

STEEHEN
KONV
TAR

filmvilág

22

1963. NOVEMBER 15

CHERBOURGI ESERNYŐK



Catherine Deneuve
és Marc Michel



Catherine Deneuve

Marc Michel és
Catherine Deneuve



Most fejezték be Párizsban Jacques Demy új filmjének forgatását, »Cherbourgi esernyők« címmel. A film főszerepeit Catherine Deneuve, Anne Vernon, Ellen Fanner, Nino Castelnuovo és Marc Michel alakítják.

CÍMKÉPÜNK:

Françoise Dorleac, az »Arsène Lupin — Arsène Lupin ellen« című francia film egyik főszereplője

Október reneszánsza

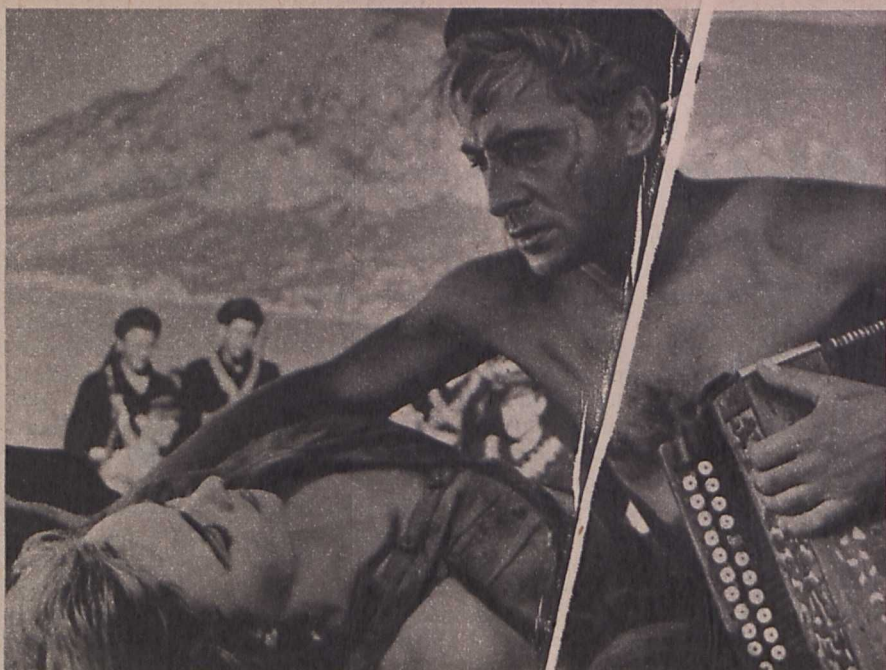
— JEGYZETEK AZ OPTIMISTA TRAGÉDIÁRÓL —

A szovjet filmművészet állandó és kimeríthetetlennek tetsző forrása az immár félszázados nagy népi élet: a forradalom és a polgárháború. Úgy tér újra és újra vissza hozzá, mint az antik drámaírók a mítoszi témákhoz — s alkalmasint hasonló okokból is: nemcsak belelátja a roppant forrongásba a változó idő új és új vonatkozásait, hanem mintegy abból viszonyít, abból vezeti le a maga korszerű igazát. Így ez a visszatekintés korántsem valamilyen »klasszicizáló« törekvésből ered, még csak nem is egyszerűen igazolása a világ sorát megfordító történelmi eseményeknek, hanem mindenekelőtt abból a fölismerésből ered, hogy Október az emberi és társadalmi viszonylatok mindent magában foglaló ösmoddelle, e század humánumának a felszín színváltó kavargását meghatározó tiszta lényege, az emberi haladás — és vele az új művészet — »demiurgosza«. Aligha véletlen, vagy múltó körülményekkel magyarázható, hogy a szovjet film sokat emlegetett »új hulláma« ugyancsak egy polgárháborús témakörből való filmmel, Csuhráj *Negyvenegyedik*-jével vette kezdetét, s annak is különleges jelentősége van, hogy e film irodalmi nyersanyaga Ivanov már klasszikusnak számító elbeszélése volt. De csak össze kell hasonlítani az eredetét a belőle készült filmmel, hogy világos legyen az a roppant út, amit a forradalmi gondolat bejárt az ábrázolt eseményektől, vagy az irodalmi modell megalkotásától a film új földolgozásáig.

Az ideai szovjet filmnapok legki-

emelkedőbb alkotása, az *Optimista tragédia* sem pusztán tematikailag, vagy eredetében párhuzamosítható Csuhráj korszak-kezdő alkotásával, hanem abban is, ahogyan az 1934-ben írt Visnyevszkij-dráma korszerű értelmezését megteremti. Ha a *Negyvenegyedik* jelentősége közismerten az, hogy a történelmi mozgás látomásában különleges hangsúllyal emeli ki a személyiség szerepét és dilemmáját: az *Optimista tragédia* filmváltozatában ez a probléma variálódik tovább: egy sajátos közösség, egy forradalmi matróz-különítmény belső fejlődésének, a különböző egyének egymásra hatásának mély és rendkívül bonyolult, mindamellet következetes és világosan áttekinthető megidézését, elemzését kapjuk. Emellett, mint Csuhráj említett filmjében, az eredeti téma egy új vonatkozását: a zűrzavar és a forradalmi rend drámabeli konfliktusa rendkívül karakterisztikusan egészül ki a bizalom és bizalmatlanság, a vak vezérimádát és a közösségi öntudat, emberi önállóság nagyon is mai csengésű s foganásu konfliktusával.

Szamszonov rendezése művészileg azért oly sikerült és magávalragadó, mert ezt a hangsúly-átvetést minden erőltettség nélkül, a dráma szövegén mit sem változtatva valósította meg. A film valamennyi művészi erénye e hangsúly-átvetésből származtatható. A Borisz Andrejev lenyűgöző alakításában megelevenedett anarchista »vezér« figurája már nemcsak egy politikai irányzat zsákutcáját, ellenforradalmi jellegét leplezi le, hanem az embertársait politi-



Vologina és Tylhonov

kai játékszernek tekintő machiavelistát is. Az anarchizmus embertelen — mondta az eredeti darab. A bizalmatlanság, táplálkozzon akármilyen forrásból, embertelen — mondja, sugallja a film. S így a film főhőse, a fiatal, törekeny kommisszárnő, nemcsak a forradalmi rend megtestesítője, de egy emberségesebb, igazabb szemléleté is. Gondoljunk csak a bevetésre induló tengerészek érzelmes keringő melletti búcsújára családtagjaiktól, a vezér és a kommisszárnő állásfoglalására e búcsúkapcsán! E jelenet kulcsmotívummá növekszik a filmváltozatban.

