek a filmet, mint »nappali álmot« kezelik, melyek a néző spontán vágyait, a »jó lenne így« sóhaját valósítják meg a vásznon, s ezzel az álmok megvalósulását hazudják a nézőnek. De elfelejtkezünk arról, hogy ez az álomszerűség nemcsak a giccs és bestseller filmekben létezik, hanem kihasználható a realista igényű művekben is. Itt ugyanis a nézőt az érdekesség, az illúziószerűség csapdájában ejtik foglyul, és aztán innen vezetik a mondanivaló teljesebb átélése felé. Egyszerűbb változatában a következő kérdést sugallja: miért nincsenek még ma sem fantasztikus-szatirikus filmjeink? Csupán a burleszkben engedünk meg meghökkentő ötleteket — de a »Csodagyerekek«-hez, vagy a chaplini filmekhez hasonló realista »fantasztikummal« nem merünk kísérletezni. Pedig a mi életünkben is számos jelenség kínál-

kozna a mesés-gunyoros felnagyítás és kifigurázás tollhegyére. Bonyolultabb feladatot jelentene az álomszerűség művészi alkalmazása: az a módszer, melyben a hősök illúzióit próbáljuk a kamerával nyomon követni, sőt, a nézőt is próbáljuk beleringatni a hősök hazug álmainak látszólagos szépségébe — s aztán hirtelen felébresztjük őket. A néző maga lássa álmainak érdekes és lebilincselő fantáziaképeinek hazugságát. A »Nagy ábránd« a háborús kaland »férfias szépségének« illúzióját kezeli így, az »Aranypollgár« az »amerikai álom« hazugságát viszi vásznonra, a »Csodagyerekek« a német »csoda illúzióit rombolja« ezzel a módszerrel. Az érdekesség itt már szinte közvetlenül az eszmei mondanivalóból csap le a nézőre: amit az érdekesítőnek tart, épp abban kell felfedeznie saját önkritikáját. Rá kell döbennie, hogy saját, rejtett vagy vallott illúziói hamisak. Az »Oldás és kötés« ezt kísérelné meg. A fiatal orvos sok tekintetben rokonszenves határozottsága, céltudatossága vonzónak tűnik előbb a nézőnek is, maga is szeretne ilyen célratörő lenni. Aztán kénytelen lassan maga is »önkritikusan« nézni ezt a figurát: nemcsak a hős viselkedését, hanem saját rokonszenvét is bírálni kényszerül. Persze, itt is az a baj, hogy már a film elején van néhány utalás, hogy vigyázat, ez a fiatalember nem pozitív hős, később bajok lesznek vele, s így a néző illúzióit nem sikerül felcsigáznia, nem tud együtt álmodni a figura hazug életvitelével — és így sajnos kevesebb lesz a megtisztító, katartikus hatás is.

Csak néhány ötletet sikerült elmondanom, nem is a véglegesség igényével. Keresni szerettem volna a nagyobb hatás lehetőségeit, a lebilincselő filmélmény egyik apró, de nem elhanyagolható komponensét. S úgy érzem, jó lenne ezen a téren is átgondolni eszközeink megújításának időszerűségét. Nemcsak a közönség miatt — filmjeink színvonalát végetti is. Ami, ha nem is ugyanazt jelenti, de nem is áll messze az előbbtől.

ALMASI MIKLÓS

TÜCSÖK

Allítólag sovány cselekményű az új magyar film. Igaz ez? *Tücsök* — anyakönyvi nevén: Király Ilona Mária — tizenöt éves Berettyómenti félárva leány, számos testvérével, házsártos édesanyjával, egy falitükrrel és egy ingárával szekérré kerekedik, s az ország másik felébe vándorol, hogy megülje nagyobbik nőtestvére lakzóját. A lakzi azonban elmarad, Anna nővére időközben rosszzilatú hírnévre tett szert, s a kiszemelt vőlegény italozásra adta fejét. *Tücsök* megérkezik és rendet csinál. Nővérét mégis férjhez adja, ha máshoz is, Karvaly Pistát, a lezüllött, szerelmében csalódott vajúrt pedig csenevész-ömagya keríti meg férjül. Ez szép kövér cselekmény, fordulatos is, tartalmas is, Tardos Tibornak a film alapját képező elbeszélése pedig kézcsókosan tisztelgő leborulás a csitriben rejlő anyai-családösszetartó, asszonyi nagyság előtt.

Ha baj van a filmmel, máshol kell a hibát keresni.

Ott talán, hogy Tardos *Tücsök*-elbeszéléseinek csendes férfimeghattottsága a filmben kicsit megkopott, hogy legtöbbször csak Esztergályos

Cecilia nagy szemeiben, mozgékony, csúnya-szép vonásain tűnik fel. Nem kérhető számon egyetlen film-től sem az irodalmi eredeti. Ez is más, az is más. Ennek a filmnek szerzője nem Tardos Tibor, hanem Markos Miklós rendező.

Alkkor talán ott kell kielégületlenségünk okát keresni, hogy stíluszavar van a filmben? A reklámfilm szökdecselős-groteszk komédia-baletteljével indul, aztán átvált paródisztikus mesehangulatba, belecsorog ide az érzelgősség könnye, később irónikus mesevilág tárul ki a vásznon, darabosan keveredve a realitással. Pityereggető játék, rekeszizmot támadó vad bohóságok, mozilíra, naturalizmus. *Tücsök* — és bogár keveredése nem feltétlenül kárhóztatandó. A stílusegység követelménye nem a stílus-egyneműséget írja elő, hanem a különféle elemek egységét.

Talán a »leköszönő-snittek« soka-sága váltja ki néha ellenérzésünket? Hogy antológikus válogatását kapjuk ismert filmek ismert képsorainak? Nem, hiszen Louis Malle: Zazi-jának savát-báját éppen az

Esztergályos Cecilia és Sinkovits Imre



adja meg, hogy minduntalan idéz innen is, onnan is, és egy mai fiatalember szemével gunyorosan értékeli át a nagyra tartott megoldásokat, a tisztelt értékeket, hogy le akarja a nevetés kürtszavával rombolni a konvenciók falait. Markos filmje egyáltalán nem jellegzetes mai magyar film, éppenséggel kírí a mai formai egyhangúságból és az ötletzápor ad valamelyes érdekességet a Tücsöknek. Helyenként a »vígjátéki téboly« szele csap ki a képsorokból, a képtelen szabadul el egyes jelenetekben, s veszi át a józan, egy az egyhez való reális ábrázolás helyét. Mégsem tudunk belefeledkezni egyik tótágas szatírabetébe sem; nem érezzük következetesnek egy groteszk-optikájú világszemlélet líráját. Sok az ötlet? Nem az a baj. Hanem az, hogy nem simulnak össze, nem rokonulnak egymáshoz. Látszik, hogy ki vannak találva.

Ez a szocialista Scampolo, parasztiba helyezett Kölyök nagyon is igyekszik tetszeni. S ebben a tettségvágyban kevés a mértéktartás, a művészi méltóság. Az ötletek sorra lélektelenné válnak. Hideg részvétlenség árad például az apa halála paródisztikus képsorából. Ez az expozíciós jelenet azt hivatott bemutatni, hogy a madárcsontú leány mennyire erős lélekben is, testben is. Édesapja összeesik a mezőn. A lány nem sír, nem jajong. Sokat szenvedett asszonyként, akit már megedzett az élet, felnyalabolja a súlyos testet, és hazaszállítja. Szép elképzelés. A filmben azonban detonáció hangja hallatszik, az apa mázsás teste, kirakati babaként dől el, porfelhő kavargó, mintha felrobbant volna a magot hintő paraszt.

Ha az apja holttestét száraz szemmel fuvarozó Tücsök túl érzelmes Markos Miklós ízlésének, akkor jogában áll elhagyni az elbeszélésnek ezt a motívumát. Jogában áll paródizálni is, de akkor Tücsöknek is ugyanabból a törvényű anyagból kell készülnie. Nem élhet egymás mellett esztétikailag büntetlenül egy — mondjuk — Swiftből gyúrt ember, és egy Tardosból



A Tücsök — Esztergályos Cecilia

készült leány. Továbbá: elfogadható a felrobbant apa groteszk jelenete, ha ítélkeznek buta halála felett az alkotók, ha mondanivalójuk van ezzel a képtelenné ható ötlettel. Így hal meg az, aki így és így élt — mondhatták volna. De nem ez volt a cél. A megoldás csak azért került bele a filmbe, mert vicces.

Vicces film a Tücsök, de nem igazi vígjáték. Ott van például a zöld házikó előtti fűbe-guggolás. Eredeti szülőhelyén, a francia filmekben mindig érzelmes feloldást ad. Itt, azonban, feszélyezően embertelen. Népszínműves kedélyeskedés jelentkezik ebben a motívumban. A hamis parasztok is gyakoriak a filmben. Kiss Manyi tragikomikus nője színészileg még a leghitelesebb, de belőle is árad a göregáborizmus. S nem a városból kirándult falu népieskedéséről van szó csupán. Ezek az adomákba pászoló parasztok emberileg sem hitelesek, nemcsak »parasztilag«.

Mindez összefügg a rendező nem túl választékos ízlésével. Szó se róla, lehet nevetni a filmen. Az is szinte bizonyos, hogy a siker sem marad el mellőle. De a nevelést többnyire mechanikus eszközökkel



Kiss Manyi, Pécsi Ildikó és Szirtes Ádám

váltja ki: cseréptörés, elbuktatás, ismételt lejtőn és lépcsőn való legurulás, földrepottyanás, részegség, félszegség. Nevetünk, de valahogy nem szívből.

Markos Miklós képességeiről nem alkothatunk képet első munkája alapján. Néhány megoldása tehetséges, a filmjéből azonban inkább az derül ki, hogy még nagyon sokat kell tanulnia és érlelődnie. Nem is a technikai megvalósítással van baj. Azikorrekt. Talán kicsit túl sokat is játszik stopp-trükkökkel, alá- és fölforgatással s egyéb kameraeffektusokkal. Ez pedig azt az idejétmúlt, háború előtti vigjátéki iskolát idézi fel, amelynek hatása alatt áll a rendező.