Így, már pusztán tartalmi vonatkozásban is merőben téves egy-egy kritikánk ama meglepő — bármily óvatosan fogalmazott — következtetése, hogy Szamszonov »szószertint« vitte filmre az eredeti drámát, magyaráran fotografált színpadot ad. Sokak előtt a »filmszerűség« csak csul öszszeforrt a harmincas évek expresszionista iskolájának szimbólumaival és montázsaival, vagy akár a nyugati »új hullám« végtelen gyaloglásaival — mikor is a filmnyelv egy lényegtelen

kötőeleme, a »passzázs« kerül az alkotás középpontjába. Sajnos, Szamszonov sem mindig bízott a maga művészi invenciójában, és olykor ő is ily módon »filmszerűsítette« a színpadi drámát, bőségesen elnyújtva a drámai akció egy-egy áthidaló mozzanatát, a tengerész-különlítmény jeleneteléseit, s egy-egy zsáner-hangulatot. Ilyen fölösleges oldás különben a *Negyvenegyedikben* is mutatkozott. De miképp abban is az igazi filmszerűség a két főhős viszonyára koncentrált jelenetekben szabadult föl: az *Optimista tragédia* sajátos ereje hasonlóan a drámából szó szerint átértelt jelenetekben jelentkezik. Akik ebben fotografált színpadot éreznek, csak hallgatták és nem látták a filmet. Hiszen a képek, a mozgásnak e látszólag párbeszédes jelenetekben is óriási, alapvető funkciója van. Íme, a híres »bugyelláris-jelenet«. Egy öregasszonyt hoznak a hajóra, hogy ellopják a pénzt. Fölismeri-e a tolvajt? Az öregasszony tétova tekintettel megy végig a matrózok sora alá között. Szeme rávillan valakire, annak

arcán azonnal megjelenik a halál-
félelem. És aztán a többi matrózén is,
ahogy a »Rekedt« megszavaztatja
őket. A kettős gyilkosságig a mimika
olyan fokozódását látjuk, amely szín-
padon teljességgel megvalósíthatatlan.
Még inkább áll ez a »Vezér« és a
komisszárnő tárgyalására. Ugyan-
azok a dialógusok, csattanók, sőt
cselekvések, mint a drámában. Még-
is, mennyire más, új-sugallatú, új
dimenziójú a látvány; még a vasfal
szegecseinek is kiemelkedő kompozí-
ciós jelentősége van! A szűkös, rideg
környezet, a bevetődő fények, a vezér
arczmainak rángatózása, a komisz-
szárnő kemény tekintete, de meg-
megrebbenő szeme, a »Vezér« és a
»Rekedt« tekintetének összevillanása
egyáltalán, az »arcok párviadala«:
nemcsak új fekvésben mutatják a
drámai történetet, de éppen a mon-
dandó fő súlyát, új elemeit hordoz-
zák. De idézhetnénk Alekszej és a
komisszárnő »politikai vitáját«, mikor
a kamera a férfivel együtt ott kereng
az asszony körül, s a kiszolgáltatott-
ságtól, a védekezéstől a győzelemig,
egyzon mozgásban, a háttér és a fé-
nyek változásában tudja megragadni
nemcsak a két ember hirtelen meg-
változó viszonyát, de a komisszárnő
megerősödött tekintélyét is, az egész
közösségben. Ertelmetlen és iskolás
lenne a jelenet dialógusok nélkül el-
képzelnünk, és aszerint megítélnünk,
hogy mit mond. De egy pillanatra
sem lehet vitás, hogy itt is olyasmi
tárul föl, amit a szavak és a szinpadí
játék nem tud önmagában vissza-
adni. De a legdemonstratívabb példa
a két tiszt kivégzése, és a »Vezér«
halálra ítéltése, mely az eredeti drá-
mának is csúcspontja. A tömeg,
mint néma kórus, ezer alakzattal,
megannyi arckifejezéssel nem pusztán
»kíséri« a főhősök drámai küz-
delmét, hanem részese annak.

Szamszonov kitűnő, evokatív erejű
rendezését a már említett passzázso-
kon és a harmincas évek filmjeinek
némely kopott rekvizitumán túl leg-
följebb azért hibáztathatjuk, hogy a
dráma kibontakozásának ábrázolásá-
nál már elhagyta az ereje. A film
végső jelenetel, az anarchisták lá-
zadása, a komisszárnő halála, és a
különítmény másik részének felülke-
rekedése: eléggé zavaros és áttekin-
tetetlen. Szerencsére kárpótol érte az

invenciózusan, tiszta pátozzsal és re-
mek technikával fölvetett végjelenet.
Az eredeti dráma két »formabontó«
figurája, a rezonőr-matrózok, a
filmváltozatban fölösleges és zavaró
elemnek bizonyultak. Általánosság-
ban megállapítható, hogy a rendezőt
éppen azokban a — szerencsére szór-
ványos — jelenetekben hagyta el a
művészi ereje, ahol a mű organizmu-
sából kivágódva, valami »filmszerűt«,
valami »szimbólikusat« akart hoz-
zátenni. (Például, mikor Alekszej a
csatajelenet közepén előveszi a ten-
gerbe hajított harmonikát, sőt harc
közben játszik is rajta) — merőben
fölségesen, hiszen a három, négy
nagyjelenet ábrázolása, lendülete az
igazi filmszerűség, az igazi jelkép!

A rendezéssel legalábbis egyenran-
gú teljesítmény Borisz Andrejev ro-
busztus alakítása. Ez az egy tömb-
ből faragott, mégis hihetetlenül bo-
nyolult, egyszerre megrendítő és
visszataszító figura alighanem olyan
jelentőségű lesz a filmtörténetben,
mint Orson Welles Kane-je az Arany-
polgárban, vagy Cserkaszov Rettegott
Ivánja. Szanejev Rekedtje elsőrangú
kabinet-alakítás. A fiatal Margarita
Vologyina, mint komisszárnő, ru-
tinban szegényebb ugyan, de az alak
intenzív átélésében nem marad el
Andrejev és Szanejev mögött. Tyih-
nov, a kirobbanó indulatú Alekszej
matróz alakítója olyan eszközökkel,
az orosz színjátszás olyan hagyomá-
nyaival él, amelyek tőlünk idegenek.
Harsányan ábrázolja az alak har-
sányságát. A magyar szinkron —
Moldoványi József rendezése — pél-
daszerűen sikerült. Bessenyei Ferenc
remekül »pótolta« Andrejev hangját
és különleges színészi fegyvertény
volt Farkas Antal Rekedtje.

Az *Optimista tragédia* méltán
nyerte el a Cannes-i fesztivál egyik
nagydíját. A döntés témaköri indok-
lásán túl nem vitás, hogy a film
mondanivalója, »sugallata« messze-
menően egybevág a szocializmus kor-
szerű felfogásával. Mondhatnánk úgy
is, hogy nemcsak a Nagy Október,
de a huszadik kongresszus is ihlette.
Művészi vonatkozásban pedig: aligha
volt még szinpadí dráma, amely ilyen
új, sajátos dimenzióban tudott
volna a filmszalagon megjelenni.

B. NAGY LÁSZLÓ

KIS FILMEK = NAGY DÍJAK

— BESZÉLGETÉS MACSKÁSSY GYULÁVAL ÉS IMRE ISTVÁNNAL —

Keveset tudunk róluk, munkájukról, alkotói problémáikról, aggasztóan keveset; s eredményeik is sokkal kisebb visszhangot kapnak a megérdemelnél sajtóban és szakmai közvéleményben egyaránt — ez a legelső megállapítás, ami papírra kívánkozik, ha kicsit tüzetesebben körülnézünk rajz- és bábfilmeseink háztáján. Mert a szakma is jobbra csak kiemelkedőbb külföldi sikerről hírt hozó MTI-jelentések nyomán figyel fel egy-egy új alkotásukra, s akkor is legfeljebb néhány öszinte — rosszabb esetben vállveregető — gratuláció erejéig; alapos, elemző bírálatban a legtrikább esetben van részük. Gondoljunk csak arra, mennyi hely jut a lapok filmrovataiban egy elfuserált nagy játékfilm bírálatának — s mennyi akár a legsikerültebb magyar rajzfilm elemzésének... Ráadásul a MOKÉP éveken át elbagatellizálta minden más rövidfilmmel együtt a rajzfilmbemutatókat is, és az érdeklődő néző szinte csak véletlenül láthatta az új műveket; ha éppen azt a filmet nézte meg, amellyel a rajzfilmet »házasították«, s éppen abban a moziban, ahol nem maradt el időhiány miatt a vetítésük. Nagyon rövid ideje csak, hogy végre külön, filmcimenként felsorolva is megtalálhatjuk a rövidfilmeket a moziműsorban.

Ez a felemás helyzet indokolja, hogy »Ádám-Évánál« kezdjük a beszámolót, amelyben a rajz- és bábfilmeseink aktuális problémáit próbáljuk feltérképezni.

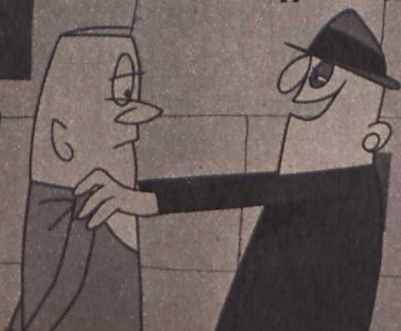
»Animációs film« néven kap mind nagyobb jelentőséget napjainkban ez a műfaj világszerte — megközelítően talán »megelevenítő filmek« for-

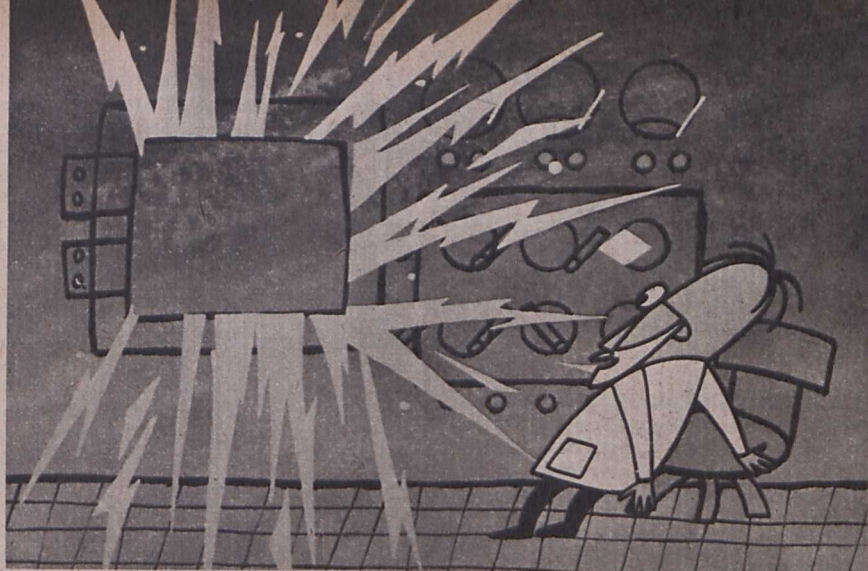
díthatnánk az elnevezést — s a műfaj Magyarországon lényegében csak a filmgyártás állammosítása után született meg. Előzőleg apró reklámfilmekben tapogatták a műfaj lehetőségeit legelső hazai úttörői — Kaszovitz Félix, a népszerű karikaturista, Halász János, aki John Halas néven ma Anglia legelső rajzfilmese, és Macskássy Gyula, mai rajzfilmgyártásunk »atyja«. Macskássy nevéhez fűződik az első magyar rajz-játékfilm, »A kiskakas gyémánt félkrajcárja«, amely közvetlenül a filmgyártás állammosítása után készült. Emelkedő színvonal-skála jelzi ezután Macskássy rajzfilmjeinek útját, aminek legfontosabb csomópontjai: az »Erdei sportverseny« (1954-ben az első párizsi Gyermekfilm Fesztiválon két első díjat kapott); a »Két bors ökröcske« (az 1956-os második Gyermekfilm Fesztiválon, Varsóban nyert első díjat); »A telhetetlen méhecske« (több nagy fesztiválon jutalmazták oklevéllel). Majd a fordulópont, amely az 1960-as Karlovy Vary-i fesztivál »Rajzfilmek díja« után az oberhauseni Rövidfilmfesztivál első diplomáját is elnyerte 1961-ben. És a méltó folytatás: a »Párhaj« két előkelő elismerése (a 61-es Cannes-i fesztivál különdíja, valamint az idei oberhauseni Rövidfilmfesztivál első díja).