A színészekről szólva meg kell mondanunk, hogy Psota Irént soha nem láttuk még ilyen hatástalannak. Az ő tehetségére vigyázni kell, csatornába vezetni, hasznos munka végzésére kényszeríteni, ellenkező esetben vad szeszélyességgel kanyarog és dühödten csapong. Nem mondhat-

nám, hogy szereposztási tévedés volt Psotára osztani Tücsök anyját, hiszen ő jellegzetesen körülhatárolhatatlan szerepkörű művész: naiva, komika, tragika, intrika, szubrett; semmi sem idegen tőle, ami emberi és azt hiszem, még növényi és ásványi tárgyakat is meg tud eleveníteni. De rendezni kell. Ugyanez a helyzet Sinkovits Imrével is, akinek van a filmben egy hosszúra nyúlt, briliáns szólószáma. Karvaly Pista részegségét, medvejóságú, deliriumos szerelmi bánatát annyi színnel, leleménnyel, pontos megfigyeléssel és egyéni bájjal játssza el, hogy színpadon elbűvölő lenne. Itt túl harsányak az eszközei, felnagyított a mi-mikája.

Herczenik Miklós tétova operatőri munkáján érezni, hogy nem tudta magáévá tenni a rendezői koncepciót. Láng István melodikus kísérőzenéje az álombetétek tréfáit változatosan emeli ki.

MOLNÁR GAL PÉTER

A Cahiers du Cinéma ezen a címen közölte GEORGES SADOUL, az ismert francia filmtörténész és esztéta tanulmányát és a cikkhez töredékeket mellékelte Vertov elméleti írásaiból. Az alábbiakban néhány részletet ismertetünk a Cahiers du Cinéma közleményéből.

AZ ALAPELVEK

A nagy jelentőség, amelyre a »Cinéma-Vérité« 1960 óta tett szert, valamint az újfajta filmtechnikák fejlődése, fölhívják a figyelmet azokra az elméleti tanulmányokra, amelyeket Dziga Vertov a húszas évek folyamán tett közzé. Negyven év elmúltával a szovjet filmművész úgy áll előttünk, mint valami új Verne Gyula, amikor az a maga idejében a tengeralattjárókról és a Holdba tett utazásokról beszélt. Vertov gondolatai ugyanis annak idején kissé fantasztikusnak tünnek, de a film szempontjából előre vetítettek olyan fejleményeket, amelyek ma is még szórványosak, de rövid időn belül elkerülhetetlenül egyetemessé és általánossá válnak.

Vertov négy évtizede közölte Majakovszkij Lef című lapjában (1923 júniusi szám) kiáltványát, amelynek legfőbb alapelvei az alábbiakban foglalhatók össze:

1. A felvételek (hang és kép) montázs. A montázs történhet olyan filmlre, amely már régebben elkészült (pl. régi híradók), vagy beleilleszkehdhet egy meghatározott célra készülő filmbe (pl. dokumentumfilm).

2. A Film-szem (Kino-glaz), mint eszköz (és készülék) arra, hogy rögzítse az életet, a mozgást, a hangot, de egyben arra is alkalmas, hogy a montázs által rendezze az ily módon rögzített képeket. Vertov kiáltványában azt hirdeti, hogy a kamera alkalmazása mindeztől az emberi szem tökéletlenségének, rövidlátásának volt a törvényesítője. »Fel kell szabadítani a kamerát — hirdeti — sanyarú szolga sorsából, a kamera, mint film-szem tökéletesebb az emberi szemnél. Nincs lehetőségünk arra, hogy szemünket

tökéletesítsük, a kamera által azonban a végsőkig tökéletesíthetjük látásunkat.«

3. Az élet ellesése. Ez az elv kizár mindenfajta megrendezést, és elválaszthatatlan a Film-szemtől.

A Film-szem, amely ellesi az életet, a húszas években olyan gondolat volt, mely sokkal megelőzte korát, hiszen ebben az időben a Szovjetunióban olyan kamerákat használtak még, amelyek működésük közben a gépfegyverre emlékeztető zajt csaptak. 1960-ban azonban megszületett az »élő kamera«, amely úgy rögzíti a hangot és a képet, hogy meg se látják, vagy legalábbis nem zavarja azokat az embereket, akikről a felvétel készül. Vertov érdeme abban nyilvánul meg, hogy képzeletében negyven évvel korábban látta meg a jövő technikai fejlődésében rejlő lehetőségeket. Orosz futuristának vallotta magát és akárcsak mestere, Majakovszkij, nemcsak hirdette, ábrázolni is tudta az jövőt, azt a korszakot, amelybe most készülünk belépni.

A KAMERÁS EMBER

Első kísérleteit hangelemekkel végezte. Az ifjú futurista költő és zenész 1916-ban alapította »hallás laboratóriumát«. Egyetlen technikai eszköze egy rendkívül primitív fonográf volt; ezzel rögzítette gépek, vízesések stb. zaját. Kísérletei az akkori technikai eszközök fejletlensége folytán (a mikrofont csak 1920 után találták fel), természetesen roppant kezdetlegessé váltak. Az 1917-es forradalom után azonban már nemcsak zajok, hanem képek montázsával is kezdett foglalkozni. Mint az első szovjet heti filmhíradó, a Kino Negyelja főszerkesztője, ő állította össze a polgárháború kü-

lönböző frontjain készült felvételekből a heti híradót. 1919–20-tól fogva elméletben és gyakorlatban egyaránt ő valósította meg az első dokumentumfilmeket (A polgárháború története, stb.).

Az a gondolat, hogy rögzített vagy másfajta, korábban már létező és nem a művész személyes közreműködése által létrehozott elemek *montázsa, összeillesztése, vagy összeragasztása* révén teremtsenek műalkotást, a huszadik század eleje óta már »a levegőben volt« Európa avantgardista köreiben. Erről tanúskodnak Picasso és Braque »összeragasztott« papírjai, Apollinaire »poèmes conversations«-jai (a halott mondatok montázsa), Duchamp, Max Ernst készen-gyártott tárgyakból összeállított szobrai, és a dadaista, majd a szürrealista versek, amelyek újságokból, táviratokból kivágott címekből állottak össze.

Vertov is »képzeletbeli földrajzot« teremt, amikor az 1919-ben meghalt forradalmárt, Volodarszkijt 1918-ban Pétervár utcáin egy olyan járókelővel üdvözölteti, aki 1922-ben halad el Chicago egyik útjánál. Vertov azt hirdeti: »én vagyok a Film-szem, Ádámnál tökéletesebb embert tudok teremteni, mert teremtvényemhez hozzáveszem az egyik embertől a legerősebb és a legügyesebb kezeket, a másiktól a legfürgébb és a leggyorsabb lábakat, a harmadiktól a legszebb és a legkifejezőbb arcot. A montázs ré-

vén új, tökéletes embert teremtek«.

Vertov soha sem elégedett meg elvei pusztá hirdetésével, hanem Kino-Pravda című film-magazinjában már 1922-től kezdve próbálkozott elképzelései gyakorlati megvalósításával. Így például a forradalom hősei iránt a Kino-Pravda 1923 januári számában a következő montázzsal fejezi ki tiszteletét: A nép hőseinek koporsóját leengedik a sírba (felvétel: Asztrahán, 1918), befödik a sirt (Kronstadt, 1921), az ágyúk üdvlövései (Leningrád, 1920), az emberek tiszteletük jeléül levelezik kalapjukat (Moszva, 1922).

A Film-szem és az élet ellesésének elve a legerőteljesebben az 1929-ben elkészült »A kamerás ember« című műben érvényesült. A film egyes jelenetei elkészítésekor Vertov és munkatársai úgy bújtak el a bokrokban, mintha oroszlán vadászatra készülnének. Más esetekben olyan embereket választottak ki, akiket valamely látvány, vagy rendkívüli izgalom annyira lekötött, hogy elfeledkeztek a kamera jelenlétéről. Volt azonban olyan eset is, amikor nem a szereplők tudta nélkül lesték el az életet. Így például midőn meg akartak örökíteni egy estélyt, amelyet nepmanok rendeztek, előre bejelentették szándékukat, s így helyezték el a kamerát meg a fényezőkat. Az estély folyamán azután az alkohol meg a tánc annyira elragadta a mulatság résztvevőit, hogy teljesen megfele-

»A tizenegyedik esztendő« című Vertov-film egyik jelenete





Dziga Vertov

keztek a filmesek jelenlétéről. Az élet ellesésének ez a módszere bizonyos mértékben már Leacock mai »bizalomba férközés«-nek az előfutára.

A »CINÉMA VÉRITÉ« EREDETE

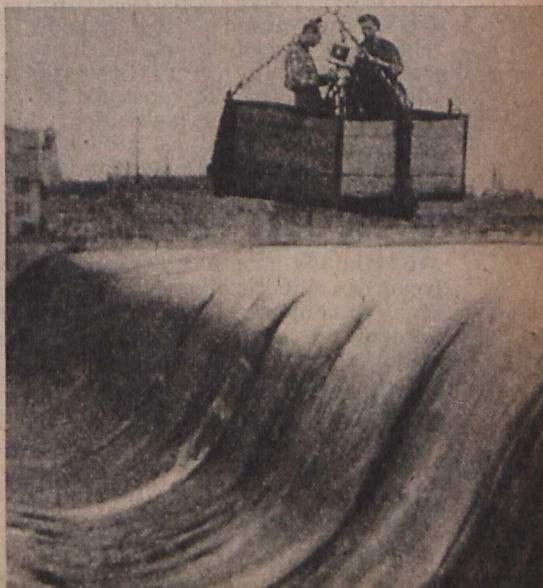
Sadoul a továbbiak során egy, az elmúlt esztendőkből elterjedt félreértésre világít rá, és egyben tisztázza is a problémát. Rouch, a francia Cinéma Vérité egyik legjelentősebb alkotója, a műfaját megjelölő kifejezést a Kino-Pravda fogalomból vette át. A Kino-Pravda azonban megalakításakor nem valami elvet, vagy művészeti jelszót fejezett ki, hanem a Pravda napilapra való utalás formájában azt kívánta érzékeltetni, hogy Vertov filmmagazinja a Pravda (nem hivatalos) filmmellékletének szerepét akarja betölteni. Az utóbbi években azonban előkerültek Vertovnak sokkal későbbi, a negyvenes évek elejéről való elméleti írásai, amelyekből kiderül, hogy a nagy szovjet filmművész az idők folyamán maga is a mai fogalomnak megfelelően kezdte értelmezni a Kino-Pravdát. Egy 1940-ben írt cikkében például azt mondta: »A film lehetőséget teremt arra, hogy láthatóvá tegyünk a láthatatlant, megvilágítsuk a ső-

tétséget, napvilágra hozzuk azt, ami el van rejtve, lemeztelenítsük azt, ami el van fődve, játék — játék nélkül —, ez a Kino-Pravda. Nem elég azonban a vásznon az igazságnak csak egyes darabkáit, töredékeit megmutatni, úgy kell megszerkeszteni a filmeket, hogy a részlet-igazságokból az igazság egésze alakuljon ki.