A GYERMEKMESEKTŐL A TÁRSADALMI PROBLÉMÁKIG

— Valóban két korszakra tagolhatjuk rajzfilmgyártásunk hazai történetét — kezdi műfaja tapasztalatainak rövid összegezését Macskássy. — Nagyszerű lehetőség rejlik a rajz- és bábfilmekben a gyerekek játszva-nevelésére — ez a felismerés indította az első korszakot. A gyermeki képzeletet oly könnyen rabul ejtő, értékes meséket akartuk mozgó képekké »animálni«, látvánnyá eleveníteni — fontos pedagógiai célok szolgálatában. S a kezdeti sikerek is igazolták a koncepciót, amit — némi változtatással, korszerűsítéssel — ma is követünk gyermekfilmjeinkben.

Nepp: Szenvodély





Macskássy—Várnai: Párba

— *Mi hozta a fordulatot?*

— A rajzfilm műfajának világforradalma. Évtizedeken át rányomta bélyegét erre a műfajra Walt Disney művésze, aki bájos, édeskés, kizárólag szórakoztatásra törekvő filmjeivel iskolát teremtett, s a maga módszereivel tökéleteset is alkotott. Az ellenhatás azonban szinte törvényszerűen következett: stílusban, jellegben, formában — mindennek előtt pedig tartalomban — eltávolodni tőle, s új módon kifejezni a megváltozott világot; ez a törekvés jellemezte az ötvenes évek végén kialakult lengyel rajzfilm-iskolát, a román Ion Popescu Gopo műveit, a legjobb csehszlovák, jugoszláv és más rajzfilmeket. A legjelentősebb változást a műfaj tematikai határainak kitágulása hozta; az a felismerés, hogy ez a műfaj kiválóan alkalmas fontos társadalmi problémák új aspektusból történő kifejezésére is. A modern grafika, a korszerű karikatúra jegyeinek felhasználásával tömören, plasztikusan, szórakoztatóan és közérthetően képes elmondani ez a műfaj súlyos fogalmakat úgy, hogy nézőjét a földi realitásból más szférába, új világba, kissé a szürrealitásba ragadja, s ezáltal nyújt élményt. Mivel a rajz- és bábfilm abban különbözik legfőképpen az »élő cselekményű« filmtől, hogy felvételének anyaga holt, merev világ — nyil-

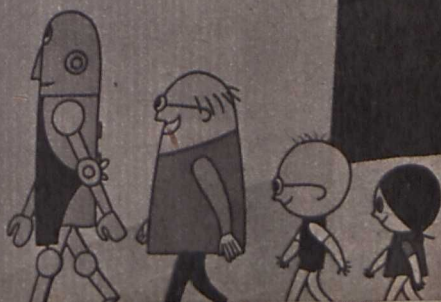
vánvaló, hogy ezt a másnemű világot a film nem jelenítheti meg naturális módon, kizárólag stilizáltan.

STILIZÁLÁS ÉS VALÓSÁG

— *Es nem kerülhet ellentétbe ez a stilizálás a valósággal?*

— Ábban az esetben igen, ha a stilizálással az alkotó nem a lényeg kiemelésére törekszik, hanem kizárólag azért túlozza, torzítja, rajzolja el a jelenségeket, hogy lépést tartson a műfaj »divatjával«. A sikerült modern karikatúra-ábrázolásra azonban az jellemző, hogy kevés vonallá tömörít, jelekkel fejez ki komplikált dolgokat. A sűrítés, a kihagyásos szerkesztésmód és az egy film világán belül állandó jelképrendszer kialakítása, a szimbolikus szerkesztés szinte határtalan lehetőségeket nyit a műfaj előtt a korszerű filmnyelv, a »tömör beszéd« tekintetében — egyetlen fontos korlattal: minden

Macskássy—Várnai:
Peti és a gépember





Macskássy: Ceruza és radír

film szimbólumrendszere közérthető kell legyen. Hiszen az igaz művész nem önmagának, s még csak nem is néhány »vájtfülünek« alkot, hanem népes nézősereggel kíván tudatni valamit.

— *Hogyan vált valóra ez a koncepció eddigi filmjeinkben?*

— Meglehetősen széles skálán és — véleményem szerint — többnyire szerencsésen. A magyar rajzfilmek többsége a stilizálásban nem lépte túl azt a fokot, amikor már érthetelenné vált volna, s az egyes filmek alakjai, jelenetei a reális valóság egy-egy részletének, mozzanatának sajátos tükröi. Éveken át az én Várnai Györggyel közösen készített filmjeim reprezentálták rajzfilmgyártásunkat a hazai és nemzetközi filmpiacon — az utóbbi néhány évben azonban egy egészen új, fiatal és véleményem szerint nagyon tehetséges rajzfilmes gárda nőtt fel stúdióinkban, s ennek az új nemzedéknek minden egyes tagja a maga önálló kifejezésére törekszik. Ha összeha-

sonlítottuk a stúdióinkban dolgozó hét rajzfilmes és két bábfilmes stáb alkotásait, úgyszólván egyetlen közös ismérvük a humanizmus, emberszeretet. A látvány, a művészi felfogás, a formai kifejező eszközök tekintetében meglehetősen különbözők. Gondoljunk csak Csermák Tibornak, az 1961-es vellei Gyermekfilm Fesztiválon első díjat nyert »Pirospityes labdá«-jára vagy »A dal öröme« című művére; Nepp József »Szenvedély«, »Holnaptól kezdve...« című alkotásaira, s mellettük a Várnai Györggyel közösen készített filmjeinkre: a »Ceruza és radír«-ra, a »Párbaj«-ra vagy az »1, 2, 3...«-ra. Különösebb vizsgálódás nélkül is nyilvánvaló, hogy minden rendező a maga egyéni kifejező eszközeivel próbál az öt legjobban izgató problémákról szólni. Képletesen így is fogalmazhatnám: valmennyien egy nyelven beszélünk — különböző akcentussal...

— Az utóbbi néhány évben hallatlanul tág alkotási lehetőségeink nyíltak: míg hosszú évek során átlagosan egy-két rajz- és bábfilm készíthetünk, most 15—20-at forgatunk évente. Ettől a komoly mennyiségi növekedéstől a színvonal további emelkedését is várjuk, hiszen bőven van még mit javítani filmjeink dramaturgiai, szerkesztésbeli és mozgatósi hibáin, az egyes jó ötleteket »elsikkasztó« »pongyola« beállításokon, stb. Reméljük, hogy sikerül majd továbbra is lépést tartanunk a világ rajzfilmgyártásának fejlődésével.

Csermák: A dal öröme



KORUNK »MESEBELI« CSODÁI

— *Hogyan hatott az új kifejező eszközöket hozó tematikai bővülés a »klasszikus« gyermekfilmek formanyelvére?*

— Az új formák, »stiláris« eszközök kialakulása és meghonosodása természetesen gazdagította és korszerűbbé tette a gyermekeknek készülő filmjeink „nyelvét” is. Egyszerűbb kompozíció, sürített cselekményjáték jellemzi újabb gyermekfilmjeinket. De változott a filmek tartalma is: a hagyományos mesevilágtól eltávolodva, a huszadik század második felének valóságából igyekszünk mai mesevilágot teremteni. A „Peti-sorozat” lényege: egy mai gyerek ismerkedése és kalandjai napjaink „mesebeli csodáival” — a leghétköznapibb technikai vívmányokkal. Hogy jó úton indultunk el, azt a filmek nagy sikere jelzi: az eredetileg két-három folytatásra tervezett sorozatból ez év végéig összesen tizenhárom ötperces kisfilm készül el... A mai gyerek képzeletvilágának megelevenítése — de célja ezeknek a kisfilmeknek — de tapasztalataink szerint a felnőttek is szívesen fogadják Petit és társait. S bizonyára nem véletlenül, hiszen minden felnőttben sok eleme megmarad a gyermeki képzeletnek, játékosságnak. A „homo ludens” napjainknak is jellemzője, s éppen ez az a sajátosság, amire voltaképpen az egész rajzfilmművészet épül...

— *Legközelebbi terveik, új munkáik?*

— Dargay Attila most fejezi be a Móra Ferenc „Dióbeli királyfi”-ja nyomán készülő mesefilmjét; másik fiatal rendezőnk, Szabolcs pedig „Az oroszlán, a tulok és a szamár” címmel mai kicsengésű szatírárt forgat Aesopus fabulájából. A „Peti-sorozat” mellett mi Várnai Györggyel két új „felnőttfilm-témával” foglalkozunk: „Riadó” címmel rajzfilm-gengszterparódiát tervezünk, amely — az emberi szervezetben játszódik. A gengszter: egy gyermek felsértett kezén át szervezetébe került baktérium, amellyel megszemélyesített idegközpont, perszonalifikált vérszövetek vívnak izgalmas küzdelmet... Másik tervezett filmünk tárgya pedig: az emberi kétszínűség.



Csermák: Pirospettyes labda

A VÁLTOZÓ BÁBVILÁG

És a bábfilmesek? Műfajuk fejlődéstörténete nálunk legfőbb vonásaiban párhuzamos a rajzfilmesekével. A magyar bábfilmzés első kísérletei — amatőr próbálkozások a felszabadulás előtt. Mai bábfilmgyártásunk alapjait 1949—50 között Olcsay Kiss Zoltán Kossuth-éltas szobrászművész vetette meg, aki már bábjátékfilmmel is kísérletezett. (Az ő műve, a „Megy a juhász a szamaron”, az első magyar kísérleti bábfilm.) Mivel a magyar színjátásban alig vannak hagyományai a bábjátékszásnak, s nálunk nincsenek olyan bő népművészeti forrásai sem a műfajnak, mint például Trnka alkotásainak Csehszlovákiában, nehézkesen és lassan ért el bábfilmzésünk arra a fokra, hogy filmgyártásunk számottevő tényezőjévé váljék.

Jogászból, amatőr bábosból lett bábfilmrendező a műfaj megeremítője, a mai magyar bábfilmgyártás lelke, a fiatal Imre István is, aki 1951-től kezdve több mint negyven báb-reklámfilmten át jutott el az első hosszabb, színes bábjátékfilm, az 1956-ban forgatott „Mese a mihaszna köcsögről” megalkotásáig. Attól kezdve évente egy-egy hosszabb, 10—17—20 perces bábjátékfilmet készített, s csak 1962-től csinál több filmet is egy évben. A 62-es év hozta meg az első két külföldi elismerést is: a „Szent Galleni kaland” Wiesbadenben oklevelet kapott, az „Elzett lakatok” című báb-reklámfilm pedig a poznanai reklámfilmfesztiválon első díjat nyert.

Tavaly debutált a második bábfilmrendezőnk is Foky Ottó bábtervező személyében, akinek „Siker” című filmje sok tehetséget mutat. Az operatőrrel, asztalossal, asz-



Nepp: Holnaptól kezdve

szisztenssel, díszlettervezővel, világosítóval együtt összesen hét emberből áll ma a Pannónia stúdió bábfilmes csoportja — s ez a kis kollektíva évente körülbelül 1200 méter filmet készít! S ebben az 1200 méterben a reklámfilmek mellett idén még három bábjátékfilm szerepel: a Kárinthy „Házinyúl” című krokijából készített „Szeretem az állatot”; egy szöveg nélküli „pantomim-bábflim”, „A harmadik” címmel, filozofikus jellegű problémáról; következő filmjét pedig most készíti elő Imre István, s ebben a mai ember és a technikai eszközök viszonyáról, a „frizsider-szocializmus” problematikájáról akar vallani a bábfilm sajátos kifejező eszközeivel.

— Lényegében tehát a korszerű rajzfilmhez hasonlóan mi is a legko-

molyabb társadalmi problémákról próbálunk szólni a műfaj groteszk hangján — foglalja össze elképzeléseiket Imre István. — A rajzfilm témavilágában lezajlott forradalmi változás kitágította a bábfilm tematikai lehetőségeit is; a korszerű képzőművészeti látásmód elfogadása pedig gyökeresen megváltoztatta „hőseinket”. S fellazult a zárt bábvilág is; a trükkfilmek nagy családjának más elemei — papírkivágások, fotometszet applikációk — keverednek a „natúr” bábfilmek technikájával; természetesen csak ott, és akkor, amikor erre tartalmi szempontból szükség van. Ez a tartalmilag és formailag egyaránt nagy lépést jelentő változás adta az alapokat ahhoz, hogy megpróbáljuk bábfilmjeinkkel is megközelíteni a kor színvonalát.

Macsássy—Várnai:
1, 2, 3...

*

Konklúzióként talán csak annyi kívánczok még ide: érdemes jobban odafigyelni filmgyártásunk „mostohagyerekeinek”, rajz- és bábfilmeseinknek egyre invenciózusabb, magasabb színvonalú munkájára.

ZSUGÁN ISTVÁN



NAPPALI SÖTÉTSÉG

I.