Életpályája végén Vertov tehát fölismerte, hogy *Film-szeme a Kino-Pravdához, a Cinéma Vérité-hez vezet*, a szónak abban az értelmében, ahogy ma használjuk. Ám ugyanakkor felismerte a valóság rögzítésében rejlő veszélyeket is.

Sadoul cikke végső következtetésében joggal mutat rá arra, hogy a valóság rögzítése csupán nyersanyag, amelyet a legkülönbözőbb célokra lehet felhasználni. Vertov — írja — hangsúlyozta, hogy a tökéletesített kamera révén mélyebbre lehet hatolni a valóságban, mint az emberi érzékszervek segítségével. Ehhez azonban ezt a kamerát olyan kutatónak, vagy alkotónak kell alkalmazni, aki valóban az igazságot, a valóságot keresi. Két nagy űs állhat példaként e téren napjaink alkotóművészei előtt, a szovjet Dziga Vertov és az amerikai Robert Flaherty.

Jelenet a »Kamerás ember« című filmből



ANTONIONI ÉS „AZ ÉJSZAKA”

Antonioni megérkezett Magyarországra. — Aristarco ezt legutóbb még képletesen értette, a látott magyar filmekben felfedezve hatását, és ennyiben ez nem volt feltétlenül örvendetes tény. Annál örvendetesebb, hogy most a szó szoros értelmében érkezett meg: saját művével, s így módunk van végre szembenézni vele, töprengeni értékein, vitatkozni is, ha kell, de az alkotással magával és nem homályos, vélt fantomokkal.

»Az éjszaka« Antonioni legrepresentatívabb filmje. Vagyis a legjellemzőbb, legérettebb, eredetiségének jegyeit a leginkább magánviselő. S talán a legszemélyesebb is. Ezért valóban Antonionival nézünk szembe, ha »Az éjszaká«-t próbáljuk elemezni.

A DIAGNÓZIS

Antonioni filmje bizonyos értelemben teljes összefoglalás. Ahogy a Bovaryné volt a maga idejében, vagy a Három nővér és egészen más vonatkozásban Proust. Egy társadalmi réteg tévedhetetlenül pontos, teljes szellemi térképét vázolja fel benne, a mai polgári értelmiség gondolat és érzelmvilágának már már tudományos analízisére, a kapott eredmények, adatok és megfigyelések gondos mérlegelésére és határozott összegezésére vállalkozik. Kegyetlen átvilágításában a lélek mély rétegei oly engedelmesen foszlanak szét, mint a hús a röntgensugarak adta képen. Tehát kórképet ad, összefüggéseket próbál megfejteni, a látott jelenségek és a láthatatlan kórokozók között; elfogulatlan tárgyilagossággal tárja elénk; meddig terjedt a belső roncsolás, Antonioni egész szindrómát ír le: egy csokorba gyűjti mindazokat a tüneteket, melyeket az emberi teljesség felbomlásának különféle jeleként szoktunk felfogni: az önzést, és a gondolati meddőséget, a közönyt és a szenvedélyek kialakulásának betegségeit, az akaratgyengeséget és a cselekvésre való képtelenséget és éppen ezek

egymáshoz való viszonyait próbálja felderíteni. Elemzésének hitelét növeli, hogy vizsgálódásait »nemes anyagon« a legkedvezőbb feltételek között végzi el; nem az annyszor látott elkallódott, félresikerült egzisztenciákon mutatja ki a kórt, hanem éppen ellenkezőleg. Szép, gazdag, kiegyensúlyozott világ lakóival ismertet meg, akik a jólét, sikerek és biztonság harmóniájában élnek, akik maguk is vonzóak — csak célja, értelme az egész vegetációnak nincsen. Mivé lesz az ember a magasan fejlett kapitalizmus jégkorszakában? Hogyan keríti mind fokozatosabban hatalmába a dermedés? — teszi fel a kérdést minden Antonioni film. De az érdekes az, hogy bár itt látószólag folyamatról van szó, Antonioni mégsem ennek dinamizmusát, kialakulását, drámai eseménysorát követi nyomon, hanem inkább magának az adott állapotnak tanulmányozására fordítja minden figyelmét. Így »Az éjszaká«-ban is. A házasság széthullásának tényét adottságként, axiómaként kezeli. Nem a felbomlás processzusát mutatja, hanem a szerelem elmúltának pillanatát, ezt a pillanatot viszont olyan nagyra növeszti olyan türelemmel »teregeti szét«, hogy a teljes képből a múltat, az előtörténetet is érzékeltetni tudja. A film ott kezdődik, ahol mások végződni szoktak, és tegyük hozzá, ott végződik, ahová művek el sem szoktak jutni. Az egész mű egyfajta különös ötödik felvonás, mely a dráma lezajlása után kerül bemutatásra, de annak még minden feszültségét, az idegrendszert tovább sugárzó vibrálását, kapilláris mozgását magában hordja.

A »szép új világ« Antonioni kamerája nyomán a maga legköznapiabb arcával, minden különösebb drámai hatás, vérszetes trauma nélkül jelenik meg és mégis, így is beteg, kóros és embertelen, mert hiányzik belőle az életnek értelmet adó munka szenvedélye, az érzelem egészséges, természetes melege, az

emberi kapcsolatok állhatatossága. Így fedezi fel ő is, mint annyi kortársa, az elidegenedés mélyebb és általánosabb törvényét. Antonioni hősei ennek az élménynek, a valóság elvesztésének áldozatai, azt élik át szemünk előtt, nap mint nap, mint oldódnak el fokozatosan az élethez fűződő természetes emberi szálak, mint válnak egyre áttekinthetlenebbé a mai polgári társadalomban az emberek és dolgok közötti viszonyok. Munka, életcélok, emberi kapcsolatok, egyre megfoghatatlanabb messziségbe kezdenek távolodni és csak a kiszolgáltatottságot, az elvesztettség és szorongás érzéseit hagyják maguk után.

A film sokoldalúan tárja fel az elidegenülés jelenségét. Fontano az alkotás szabadsága, célja és lehetőségei felől kérdez rá a világra és az élet a legnyersebb egyértelműséggel válaszol neki (a milliomos ajánlata), az asszony a maga sajtó, tompuló érzelmeit kínálja oda, hogy újból megmérésék — visszhangtalanul. Lídia egész híres sétája nem

más, mint reménytelen kirándulás a valóságba, a kézzelfogható külvilág kereteibe való kapaszkodni akarás. Éreznünk kell, hogy számára minden, ami valaha biztos, szilárd és egyszerű volt, most kérdésessé vált: a maga és a férje helye a világban, Milánó házainak modern szépsége, a város nyüzsgése, de ahogy halad az utcákon és néha megáll, szemügyre véve egy váratlan részletet, egy szemét között motozó köldusaszonnyt, egy síró kisgyereket, a távoli grondon verekedő vad fiúkat, a rakéta eregető izgatott csoportot — mindenünnen csak a saját arca tekint vissza rá, hiszen csak magát tudja keresni, »önmaga köréből nincs mód kitörni«... Ahogy az élet változó »díszleteit« nézi, mindig csak magára figyel, befelé kérdez: mi az, ami érvényes maradt, ami nem málott még szét az idők folyamán? élnek-e még az emlékek és képesek-e melegíteni ebben a kihűlt világban? Milyen furcsa, hogy minden megváltozott, de talán még fur-

Jeanne Moreau és Marcello Mastroianni



csább, hogy egy-egy részlet a régi maradt.

AZ EGYÉNISÉG FELBOMLÁSA

Ha a világ felbomlott, ha dolgai között nincs többé értelmes rend, hogyan őrizhetné meg ezt az ember vele szemben? »Hová lesz éntünk zárt egyénisége?« Antonioni hőseinek legjellemzőbb sajátja az egyéniség nélkülség, a markáns, egyedi profil, a hasonlíthatatlan egyszerűség hiánya. Valami elmosódott, homályos kép rajzolódik csak ki a tükörben, ahol inkább a tónusok, mint a kontúrok beszélnek. Ezért is annyira meddő önmauk kutatása, saját énjükbe való lemerülésük minden szívóssága.

Antonioniit első közelítésre sokan egyszerűen a pszichológiai iskola képviselőjének tekintik. Pedig ha jól utána gondolunk, hőseinek szükségképpen nincs, mert nem lehet árnyalt, bonyolult pszichológiája. Amit kapunk, az nem az egyes egyéniségek meglepő, új felfedezéseiben gazdag jellem- és lélekrajza, hanem bizonyos tipikus pszichológiai mechanizmusok rendkívül érzékeny taglalása. Sőt, bármilyen megépően hangzik, tulajdonképpen egyetlen pszichológiai mozzanat ábrázolását nyújtja: azt az ámuló-csodálkozó felismerést, melyben az ember tudomásul veszi a maga elidegenülését, azt, hogy részvétlenül, tehetetlenül nézi végig elszakadását a világtól. A jellem feloldódott az egymást ismétlő, egymás nyomába lépő lelkiállapotok sodrában.

Antonioni filmjeiben mindenütt a

nőké a vezetőszerrep. Tudatos elhatározással állítja őket a férfiak rovasára a középpontba. Talán nem túlzás ebben a választásban is, a középponti témával való benső kapcsolatot fellelni: hisz az érzelmek alkonyát, a világhoz fűződő érzelmi szálak fellazulásának, szétbomlásának drámáját talán legpregnansabban valóban itt lehet tettenérni. Antonioni nőalakjai érzékeny, igényes, nyugtalan lelkek. Teljességre és őszinteségre vágnak és ha érzik, hogy a teljesség, a szerelem elérhetetlen számukra, nem hajlandók állítani magukat, van bennük bátoráság szembenézni a semmivel.

Egyoldalúság és gazdagság különös keveréke Lída is. A szépség benne már csak inkább halvány visszfényként él, mint valami távoli múlt emléke, ezért is olyan szomorú ennek a fénynek kialakítását nyomonkövetni. Szelíd, kislányosan konok kitartással próbálja az igazságot, a világosságot megostromolni — nem ő tehet róla, ha túl nagy számára a vállalt feladat, ha nem tud semmit a rejtvényből megfejteni. Mégis, ez a hűség ad némi tartást neki, szemben a férfivel, akiből már ez is kiveszett. Milyen szánalmas is lesz Antonioni beállításában ez a vonzó és kellemes férfi! Sikeres, tehát kicsit középszerű, lényegileg harmonikus, tehát nem igazán nagyigényű. A kor jellegzetes átlagintellektuelleje, több divatos, mint valódi székszissel, több modorossággal, mint mélyen átélt belső válsággal.