Egy férfi ül a kikötő mellvédjén, a tűző napsütésbe fordítja arcát. Egy másik lép hozzá. Ez utóbbi lesz a történet megindítója: az emlékidéz, aki a felidézett eseményeknek maga is részese volt. A másik férfi őt mentette meg barátja helyett, valami különös, szándéktalan — véletlen Robin Hood szerepében. A történet mélyebb örvényei azonban más sorsokat sodornak magukkal. Az emlékező író a háború vége felé vidékre menekül a növekvő zűrzavar elől; ott egy lánnyal találkozik; egymásba szeretnek. Egy pesti kirándulás mindkettőjük pokoljárásává lesz. Az író itt állja meg az első próbát. A Veszprém felé vezető úton egyszerre sikerül átvinnie az őrzővizsgálatán a csomagtartóban megbúvó, üldözött kommunisztát, és a kocsiiban a leányt, akiről kiderül, hogy bujkáló zsidó.

Ezen a próbán megáll az író, a másikon alig. Hogy együtt lehessen vele, lányaként álcázza a leányt, s — már bevált hamis papírjai helyett — a saját lánya irataival látja el. A maga lányáról nem sokat tud; csak akkor értesül tehát róla, hogy igazi leánya az illegális mozgalom részese, amikor ennek papírjaival szerelmesét vizsiki el mellőle. Vállalná a végső kockázatot: vallomást tesz az igazságról; szerelmese azonban a szembesítés alkalmával is a szerepet vállalja; azért is talán, hogy mentse a férfit, de azért is, mert így értelmet kap pusztulása: egy igaz ügy mártírjaként halhat meg. (Kár, hogy a regénynek ez a szép motívuma a filmben nem kap elég hangsúlyt.)

II.

Közel negyedszázad választ el már bennünket az irtózatos évektől. Európa-szerte újraéled az erőfeszítés: szembenézni azzal, ami nem is múlt el még egészen, megismerni mélyebb igazságokban is az eseményeket, miután a közvetlen él-

mény elsikoltotta a fájdalmat, ki kiáltotta a vádat, elzokogta a gyászt. Az új művek visszhangja azt bizonyítja, hogy az ifjú nemzedékek számára mindez jobb esetben történelem, rosszabb esetben az öregek fontoskodó panasza és hős-ködése: mindenképpen legenda, ki tudja, fontos-e, ki tudja, igaz-e? Aki tehát — mint nyilván a film alkotói is — e témakör felé fordul, nem ügyelhet elég gonddal rá, hogy annak, amit felidéz, hitele és emberi igazsága legyen.

III.

Ennek a hitelteremtésnek egyik eszköze a »Nappali sötétség«-ben, hogy a történetet egy, ma java férfikorát élő író meséli el, olyan férfi kortársának, aki maga is bele-sodródott az eseményekbe, s aki a korszaknak nemcsak szemlélője, de tevékeny részese is volt. A két emlékező szerencsére nem különösen kiváló ember. Az író nem lehet jelentékeny művész: ehhez sem képzelőereje, sem szíve nem elég nagy. Ez igen jó lelemény: a történet is, amelyet felidéz, mentes marad így a kalandosság és az érzelmesség csábításaitól. Foglalkozását nyilván azért választotta így létrehívója, mert a totális mozgósításban mindenkire kötelező fegyelem közvetlen kötelékeitől csak így mentesíthette. Ki jöhetett-mehetett egyébként az övéhez hasonló szabadsággal azokban az időkben?! Nem igazi művész azért sem, mert korával csak a felszínen találkozik, menekül a zavar elől, s az élmény is, amely mást arra hajtana, hogy megváltoztassa életét, csak éppenhogy megsebzí. Deresedve is kacér szakállt-frizurát visel, elegánsan, autósan-villásan él; a forrva zsi-bongó, szórakozó strand zajában mondja elutasító göggel: a csendet mindennél jobban szereti. A nagy valomásmonológót is volán, mondén szórakozóhely asztala mellett, hangos nyaralók fűzerei között sétálva

bontja ki. Partnere vezetőállásban levő mérnök; fegyelmezett, tárgyilagoss ember. Egyik sem színezi tehát túl a történeteket. Az emlékképek minden fátyolozottság nélkül tűnnek fel, csak a környezet motívumai, a szereplők maszkja, s a történet kísérteties félelmissége, meg egy-egy megállt, merev kép sugallja, hogy emlékképek vonulnak fel előttünk. A felidézett történet tehát ugyanolyan kemény, részletezett valósággal játszódik le előttünk, mint amilyennel a keret jelenik meg.

IV.

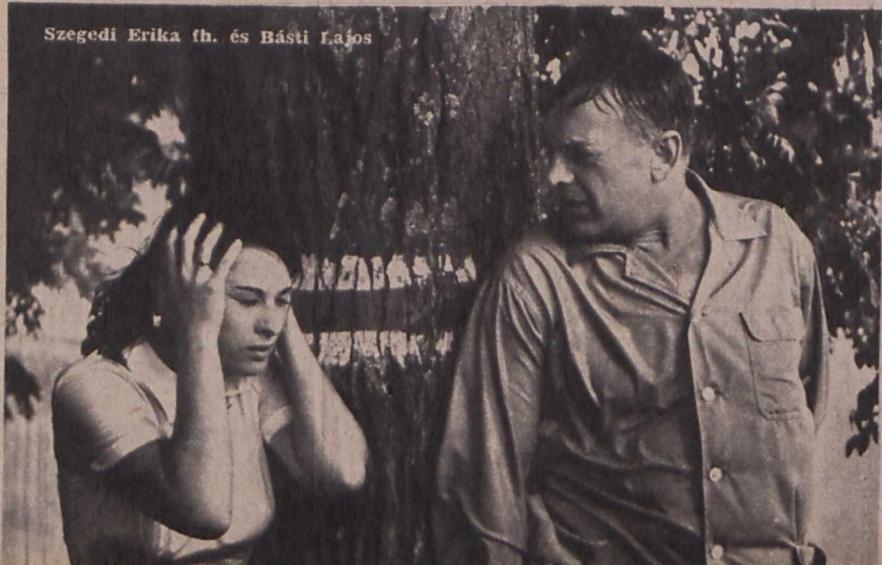
A hitelesítés másik sikerült eljárása, hogy a film nem direkt hatásokra törekszik, hanem a jelenségeket — bár nem hangsúlyozottan érvényesülő — de életbeli, valóságos összetettségükben mutatja be. Az olyan művek, amelyek az ellenállók kockázatos hőstetteit, az üldözöttek meghurcoltatását és megkínkoztatását, az SS-kegyetlenkedéseit stb. kiemelve idézik fel, alig tudják — mai távlatból nézve — elkerülni a romantikus-legendás festőiséget; — s mentől hívebbek az irtózatoss, hihetetlen valóságához, annál kevésbé tűnnek annak. A »Nappali sötétség«-ben szándéka ellenére és tudtán kívül Robin Hood író egyszerre szokteti meg az üldözöttek is harcoló kommunistát és a pusztá életét vacogva mentő zsidó lányt. S ez külön hangsúly nélkül, az események véletlennel látszó, de nagyon is szoros és természetes összefüggésében játszódik le. A valóság-monológ egyszerű emberi tör-

ténet emlékeit idézi fel: az iszonyat inkább csak a félelem és zaklatottság légkörében van jelen; egyre sűrűsödik ugyan, de csak a történet végén örvénylik fel teljes erejével. A démonok nem lépnek színre a maguk valóságában; a filmen megjelenő németek udvariasak, kedvesek, inkább magyar szolgáik képviselik a közvetlenül gyakorolt hatalmat. Ez különös erővel szuggerálja a kibontakozó szörnyűség embertelen, személytelen elvontságát. (Kérdés persze, hogy azok, akiknek mindez csak távoli legenda, az öregebbek meséje, mit éreznek, értenek meg ennek a csak hatásaiban tükröződő bestialitásnak valóságából.)

V.

A film a tihanyi strandon kezdődik: az emlékezők zsúfolt autóúton, mondén szórakozóhelyeken áthaladva töltik el beszélgetve a napot; a történet tragikus zárótetele után a két férfi boldog kirándulókra várakozva, gondtalan fiúk és lányok csoportjai mögött ülve fejezi be a beszélgetést. A környezet még fenyegetőbb, s gondtalanabb is mai valóságos életünknél. Azt gondolom: a kompozíció lekerekítésének, a motívumok ellenpontozásának szerkezeti kívánalmain túl van ebben valami figyelmeztető is: ne légy gyanútlan, mert nem lehetsz soha már egészen önfeledt; a fenevad, ha csak az egykori áldozatok emlékezetében van is jelen, itt lapul közöttünk ugrásra készen. Ez a motívum még erősebb hangsúlyt is érdemelt volna. Így kissé az élet ősi törvényét látszik igazolni a film; temessék el a halot-

Szegedi Erika fh. és Básti Lajos



tak halottaikat! Ez igaz, de az igazságnak csak egyik fele. Lehet persze, hogy a film alkotói nem is akartak mást, csak egy emberi történetet elmesélni. Az ilyen nyitva maradt kérdések sokszor nyugtalanítóbbak, elgondolkoztatóbbak lehetnek, mint azok, amelyekre a néző mindjárt megkapja az amúgy is előre tudott feleletet.

VI.

Fábri Zoltán filmjeit a tiszta szerkezet, a kemény, sokszor kegyetlen képfarmálás, az események kötésének szigorú logikája jellemzi: a realizmusnak olyan formája, amely még a szükséges stilizálásokkal is a valóság hitelét kívánja erősíteni s az álom elemeit is a valósághoz viszonyítva, annak szolgálatában értékesíti. Palotai Boris regényéből („A madarak elhallgattak”) biztos kézzel emelte ki azt, amit a maga kemény kompozíciója számára hasznosíthatott, s úgy, hogy a regény lényeges mondanivalóját mégis megőrizte. Ez a film is tiszta munka. Sodra van és levegője. A történet célratoró logikája átsegít a merész vágásokon, a maguk értelmes helyére teszi az utalásokat: vállalja, hogy olyan nézők számára készült, akiknek nincs módjuk visszalapozni, hogy megkeressék egy-egy elmosódó motívum pontosabb értelmét. A film nyelvén beszél tehát, pontosabban a film mindennapi nyelvén, amelyet Fábri a kísérleti filmek minden használható újdonságával felfrissített, élővé tett. Most is tiszteletre méltó jó arányérzéke és fegyelmezett ökonómiája, amellyel a leghatásosabb ötleteket, formális vagy lélektani érdekességeket is az egész kompozíció összehatásának rendeli alá.

A rendező első nagy próbája: a szereposztás, a munkatársak megválogatása. S ebben Fábri most is kitűnően vizsgázott. Básti Lajos soha tán nem játszott még ilyen egyéniségére szabott szerepet. S ritkán jelent meg ilyen fegyelmezett összjátékosként; igaz, hogy övé a film vezető szerepe. Ladányi Ferenc is az egyszerűség hitelével, a gesztusok, hanglejtések, a fegyelmezett arcjáték takarékoságának erejével tette elevenné egyébként nagyon is passzív szerepét. A kisebb szerepek hordozói



Szegedi Erika

mind a maguk helyén vannak. Közös erényük, hogy feltűnés nélkül illeszkedtek bele az együttes munkájába. A tudása érett biztonságával elénk lépő két férfi-főszereplő körül nagy örömmel láttuk a fiatalok felvonulását. A maga világában különösen a két női főszerep alakítója remekelt. Béres Ilona már megmutatta, hogy több mint ígért; Szegedi Erika kitűnő szereplése azt bizonyítja, hogy jó vezető segítségével igen sokra képes. Egész színházi és filmvilágunkban örömmel, jó reménységgel figyelhetjük a legfiatalabbak szárnyrakelését. A „Nappali sötétség” azt bizonyítja, hogy módjuk, alkalmuk s iskolájuk is van arra, hogy megmutathassák mit tudnak. Vonatkozik ez az operatőrre, Tóth Jánosra is, aki képeivel kitűnően alkalmazkodott Fábri stílusához. A zeneszerzők Eötvös Péter, és Gonda János azzal tűntek ki, hogy nem törekedtek arra, hogy kitűnjenek, hogy önálló szerepet adjanak a muzsikának, hanem alárendelték azt a film mondanivalójának.

KERESZTURY DEZSÓ

Andrzej Munk

ÉS POSTUMUS ALKOTÁSA

1961 szeptember 20-án kis személyautó haladt a Varsó—Lodz országúton. Alkonyodott. A kocsit Lodz felé igyekezett, a lengyel filmipar központjába. A gépkocsi vezetője egyszer csak hatalmas teherautót pillantott meg az ellenkező oldalon; az irányjelző szerint a teherkocsi a jobbra elágazó mellékútra készült befordulni. A személyautó bízott elsőbbségi jogában, a vezető gázt adott. De ugyanabban a pillanatban fordult a teherautó sofőrje is. Az összeütközés végzetesnek bizonyult a kiskocsi számára. Néhány órával később egész Lengyelország megtudta, hogy a katasztrófa áldozata az egyik legtehetségesebb filmrendező, Andrzej Munk. Még negyven éves sem volt halála percében.