Ez a furcsa felemáság minden Antonioni hősből ott van: egyszerre

Jeanne Moreau és Monica Vitti





A bárjelenet

érezzük hősei emberi értékeinek jelenlétét és ugyanakkor azok hiába-valóságát is. De hisz éppen erről a drámai pillanatról akar vallani: az értékek széthullásának, dezintegrációjának pillanatáról! Antonioni számára azonban ennek a felbomlásnak az oka nem misztikum. Ezért nincs igaza Aristarcónak, aki egyszerűen irracionalistának nevezi. »Az éjszaka« éppen hogy határozott kézzel bogozza ki a jelenség társadalmi eredetét is. S mi sem áll távolabb tőle, mint hogy glórifikálja vagy igazolja ezt a pusztulási folyamatot. Antonioni nem veszítette el hitét az emberi értelemben és alakjai teljes szétesését is éppen az akadályozza meg, hogy még nem adták fel egészen a harcot, hogy még mindig készenlétben állnak arra, hogy áttörjék valahogy énjük és magányuk börtönét és ez az állandó, fűrészszó-kíváncsi figyelem, szívós erőfeszítés, hogy megfejtsék magukat és környezetüket ad még valami méltóságot is nekik.

SZÁMELZŐTT VAGY ÚJRA- ERTELMEZETT DRÁMAISÁG

A legmakacsabb közhelyek közé tartozik Antoniónival kapcsolatban az a megállapítás, hogy kiküszöbölte műveiből a drámát, feloldotta a konfliktusok nyílt, áttekinthető ütközeteit. Nos, ha a dráma valóban

csak ennyi volna, akkor ez a »dramatizálás« már Antonioni előtt is sok művész bűneként volna elkönnyvelhető — gondoljunk csak Csehovra —, de talán fontosabb számunkra annak megvizsgálása, miért szükséges Antonioni számára eltérni a hagyományos drámaiságtól. Nyilvánvalóan nem formai, technikai okokból, hanem mert az ábrázolt életanyag természeté követeli ezt meg. Mondottuk, hogy Antonioni művének kulcsa hősei bénultságának, tehetetlenségének felismerése. Hogyan formálhatná ezt közvetlen drámává, mikor a hősök legnagyobb drámája éppen az, hogy képtelenek a cselekvésre, a döntésre? De vajon, ha az emberi küzdelem nem tud tettekké érlelődni, akkor már megszűnt a küzdelem maga? Igaz, egyenlőtlen harc ez. A valóság legyűri a tétovázakat, erőtlenséget. De a birkózás mégis minden percben szüntelenül folyik és komolysága feszültséggel tölti meg a filmet. Antonioni filmjei valóban nem drámaiak abban az értelemben, hogy sodró erejű drámai történés bontakozik ki bennük, ahol az erők összekapcsolása szabályos bonyodalom útján halad a végkifejlet felé. De a cselekmény folytonossága helyett előtérbe állítja az érzelmek, képzetek, a gondolatok és asszociációk folytonosságának nyugtalan játékát, gyötrelmes előrehala-

dását, ahogyan a legkülönfélébb »erőkkel«, saját gyengeségükkel, tehetetlenségükkel megharcolva próbálnak közeledni valamiféle nyugalmi pont, megoldás felé.

A film történéspanyaga semmivel sem marad el az ún. cselekményes filmekétől. Gondoljuk csak meg: valaki meghal, felbomlik egy házasság, találkozások jönnek létre a szerelem ígéréteivel, csakhogy ezek az események kötelezően a háttérben maradnak és csak közvetlen hatásuk, a hősök belső világában keltett hullámmásuk tükrében öltenek formát. S nem a művész szeszélye, önkényes nézőszöge teremti ezt az átételt, hanem hősei világának természetrajza. Valaha az ilyen szituációkban a legnagyobb szenvedélyek lobbanhattak lángra, karddal, vérrrel küzdöttek egymással és egymásért a szerelmesek. Itt semmi sem maradt ebből, csak a beletörődés, a végső őszinteség, egymás teljes megértése, olyan fokon, amire már csak a közöny, a fásultság képes. Ha meghalt a féltékenység, meghalt a szerelem is.

Magának az életnek a drámaisága változott meg tehát, és Antonioni nagysága, érzékenysége éppen az, hogy ehhez alkalmas formát talált, hogy a cselekmény ártértelezésével, más síkra helyezésével, ha más közegeben is, de emberi küzdelmet és drámai feszültséget tudott teremteni.

Antonioni komolyságára, erkölcsi igényességére jellemző a mód, ahogyan hőseit láttatja. Magából is származik minden részvétet, hogy illő tárgyilagossággal, pontossággal szóljon: valóban diagnózist ad és ahhoz semmi elfogultság nem férhet. Így jön létre az a furcsaság, hogy művei a hidegen izzó okosság, elemző készség olyan tisztaságával rendelkeznek, mint a tudományos tanulmányok; mintha csak dokumentumfilmet készítené hősei belső világáról. Nem a szubjektív kommentár, az eredeti beállítás a fontos számára, hanem a sohasem látott apró részletigazságok, a csak mikroszkóp útján megközelíthető szövettani elváltozások. Ezért megszűnik számára a különbségtétel fontos és kevésbé fontos mozzanat között, mint a laboratóriumi megfigyelő, egy teljes

életmetszetet ragad ki, minden pillanatával, minden vonatkozásával, mert az »érdektelen«, a nem sérült épp olyan jelentős lehet, mint az »el-térő«, a kóros szövet.

»REND A ROMOKON«

Különös dolog, hogy Antonioni, akinél a modern filmművészetben alaposabban és mélyrehatóbban senki sem tárta fel a polgári lét széthullását, morális, gondolati felbomlását — ezt a szétzilált, »rendetlen« világot milyen bámulatos, fegyelmezett rendbe tudta foglalni. Az ő szenvedélyes tárgyilagossága, kíméletlensége volt szükséges ahhoz, hogy ezt a szigorú, klasszicista stílust ilyen kristályos tisztasággal kialakítsa, lemondva a hatáskeltés minden harsány eszközéről, egyedül a szuggesztivitás erejére, tömörségére, bonyolult logikájára támaszkodva. A flauberti impassibilité Antonioniál is intenzitássá, zsúfolt gazdagsággá változik; a felhalmozott, aprólékosan precíz megfigyelések, hiteles életrészletek tömege egyszerűen érzelmi erővé válik. Kamerakezelésének mozgékonyága, mely mindig a hősökre koncentrálna és egyetlen céljának a teljesség befogadását tekinti, így lesz sajátos kalligráfiává. Annyira csak a szereplők életét, lélegzetvételét figyelni, követni nem lankadó éberséggel, hogy ebből a lefokozott ritmikájú mozgásból, szeszélyes sétából, már-már koreográfia lesz: kifejező művészi forma, melynek eleganciája, tartottsága hibátlan összhangba kerül az egész mű hangjának férfiasan szemérmes lírájával.

Semmi felesleges dekoratív elem nem díszíti ezt a nyelvet. A bonyolult geometriai elrendezettség, a gondolatok kifejtésének nyugalmas logikája, a hősök kis cselekvéseinek, érzelemhullámmásainak játéka adja a belső mozgást és harmóniát is egyben. A stílus fegyelme, lenyűgöző architektúrája azonban nemcsak a művész fölényét és biztonságát mutatja — jelzője annak is, amit Antonioni a legnagyobb tisztességgel vállal, hogy ez a legbiztosabb, talán egyetlen fogódzója, neki magának is, ebben a világban.

BÍRÓ YVETTE

A pulai fesztivál után

A jugoszláv filmélet legjelentősebb eseménye a minden évben volt véleményeltérés, megrendezésre kerülő pulai filmfesztivál. Az idén, a jugoszláv film tizedik jubileumi találkozásán tizennyolc filmet mutattak be, ezek közül hatot versenyen kívül. A filmek a belgrádi Avala, a zágrábi Jarda, a ljubljani Triglav és a szarajevói Boszna produkcióiban készültek, Crna Gorában és Macedóniában egyetlen játékfilm sem gyártottak az idén.

A fesztivált szokatlannul nagy várakozás előzte meg. A lapokban egymás után nyilatkoztak a szakemberek, színészek, rendezők, kritikusok és abban valamennyien egyetértettek,

hogy a zsüri válogatása helytálló. Csak abban az idei fesztivál műsora a háborús téma új-jászületését jelenti-e, vagy csak a véletlen okozta a másor ilyen összetételét? (A tizenkét elfogadott film között ugyanis hét háborús témájú volt!)

Jugoszláviában egyébként 1947-től 1962-ig 170 filmet gyártottak és ezek közül 70 háborús. (A jugoszláv filmgyártásban ezeket a műveket, különösen a népfelszabadító harcokról és a forradalomról szólókat nem történelmi, hanem mai témájú fil-

meknek tekintik.) Ezek közül a legsikerültebb ez ideig a »Kozara« című alkotás, amely a moszkvai filmfesztiválon aranydíjat nyert.

Az idei, jubileumi fesztivál nyitányán is felhangzott az ágyúdörög és a géppisztolyropogás, de meg kell mondanunk, a különböző vélemények ellenére is, a belgrádi Avala produkciójában elsőnek bemutatott film »A drvári támadás« osztatlan nagy közönségsikert aratott nemcsak témája miatt, amely a jugoszláv népfelszabadító háború egyik legválságosabb pillanatát örökíti meg — német ejtőernyősök támadását a kisváros ellen, ahol ez idő tájt Tito is tartózkodott —, ha-



A moszkvai fesztiválon Aranydíjat nyert »Kozara« című filmalkotás egyik jelenete

nem művészi kivitele és nagyszerű tömegjelene-
tei miatt is. A zsüri kü-
lön diplomával jutal-
mazta, a kritika pedig
érett alkotásnak minősí-
ti, s kiemeli, mennyire
fokozza az összbonyo-
más eredetiségét az,
hogy az idegen ajkúak
(németek, oroszok, an-
golok) saját anyanyel-
vükön beszélnek a fil-
men.

A jó kezdet után né-
hány gyenge film kö-
vetkezett, majd ismét
egy nagy siker a Nagy
Ezüst Arénával díjazott
»Rodopolje«. Utána még
nagyobb hullámvölgy.
Csak filmcímek: »Macs-
ka a sisak alatt«, »Em-
ber a fényképről«, a
»Veszélyes út«, a »Fér-
fiak«, a »Homokvár«, az
»Egy nap két éjszaká-
ja«, s aztán ismét egy
kitűnő film, a ljubljana-
nai Trigláv stúdió ki-
emelkedő alkotása: a
»Vadócok«. Ivan Prant-
ner filmjét az Ezüst
Arénával jutalmazták. S

az utolsó nap került be-
mutatásra felcsigázott
érdeklődés mellett az év
legnagyobb filmje, Bran-
kó Braun alkotása, a
zágربی Jordan produk-
cióban készült »Szentől
szembe«.

»Végre megtörtént a
mélyreható, velejébe
markoló beleszólás éle-
tünk sarkalatos problé-
májába« — írja A.
Sztanicsics. A belgrádi
Politikában M. Csolics
pedig »hétköznapjaink
szocialista építésének va-
júdásairól szóló izgal-
mas mesének« nevezi a
filmet, amely a kom-
munista erkölcsről meg-
feledezett gyárigazgató
és egy munkás drámai
összecsapása körül bo-
nyolódik és a munkás-
önigazgatás áll a közép-
pontjában.

Túl merész ez a film
vagy egyszerűen csak
őszinte? Ez is vita tár-
gya volt. A kritikusok
nagyobb része, így Cso-
lics is azt írja, hogy a
film csak őszinte, igaz



Bostjan Hladnik alkotása:
a »Homokvár«

film, s az őszinteséget
nem szabad merészség-
nek nevezni. A »Szentől
szembe« bebizonyítta —
ahogy a jugoszláv kritikusok
írják — »a mindennapi problé-
mák kendőzetlen feltá-
rásával lehet csak izgalmas,
mai filmet csinálni«.

Azt is bebizonyította,
hogy szakítani kell már
a háborús témákkal. A
felszabadítási harcok
egy-egy epizódjának
megfilmesítése rendsze-

»A tudás hatalom« —
Vojislav Nanovic filmje



A vikingek idejébe vezet vissza a »Hosszú hajók« című jugoszláv–angol koprodukció



rint nagy és szép élményt jelent, de ma már, csaknem húsz év távlatából inkább a múltat jelenti. Ma már ez a harc történelem. A

filmnek pedig a múlt, a szocialista építést kell szolgálnia, a holnap felé vezető utat kell megmutatnia.

E körül folyik élénk

vita még a fesztivált követő hetekben is a jugoszláv sajtóban. Az Erena című filműjság kiemeli ezzel kapcsolatban; »A filmszemle el-



Zika Mitrović rendezte
»A nevesinjei harcos« című
filmalkotást



Beba Loncar és Dusan Bulanc »A szerelem és a divat« című film főszereplői. Rendezte: Ljubomir Radicevic

talmát nem lehet elválasztani a gyártás szervezési problémáitól, s azt különállóan felmérni. Ezért szükségesnek mutatkozik az óvatosabb tervezés.

Megállapították, hogy csökkenteni kell a filmmezéssel járó nem produktív munka költségeit, mert ez esetben egyszerűbben lehet a pénz felhasználni. Ez lehetővé tenné a filmek művészi színvonalának emelését. A kitűzött cél azonban csak úgy érhető el, ha a gyártás jelenlegi szervezési módját megváltoztatják, ha módosítják a művészek és a producerek szabad szerződtetésének módszerét.

A vita tovább folyik, még most is széles hullámokat ver, hetekkel a fesztivál után. A hozzászólások hangja, szenvedélye azt mutatja, hogy a pulai fesztivál jelentős lépést jelent és határkő a jugoszláv film fejlődésének útján.

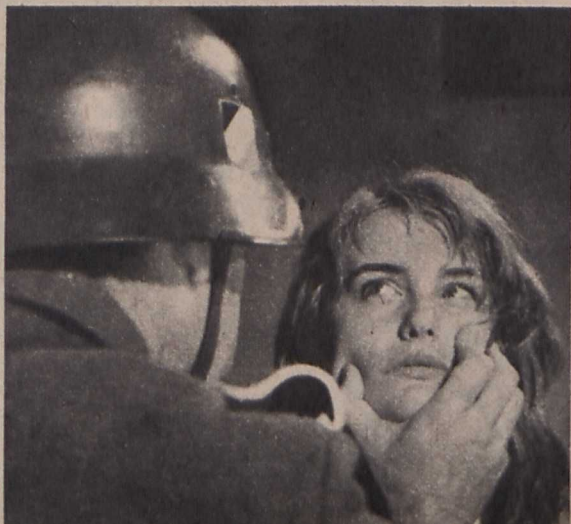
ILLÉS SÁNDOR

sősorban azt mutatta meg, hogy ma már kevés mesterségbeli problémánk van. Ha filmgyártásunk fiatalágát emlegetjük, akkor többé nem szabad arra gondolnunk, hogy hány éve gyártanak nálunk filmet programszerűen, hanem minden rendező alkotói tapasztalatára és képességére kell gondolnunk, hogy ne csupán jó témát találjon, ne csupán mesterségbeli szempontból adjon jót, hanem alkotása eszmei szempontból is tiszta legyen.»

A Pres servis azt hányja az alkotók szemére, hogy hiányzik a filmekből a szerző szíve. Ez alól még a díjnyertes »Szemtől szembe« sem kivétel. »Remekmű lehetett volna — írja a Politika —, ha a rendezőnek sikerült volna minden részletet még precízebben kidolgoznia, ha lett volna ereje balladájának velejébe hatolni, ha nem hagyta volna a végén annyira magára hősét, mert ez

egy kicsit mégiscsak embertelenül hatott.»

Mi legyen hát a cél? — veti fel a Borba és mindjárt megadja a választ is: »A mai élet, amiért harcoltunk, amiért fáradtunk, ez vár feldolgozásra! Szét kell feszíteni végre a filmgyártást körülölelő sematikus abroncsot, s nagyobb távlatokat kell a felvevőgépek lencséjébe fogni.« De hogyan? — tették fel a kérdést még a fesztivál alatt Pulában a szakemberek. A Jugoszláv Filmművészek Szövetsége vezetőségének ülésén megállapították, hogy a film eszmei és esztétikai tar-



Stole Jankovic írta és rendezte a »Partizántörténetek« című filmalkotást

KÖNNYELMŰ KÉPZELET ÉS BÖLCS KIAGYALÁS

A Főiskola dramaturgiai óráin felvevőgép, lámpák, nyersanyag, díszlet és színészek nélkül készülnek az új magyar filmek. Csak a rendezők valóságosak, minden egyéb a feltelezések világában játszódik. Szeretem ezeket az órákat, mert a tehetséges rendezőhallgatók átveszik a felvevőgépet, a lámpa, a nyersanyag, a díszlet és a színészek szerepét, szavaikban fény, élet, játék vibrál, s egy-egy szerencsésen sikerült óra után, úgy hagyom el az épületet, mintha moziból jönnék.

*

HOGY MONDJUNK IGAZAT A FILMEN? [Megragadóan érdekes pillanatok azok, amelyekben eljutunk az igazmondásig. Egyik tehetséges filmrendező hallgató például hitelesen leírta annak a gyermekkorában lezajlott napnak a történetét, amelyben egy kaposvári utca felszabadult a németek alól. Pontosan úgy írta le, ahogyan tízéves korában látta. Ebben az írásformában nem volt irodalmi kompozíció, elrendezettség, építmény, jelenetezés, sokkal inkább emlékeztetett néhány ezer méter rendszertelenül felvett filmszalagra. Amíg a rendezőnövénydek felolvasta írását, arra gondoltam, hasznos kísérlet lenne, ha minden további forgatókönyv készítés nélkül fölvehetnék ezt az egész írást és a kompozíció munkáját a vágóasztalra bízánk.

Érdekes tapasztalataim vannak ezen a téren. A hallgatók egy része ugyanis már életélményei leírása közben is fogásokat alkalmaz, irodalmiasságra törekszik. Ezzel bevezeti az esztétikai cenzúrát, önmaga, élete, élményvilága »széptani« korlátozását. Az így elrendezett életanyagot a forgatókönyv hagyományos dramaturgiai szabályaihoz alkalmazkodva, újból csoportosítja, építi, vakolja, feldíszíti, s ezzel a tulajdonképpeni filmalkotásra: a

felvételtre már mesterséges igazságot biz.

A spekulatív dramaturgiának ezzel a paradoxonával már az első év során szembe kell néznie a rendezőhallgatóknak, s lelke mélyén döntenie kell: megkísérli-e az igazsággal való fárasztó azonosulást, vagy megelégszik az igazság esztétikai reprezentálásával.

Tapasztalataim szerint a fiatal rendezők inaséveik során többségükben rátalálnak a helyes következtetésre. Rájönnek, hogy a filmművészetben nem kitalálni kell tudni, hanem látni. A személyes látásmód elsajátítása minden dramaturgia lényege, s meddő erőlködés mindenféle cselekményalkotási vagy egyéb képlet bemagolása. A látás művészetének, a képzelőerő szabad kibontakozásának igénye örvendetesen új jelenség az utóbbi néhány esztendő rendezőhallgatói körében.

*

ROSSZUL SIKERÜLT FELVÉTELEK. A példát ismét a gyermekkori élmény-feladatból merítem. Az egyik növendék azonnal kompozícióval kezdte. Azt mondta magában: a történethez mindenképp konfliktus kell, tehát a felszabadulás kérdésében konfliktust teremtek a szülei között, apám legyen haladó gondolkodású, anyám elmaradott. Ez a kiindulás tüstént azzal a követelménnyel lépett fel, hogy a hallgató dramaturgiai képletéhez igazítsa szüleit, saját gyerekkori élményét és látásmódját. E módszer segítségével eltűnt a két szülő, és természetesen ő maga, az elmondó is, s a valóság helyébe »művészi« általánosság került.

E fiatalember írása módfelett érdektelen volt, bár, mint »story« megállta a helyét, mivel a komponáló számos ügyes bonyodalmat alkalmazott.

Az utóbbj évtized magyar film-

művészetének történetében jelentős szerepük van a kigondolt filmeknek. Ezek a filmek rendszerint tematikailag is és formailag is utánérzések. Ilyenek a munka hősiességének megmutatását célzó filmek a) az iparban, b), a mezőgazdaságban, c) a tervezőasztal mellett (szovjet példa magyar viszonyokra alkalmazva) vagy a szürke hétköznapi költészetét érzékeltető filmek a) a munkásfiatalok életéből, b) az új paraszti életforma témaköréből, c) az értelmiség valamely belső válságának világából) olasz vagy francia példa magyarországi viszonyokra alkalmazva).

Az asztal mellett ülő hallgató természetesen nem ilyen kiforrott kategórizálással határozza meg tervezett filmjét, viszont beszámolójában szinte kergetik egymást az ilyenféle kifejezések: »Az én filmem egy kicsit rázós lesz«. — »Ebben az alakban *valahol* azt szeretném megmutatni...« — »Itt még egy *csavar* hiányzik a megoldás előtt.« És mondja, mondja a maga »*valahol*«-jait, és »*csavar*«-jait, miközben huszonegy éves arcán öreges barázdák jelennek meg.

*

AZ IGAZI. Ha Petőfi vagy Ady képalkotó készségével, másszóval *operatóri* látásmódjával foglalkozunk, a legtöbb hallgató érzi, hogy rá is költői feladat vár. Kezdetben mindenki önfeledten néz a költői kilátások elé, később azonban fölmerül a praktikus kérdés: milyen a korszerű látásmód? A fiatalok ideálokat látnak maguk előtt, rendszerint a filmművészet látnokai közül választanak eszményképet, Ejzenstein-től Fellini-ig, de van aki a példakép dolgában önmaga mellett dönt. Ebben a vad, lobogó időszakban a szerények és önteltek egyaránt rájönnek arra, hogy biztos út nem létezik. Minden új gyakorlatban van valami kudarcserű, és minden kudarcból fölcsap a siker reménye. Úgy látom, a hallgatók java már a második évben felfedezi, hogy nincs örök dramaturgia, hogy alkotni sokféleképpen lehet, csupán a valóság megkerülésével

nem. Én igyekszem a tanmenet lehetőségsein belül a hallgatókkal megismertetni a valóság megkerülésének dramaturgiáját is, nem azért, hogy kedvet kapjanak a színpompás, sőt olykor szellemes semmitmondáshoz, hanem, hogy lássák azt az utat is, amely boldogtalanná tesz.

A dramaturgiai órák műtermében a legtöbb örömet azok a rendező növendékek szerzik, akik nehéz pillanatokban is előzési jogot adnak az életnek a dramaturgiai szabályzatok előtt. Az ő kibontakozási lehetőségükben hiszek leginkább, mivel nem a cselekmény-alkotás ügyessége, nem a megfelelő számú fordulat elkészítése, s nem a geggek és tippek elrendezése lebeg előttük elérendő célul, hanem a személyes élmény megközelítően teljes kifejezése. Az ő dramaturgiájukban az a jó, hogy változásra képes.

*

A FIATALSÁG KORLÁTJA. Fiatal művészeink közül nem mindenki marad igazán fiatal. Többen elhagyják ifjú álmaikat, szenvedélyes elképzeléseiket és rálépnek a harmóniát kereső érett kor csöndesded útjára.

A művészi megöregedés más, mint a biológiai. Huszéves korban is bekövetkezhet, olykor pedig matuzsálemek is elkerül. A művészi fiatalosság fogékonyságot, az egyszerű dolgokhoz fűződő hitet jelenti a filmművészetben is. Van egy fajta bölcsesség, amely unalmat áraszt. Az ilyen kiegyensúlyozott bölcsességgel készült filmekben az emberek önmaguk élettelenített és fényképesített formájában élnek, elvileg örülnek, kivonatoltan szenvednek, s a tájak és tárgyak is oly mondanivalótlanul vesznek részt a világ ábrázolásának nehéz munkájában, mintha a felvételvezető táviratára érkeztek volna a forgatásra.

Ilyen jellegű filmek — amint az utóbbi néhány esztendő termése mutatja — elég gyakran kerülnek ki a keveset tapasztaltak műhelyéből is. Nagy az élettelen bölcsesség vonzása. S a fiatalok egyetlen veszedelmes korlátja, hogy türelmetlenek saját ifjúságukkal szemben.

GYÁRFÁS MIKLÓS



A gyilkos az esküdtek között
(Bernard Blier)

A HETEDIK ESKÜDT

Egy kiváló francia aforista, La Rochefoucauld mondta; »A képmutatás a bűn hódolata az erény előtt«. E mondás akár mottója is lehetne Georges Lautner: »A hetedik esküdt« című filmjének, mely pontosan erről, a gyáva képmutatás lelki és társadalmi kórképéről és következményeiről szól. Grégoire Duval, egy francia küsváros »köz-tiszteletnek« örvendő gyógyszeré-
sze, a városi kispolgárok jóbarátja és bridge-partnere egy szép napon gyilkosságba keveredik: megöl egy fiatal leányt. A film e gyilkosság, s a nyomában támadó lelkiismereti konfliktus drámai utótörténetét jeleníti meg. E drámai konfliktus azonban nemcsak a lélek belső szféráiban zajlik le. Az egyéni gyáva-ság és a megtisztulás, a képmuta-tás és az igazság küzdelmébe a tár-sadalom is beleszól. E »beleszólás« kiváló alkalom arra, hogy e váro-ska vezető polgárai lelepleződjenek — s a film alkotói alaposan élnek is ezzel az alkalommal. »A hetedik esküdt« a bűnös képmutatásnak sajátosan kapitalista következmé-nyeit tárja fel: a bűn nem nyeri el

jogos büntetését, és a társadalom igazságiszonya miatt az ártatlannak is bűnhődnie kell.

A történet elüt a szokványos bűn-ügyi történetek sablonjától. Nincs szüksége arra, hogy a bűnügyi his-tóriák közhelyes receptjei szerint titkolja a tettes személyét. Így nincs szüksége arra sem, hogy a történet feszültségének ívét az érdekesség e túlságosan durva pilléireire alapoz-za. Annál sajnálatosabb, hogy az eredetinek látszó, jó sztorit meg-lehetősen túlzásfolták, s felesleges grand-guignolos elemekkel is meg-fűszerezték. A film első képsorai — a gyilkosság végrehajtásának jelenetei — csak erősítik e kelle-metlen fűszer ízét. E képsorok meg-oldásukban semmiben sem külön-böznek a naturalista rémdrámák szokvány-megoldásaitól. Ezt az ér-zelmes naturalizmust, a hegedűszó kísérettel végrehajtott gyilkosság-nak eme túlságosan is direkt ábrá-zolását szívesen elengedtük volna. Szerencsére Georges Lautner ren-dezése a továbbiakban azzal kár-pótol, hogy lebilincselően jó rit-musban pergeti le a történetet.



Jelenet a filmből (baloldalt Bernard Blier)

Rendezői stílusának egészét tekintve erősen emlékeztet a 30-as évek bűnügyi-társadalmi filmjeinek stílusára, s főleg a realista színezetű atmoszféra teremtésben idézi fel e stílus legjobb hagyományait. Filmjének atmoszférája helyenként a »Gázláng« fojtogató légkörének művészi magaslatait is megközelíti. De a konfliktus zsúfoltsága és naturalisztikus fűszerezettsége nem teszi lehetővé, hogy Lautner rendezése állandósítsa, s mintegy folyamatos-sá tegye részvételüket az eseményekben. E tényben vonzó és taszító elemként játszanak közre a könnyed franciás dialógusok, melyek önmagukban rendkívül szellemesek, de frappirozóan spontán humoruk olykor feledteti a cselek-

mény logikai és művészi hitelességét. Ezt a hitelességet — konkrét példával élve — nem szolgálja jól az a jelenet sem, amelyben az ártatlanul megvádolt S. Santral felmentését követően így szól a város előkelőségeihez: »Ha nem én vagyok a gyilkos — s ezt az esküdt urak elismerték —, akkor a gyilkos önök között van!« E fordulat csupán a közönség tájékozottságára számít (a film már első képsorában elárulta a tettes személyét) viszont számíttáson kívül hagyja a történet objektív logikáját (Santral honnan tudhatja ezt?)

»A hetedik esküdt«-et a bűnügyi lélektani filmek szokványos színvonalánál jóval magasabbra mégis elsősorban a forgatókönyv erényei emelik: éles társadalom bírálata, váratlan, de lényegét tekintve hiteles fordulatai. S végül, de nem utolsó sorban: Bernard Blier emlékeztető színészi alakítása. B. Blier nagyszerűen ábrázolja a képmutatást, mint a bűn hódolatát az erény előtt, s még az ábrázolt lelkiállapotot teleplező kritikára is sajátos, biztos eszközei vannak. Különösen a tárgyalás jeleneteiben remekel. Feladatát: a bűnös ember belső bizonytalanságának, erkölcsi talajtalanosságának alakítását, s ezzel egyidőben: az ártatlanul vádolt felmentésére tett energikus erőfeszítés megjelenítését; a bűnnek ezt a nagyszabású pszichikus ambivalenciáját elsősorban oldja meg.

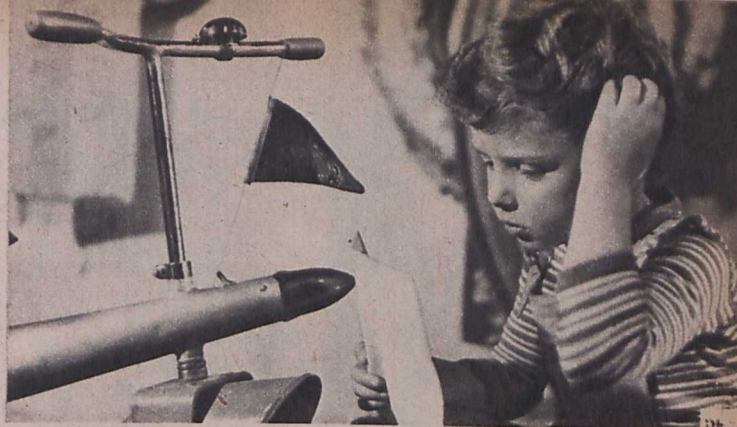
TÉRFY TAMÁS

Françoise Giret és Jacques Riberolles



A DEFA ÚJ GYERMEKFILMJEI

Aki az utóbbi időben figyelemmel kíséri a DEFA műsorpolitikáját, örvendetes jelenségre figyelhet fel: mind nagyobb teret kapnak benne a nézők legfiatalabb korosztályainak, a gyermekeknek igényei. Szinte már szokássá vált, hogy a fiatal rendezők és operatőrök első filmjeiket a gyerekek számára készítik, s így egyre szélesebb az a film-repertoár, amely a fiatalok nevelését és szórakoztatását hivatott megvalósítani. E filmek három csoportba sorolha-



A kis Dániel, a »Dániel és a világbajnok« című filmben

tók. Nevelő célzatúak, mint a »Dániel és a világbajnok« című filmalkotás, vagy »A kis Mattem és a fehér kagyló« című film — az előbbi arra tanít, hogy az eredményekért meg kell küzdeni, az utóbbi a babonákat leplezi le a fiatalok előtt; ismert meséket örökítenek meg, mint a »Piroska és a

farkas«, a »Hófehérke«, a »Holle anyó«. Végeztül az úttörők és iskolások életével foglalkoznak, mint a »Kalózok a lovak szigetén« című film, amely egy úttörőcsapat nyári kalandjairól szól egy védett területén, vagy a »Ripők« című filmalkotás, amely két fiú és egy kutya barátságáról szól. E. S.

A »Kalózok a lovak szigetén« két főszereplője





Mint Alekszander Nyevszkij, a »Jégmezők lovagja«-ban

Kis statisztá volt, mikor Saljapin már beérkezett színész és a nagy művész már akkor fel-

A HATVAN ÉVES CSERKASZOV

ismerte a fiatal fiú rendkívüli tehetségét. És sok évvel később, amikor viszontlátta őt a »Nagy Péter«-ben, Saljapin igazolva láthatta a nagy színészben egykori jövendölését.

Nyikolaj Cserkaszov, mint sok világhírű kollégája, imádta a cirkuszt és a musicalt, nagyon sok idejét szentelte ennek a művészetnek. Fiatal korában ragyogó akrobata és bűvész volt, talán még ma is az.

Cserkaszov művészete rendkívül sokoldalú. Shakespeare, Molière, Gogol, Scsedrin, Osztrovszkij, Csehov műveiben éppen olyan otthonosan játszik, mint valamelyik kabaré színpadán.

1926-ban játszott először filmen, s azóta: hetven szerepet alakított. Egyike azoknak a keveseknek, akiknek soha nem voltak szürke korszakai, a színházi, a filmvilág és a közönség egyaránt állandó figyelemmel kísérte mindig izgalmas működését. Képes minden szerepben újat, meghökkentőt és rendkívülit produkálni. Soha nem a kitaposott úton halad, mindig kísérletezik, szinte nincs olyan területe a művészetnek, amelyet ez az örökké elégedetlen, önmagával szemben nagyigényű művész ne művelt volna. Rendező, irodalmár, pedagógus,



A »Viharos alkonyat« Poleczsjev professzora

A »Don Quichotte«
címpszerepében

rendkívül kiterjedt érdeklődésű, tehetségű és lehetőségű művész.

Visszatekintve Cserkaszov negyvenéves művészi pályájára, nem túlzás azt mondani róla: elérte a csúcst.

Cserkaszovot világszerte ismerik, nemcsak mint művészt, hanem mint a világbéke fáradhatatlan harcosát. Művészete, kultúrája és tehetsége a népben gyökerezik, ahogyan ő maga mondta: »A színész, aki a néptől tanul és a népből meríti erejét, nevelő is, s az élet mestere. Ez a tulajdonsága rendkívüli felelősséget ró rá.« P. ZS.

»Rettegett Iván«





Jelenet B. R. Chopra
»A hívás« című filmjéből

DEVENDRA KUMAR
a „Time and Tide” főszerkesztője

Bombay-i filmlevél

Gazdasági és külpolitikai okok miatt 1962-ben kevesebb, »csak« 317 indiai játékfilm készült Bombay, Madras és Calcutta stúdióiban a korábbi években forgatott mintegy 350-nel szemben. A játékfilmek számszerű csökkenése egyúttal a művészi színvonal emelkedését hozta magával. Csökkent a történelmi, klasszikus tárgyú filmek száma és ezzel arányosan emelkedett a mai témájú, India társadalmi életének problémáival foglalkozó, azt bátran ábrázoló, s bíráló filmalkotás. Ezeknek a filmeknek sikere meglepően nagy volt,

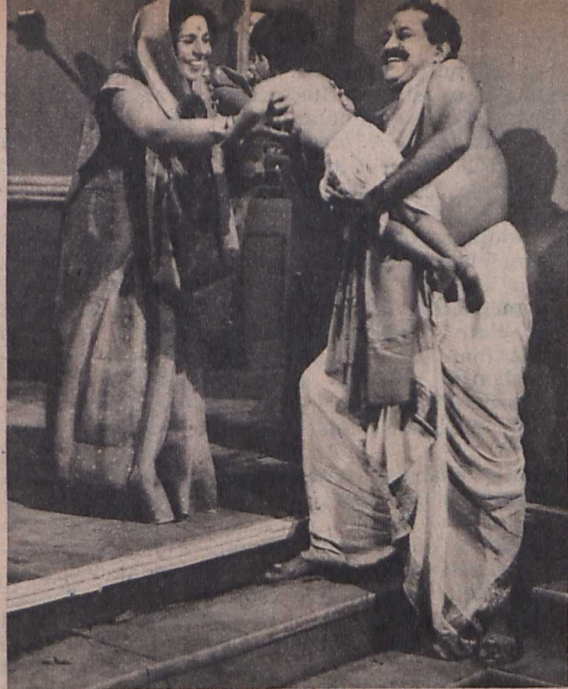
annak ellenére, hogy művészi értékük sokszor még alacsonyabb a klasszikus témájú produkcióknál. Maga a kormány is támogatja azokat a filmgyártókat,

akik mai társadalmi kérdésekkel foglalkozó filmeket készítenek. Közülük elsősorban B. R. Choprá-t kell megemlítenünk, aki filmjeiben következetesen harcol a társadalmi egyenlőségért. A nemrégien elkészült, egyik »kísérleti« jellegű filmjének főtéma a hinduk és moslimok egységének kérdése, amely ma még India egyik égő sebének

Jelenet »A megbélyegzett« című filmből: Mala Sinha és Rajendra Kumar



Jelenet a »Pathan« című filmből



foglalása alapvetően humanista, s filmjeinek igen nagy a hatása, »A por virága« című filmje a törvénytelen gyermekekről szól és jellemző, hogy bemutatása után India különböző árvaházaiból törvénytelen gyermekek százait adoptálták.

K. Asif India társadalmi életének ellentmondásaival foglalkozó filmeket alkot, témáit a dicső múltból meríti, tanúságképpen és példa gyanánt. »A nagy mogul« című filmje —

Helan az »Alibaba« című színes filmben. Rendező: P. N. Arora

számít. Nemrég mutatták be »Válaszút« című filmjét. Ennek témája: a női egyenjogúság. »A hivatás« című filmjében a prostitúció — Indiában rendkívül súlyos — problémáját boncolgatja és sákraszáll amellet, hogy a társadalom vegye emberszámba az elzüllött nőket is és segítse megmentésüket, átneveléssel, felvilágosító munkával. Chopra állás-

Mala Sinha a »Válaszút« című filmben





»A por virága« (Rajendra Kumar és Mala Sinha)

amely tíz évig készült — a mogulok korát idézi, India történelmének akkori ragyogó korszakát.

Az ismertebb indiai rendezők közül Bimal Roy filmjei filozofikus tendenciájúak, az élet értelméről szólnak. Mohan Sehgal-t ugyancsak napjaink társadalmi problémái foglalkoztatják. »Az írástudatlan« című alkotása megrázó színekkel ecseteli, milyen súlyos következményekkel jár a tanulatlanság és a műveletlenség. Nagy sikert aratott és kormánykitüntetésben is részesült egy fiatal rendező: Guru Datt »Az úr, az úrhölgy és a szolga« című filmje, amelynek hőse egy önfeláldozó asszony — regényes története mély humanista mondanivalót hordoz.

A »Pathan« című film egyik jelenete. Rendező: Khan Attaullah Khan

Az elmúlt hónapok legnagyobb sikerét Indiában O. P. Ralhahn fiatal rendező »A megbélyegzett« című filmje aratta. A történet egy fiatal fegyencről szól, aki letöltötte büntetését. Vajon lehet-e a volt fegyenc ismét a társadalom megbecsült polgára, vagy élete végéig kitaszított marad? — ezt boncolgatja a film, s igyekszik általános érvényű megoldást találni.

Még néhány filmet említenék a mai témájú produciók közül. A »Sujata« a nők továbbtanulásának gondjait és lehetőségeit taglalja »A karkötő« a testvéri szeretetről szól, a »Dhar ramputra« az angol gyarmatosítás korszakát eleveníti fel. A mai indiai élet egyes jelenségeit mutatja be M. B. Raman »A láng« című készülő filmjében.

Természetesen nem feledkezhetünk meg a történelmi, mitológiai tárgyú hindu filmekről sem, hiszen a mitológia még ma is jelentős szerepet játszik India társadalmi és nemzeti életében. Az ilyen témájú filmek közül az utóbbi időben a legnagyobb sikert a »Shiva és Parvati« című produció aratta, amely Shivaról,

a harag istenéről és feleségéről az Erény Hölgyéről szól.

India jelenleg is a világ legjelentősebb filmgyártó országai közé tartozik. Hatvan műtermében és stúdiójában mintegy kilencyezer ember (színész, rendező, technikai személyzet stb.) dolgozik. Jelentős az indiai rövidfilmgyártás is — évente mintegy 500—500 producióra tehető. A hindu filmgyártás — amely évi 700 millió hazai nézői igényeit kívánja kielégíteni — további fejlődése szempontjából súlyt helyez koprodukciós kapcsolatokra és igen nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy az utóbbi időben alkalom nyílt a hindu filmművészek európai tanulmányújtáira. Jelenleg számos hindu filmrendező tanulmányozza a szocialista országok filmiparát, s a prágai, lodzi és lipcsei filmakadémia is megnyitotta kapuit a fiatal indiai filmművészek előtt. Több koprodukciós filmről is folynak tárgyalások, csehszlovák és lengyel művészek közreműködésével. A hindu filmművészek örömmel fogadnák, ha lehetőség nyílna magyar—indiai közös filmalkotására is.



Harc a nézőért

A NYUGATI FILMGYÁRTÁS GÖNDJAI

Az utóbbi időben a jelentős nyugati filmgyártó országok filmművészetük jövőjét mérlegelve pesszimisták. Témahiány, anyagi problémák, formakeresés, ilyen és ezekhez hasonló gondokról számolnak be. A francia filmgyártás helyzete — a nouvelle vague ellenére, sőt Françoise Giroud, a L'Express kritikusa szerint éppen annak következtében — súlyosbodott az utóbbi időben. Kétségtelen, hogy a nouvelle vague friss légkört teremtett, de a hozzáfűzött üzleti reményeket — legalábbis azok többségét — nem váltotta be. Az akkori konjunktúrális helyzetben a gyártók, a kezdeti ellenállás után, teret adtak az új rendezőknek, mert úgy vélik, hogy ami az eddigétől eltérő, vagy egyszerűen, amit fiatalok csinálnak, az már magában hordja a siker magvát. Ez a számítás nem vált be, néhányan ugyan fennmaradtak a hullám tetején (pl. Truffaut, Godard, Resnais), de a többség belefulladt a közepszerűségbe.

Ha pedig az angol film helyzetét vizsgáljuk, egyetlen adat is elegendő, hogy képet alkossunk róla: a nézők száma 1948 óta hetvenöt százalékkal csökkent, és ez még mindig nem olyan rossz, mint Hollywoodé, ahol 1945-ben

még 438 filmet készítenek, 1962-ben viszont már százat sem. Az angol filmkészítők rendelkezésére álló 48 nagy stúdióból mindössze 10—12-ben forgatnak és még ez is részben az angolai MGM-nek köszönhető. A TV ugyan foglalkoztat egy-két stúdiót, de nem állandóan. Mindez kevés ahhoz, hogy elhárítsa a filmipar dolgozóinak feje fölül a munkanélküliség fenyegetését.

A problémával foglalkozó nyilatkozatok és cikkek főként az anyagi szanalás módjaira vonatkozó elgondolások ismertetéséig jutnak el, de a bajok gyökeréig nem hatolnak.

A filmhellyzettel foglalkozó angol lapok hangsúlyozzák, hogy ha valami nem történik, a

filmipar egy éven belül a legsúlyosabb válságba kerül. Javasolják, hogy a nagy stúdiók adják el területeik egy részét, a bevételekből modernizálják felszerelésüket. Sokan ilyen és ehhez hasonló tüneti kezeléstől várják a megoldást.

Hollywood problémái eléggé ismertek és a vita az amerikai filméletben szóban és írásban főleg ekörül forog. Különféle megoldásokat vetnek fel, egészen addig, hogy fokozatosan el kell vinni a gyártást Hollywoodból, megszüadítva így a filmkészítést a jelenlegi hollywoodi atmoszférától. Persze sokkal inkább anyagi megfontolások vannak az ilyen javaslatok mögött és egyrészt csak azért investálnak az áttelepülésekbe sok



Danielle Darrieux és Alain Delon, Duvivier »Az ördög és a tizparancsolat« című filmjében

Monica Vitti és Sylva Koscina «A négy igazság» című film egyik epizódjában, «A tigris és a teknősbéka»-ban, amelyet Blasetti rendezett



pénzt, mert a keleti partvidéken jobb gazdasági körülmények között lehet filmeket készíteni, másrészt, mert így közelebb kerülnek a New York-i színházi élethez, amely mindenkor jelentős forrása volt az új tehetségeknek. (Legutóbb Michael Myerberger épített új stúdiókat Long Island-on közel két és félmillió dollár költséggel.)

Figyelemre méltó Burt Lancaster egyik legutóbbi nyilatkozata. Szerinte olyan filmekre van szükség, amelyek a társadalom hangját tolmácsolják és amelyek a körülöttük zajló mindennapi életet tükrözik. Ugyanezt mondja Abby Mann filmíró is, hozzátéve, hogy Hollywood azóta veszített pozíciójából, amióta abbahagyta az olyan filmek készítését, amelyek valódi problémákat vetnek fel, napjainkról szólnak és a mai életet vizslik vá-

szonra. Az ilyen nyilatkozatok nem rendkívüli »újszerűségük« miatt érdemelnek figyelmet, hanem azért, mert magukban foglalhatják Hollywood megújulásának csiráit.

Talán még annyit, hogy néhány európai, főleg olasz film amerikai sikere alapján, ismert rendezők hozzáláttak ahhoz, hogy valami hasonlót készítsenek. Így például elhatározták, hogy a »Válás olasz módra« után elkészítik a »Válás amerikai módra« című filmet. Kétségtelenül az a jobb, ha egyes olasz filmek hatnak termékenyítőleg Hollywoodra és nem fordítva.

Kevés sikerről számolhat be a nyugatnémet filmgyártás, amely a nemzetközi filmújságok szerint is az utóbbi mintegy négy évben művészi és anyagi válságot élt át. Jelentős rendezők és főleg ki-

emelkedő forgatókönyvek hiányában a termés gyenge. Találón fogalmazta meg Helmut Käutner a nyugatnémet filmgyártás problémáját:

»A nyugatnémet közönség „érzelmes”. Nem kívánja látni múltját és nem túl kíváncsi a jövőjére sem. Ha valaki valóban társadalomkritikai filmet akar készíteni, akkor legjobb, ha elmegy Szicíliába, vagy Spanyolországba forgatni és akkor az emberek majd azt mondják itt-hon: milyen borzalmas is a helyzet ott!«

Az olasz filmművészet, amely a második világháború után a neorealizmus fénykorában képes volt filmek egész sorát létrehozni, amelyekben a politikai és társadalmi élet való konfliktusai jelentkeztek, eltérő helyzetben van az eddig említett filmgyártókkal szemben. Az antifasiszta, ellenállási és partizán-témák

után a társadalmi rendszülte problémák kerültek előtérbe, mint például a paraszti nyomorúság, a kisember kilátástalan küzdelme a felemelkedésért, a közélet botrányai, a korrupció, a prostitúció vagy éppen a felső tízezer tartalmatlan és visszataszító



Anna Karina, Godard »A nő az nő« című filmjében



Jelenet a »Hét tenger ördöge« című amerikai film-ből

élete. E periódust olyan nevek fémjelzik, mint Fellini, Visconti, Pasolini. Így nem minden igazság nélküli az a korszakfelosztás, amely szerint Olaszország törté-

nete hat periódusból áll: az ókoriból, a pápák korából, a Savoyai monarchia korából, Mussolini és végül Fellini korából.

Azok a világsikerű filmek, amelyekből jó néhányat Magyarországon is láthattunk, olyan művészi rangot és anyagi feltételeket biztosítottak több gyártónak és rendezőnek, hogy nincsenek a többi nyugat-európai országokhoz hasonló problémáik. Talán csak annyi, hogy sok a fiatalok között az, aki első szárnypróbálgatásai

Martin Held és Christine Kaufmann a »90 percelt éjfél után« című nyugatnémet film főszereplői



A MOKÉP jelenti

SZEPTEMBERI FILM-
ÚJDONSÁGOK



HOGY ÁLLUNK,
FIATALEMBER?

Magyar film
Széles változatban is

Főszereplők:
TOLNAY KLÁRI, KÁL-
LAI FERENC, PÉCSI
SÁNDOR, KOSZTOLÁ-
NYI BALÁZS, DUDÁS
KATI



TRANSPORT
A PARADICSOMBOL

Egy nagy hazugság le-
leplezése
Magyarul beszélő cseh-
szlovák film
14 éven aluliaknak nem
ajánljuk



A PRÁGAI TRÉFA-
CSINÁLÓ

A Svejk frójáról készült
magyarul beszélő szel-
lemes szovjet filmszatíra



Dany Robin, Peter Sellers partnere »A torreador kerिंगje« című angol filmben

után már nagy filmet szeretne készíteni és szemben találja magát a gyártókkal, akik éppen az utóbbi idők egy-két bukása miatt igen óvatosak. A »biztosra menés« hozta azt a gondolatot, hogy »befutott« rendezők közös produkciókat hozzanak létre. Például Bini közös filmbe hozta össze Pasolinit, Godardot, Gregonettit és Rossellinit. Hasonló ötlete van Corvinnak, aki Fellinit, Bergmannit és Kurosawat akarja összeházasítani, továbbá De Laurentiisnek, akinek már sike-

rült is a »Biblia« című készülő filmjével kapcsolatban a következőkkel megállapodni: Visconti a »József« című részt, Fellini a »Noé bárkája« címűt, Bresson: az »Ádám és Évá«-t, Orson Welles pedig: a »Jákob és Ézsaiás«-t rendezné. Nem kétséges, hogy a nyugati filmművészetek közül az olasz van újra feltörőben. Ami megint csak azt bizonyítja, hogy a filmművészet válságát sehol sem lehet pusztán pénzügyi alapon megoldani. CS. M.

filmvilág VI. évi., 17. 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 3773

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

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

»INDEX« 25,286

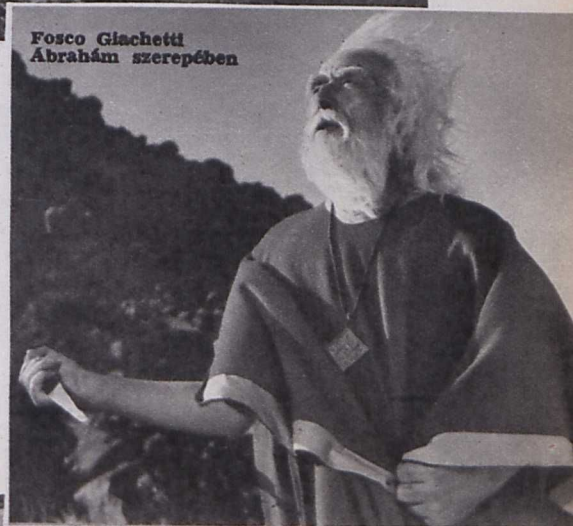


A PATRIÁRKÁK

Ez a készülő olasz filmóriás csupán első részlete egy tervezett sorozatnak, amelynek témája az egész Biblia. A film első részleteit Szardínia prehisztorikus jellegű tájain kezdték el forgatni és Róma környékén, majd a Cinecittában szándékosnak befejezni. A film negyven különböző nemzetiségű főszereplőt és több ezer statisztát foglalkoztat. Rómában szakmunkások építik fel, »eredeti méreteken« Noé bárkáját.

Cikkünk a 29. oldalon!

Jelenet a filmből



Fosco Giachetti
Abrahám szerepében



filmvilág

Ára: 4,— Ft



Szegedi Erika, a »Nappali sötétség«
című új Fábri-film főszereplője
(Lusa Vince felvétele)