Andrzej Munk távozása pótolhatatlan vesztesége a lengyel filmművészetnek. Ezt a frázist rendszerint leírják, valahányszor ereje teljében, tragikus körülmények közt tűnik el egy-egy alkotóművész. Ezúttal azonban a frázist szó szerint kell érteni. Nemcsak arról van szó, hogy Lengyelország elvesztette egyik vitathatatlan film-tehetségét. A legnagyobb baj az, hogy egy sajátos irányzat, a lengyel filmművészet racionalista irányzata vesztette el legjelentékenyebb képviselőjét.

A külföld által »lengyel iskolá-

nak« nevezett jelenség ugyanis nemcsak Munk nevét és stílusát jelenti. Sőt: az 1956—61 között keletkezett, teljesen érett és befejezett művek nem az ő keze alól kerültek ki. Munk mindig mosolyogva emlegette, hogy a tökéletességnél többre becsüli az agresszivitást. Nem szerette a foteljében kényelmesen elterpeszkedő, a vásznat lustán szemlélő, és a jegy áráért csupán »jó szórakozást« kívánó mozilátogatót. Vagy még általánosabban: a film cselekményét átélő nézőt, aki azt követeli, hogy a rendező csakis az érzelmeihez szóljon. Munk az értelelmhez címezte mondanivalóját.

A lengyel gondolkodásmódot, a »nemzeti temperamentumot« ősidők óta szinte túlzott irracionális, érzelmi tényezők, misztikus »becsületérzet« jellemezte (lehetőség, hogy ez talán a »nemesekek nemzetének« sajátos erkölcsi szemléletéből fakad, hiszen Lengyelország valóban nemesei jellegű volt egészen a XIX. századig). Ez az irracionális nem jelentéktelen külsőség, hanem reális és hatalmas erő volt történelmünkben, amely gyakran végzetesen rányomta bélyegét Lengyelország sorsára. Így pl. a katasztrófális varsói felkelés 1944-ben (amely katonailag a németek, politikailag a Szovjetunió ellen irányult) csakis az apolitikus romantika ködös légkörében volt lehetséges.

Tegyük hozzá, hogy a lengyel művészet — amelyet mindig a politikai elkötelezettség jellemezett, hiszen az egész XIX. században a függetlenségért harcolt — hagyományában romantikus, s elsősorban érzelmi jellegű volt. Az 1956 után jőző, ésszerű politikai érvekhez nyúló »lengyel filmiskola« is a romantikus poézis eszközeivel dolgozott (Wajda), a művészi módszer tehát bizonyos fokig ellenkezett az ideológiai elgondolással.



Munk, utolsó filmje forgatása közben



Csak Munk választotta az esz-közében is következetes racionalizmus útját, részben dokumentumfilmes múltjának, részben az olasz neorealizmusnak a hatására. Tudta, hogy a romantikus műveken nevelkedett lengyel néző kedvezőben fogadja kollégáinak filmjeit: a meghatározatlan melabút, a két-értelmű jelképet, a költői három-pontokat és az expresszív indulatokat. Mégis bátran a tárgyvilágosságot, a ridegséget, az értelmi fegyelmzettséget (amely nem tűri, hogy metaforákkal bújjunk ki a válaszadás alól), a vitatkozó érvelést választotta.

Munk minden filmje a közönség kihívása volt. Az »Ember a vágányon« a személyi kultusz látszólag feddhetetlen sámanjait támadta. Az »Eroica« kegyetlenül felülvizsgálta a leleplezte a hősiesség hagyományos mithoszáját. A »Kancsal boldogság« a szervilizmust elemezte és a legújabb lengyel történelem alapján azt a kérdést vizsgálta, vajon az elvtelen opportunizmust a történelem termékének, vagy a szolgálalelkű kismember egyéni vonásának kell-e minősíteni.

Új filmje, az »Idegen nő a hajón« lett volna. Forgatókönyvét Zofia Posmysz-sal közösen írta. A

történet színhelye egy óceánjáró, amely Európába szállítja Elzát; a német nő Amerikában férjhez ment egy harminc évvel ezelőtt kivándorolt honfitársához. Southamptonban váratlanul felszállt a hajóra egy idegen nő, s megjelenése villámcsapásként hat Elzára. Bizalmas vallomást tesz férjének, pedig erre nem volt képes az esküvő előtt. Elza annak idején felügyelő volt Auschwitzban. Martha, akihez az idegen nő hasonlított, közvetlenül Elzához beosztott fogoly volt. A vallomás alkalmazat ad az első visszapillantó betétre: Elza emlékei, úgy, ahogy a férjének szánja. De ez célzatos, részben hazug változat. A második múltba pillantó betét Elza önmagának szánt emlékeinek történetét jeleníti meg. A két visszapillantás a filmnek körülbelül negyven százalékát tette volna ki s utána a mai cselekmény következett volna. A két nő drámája még a hamburgi kikötés körülbelül játszódott volna le. A háború utáni húsz év tapasztalattal gazdagabb hősnők mai élményei — ez lett volna a film igazi tárgya.

A tragikus országúti baleset pillanatában az auschwitzi visszapillantásnak csaknem minden felvé-

tele készen volt (az utolsó két jelenetet, amelyet Munk a végzetes szeptember 20-án akart elkészíteni, néhány nappal később film-szalagra vette asszisztense). A mai jelenetekből még semmi sem készült el, kivéve néhány szabad ég alatti felvételt az óceánjárón.

Ritkán esik meg, hogy a rendező halála félbetör egy filmet. A kapitalista filmgyárakban ilyenkor az a szokás, hogy a feladatot más rendezőre bízzák, aki »hozzáforgatja« a hiányzó részeket. Az »Idegen nő« esetében is számításba került ez a megoldás. Még az esetleges rendező nevét is emlegették. Witold Lesiewicz lett volna az utód, az elhunyt barátja, hozzá hasonló stílusú rendező, szintén egykori dokumentum-filmes. Munk 1954-ben Lesiewicz-csel közösen forgatta »A csillagoknak lángolniuk kell« című, bányásztémájú játékfilmet. De győzött az elhunyt iránti kegyelet. Munk ugyanis a forgatókönyvet nem tekintette »elkészítendő házifeladatnak«. Munk közben eltért az eredeti megoldásoktól, alkalmazkodott a körülményekhez, a színészek javaslataihoz, a korábban forgatott anyaghoz. A filmjével megválaszolni kívánt elgondolások csak részben szerepeltek jegyzeteiben, vagy hangzottak el baráti beszélgetések során. Felöltséget érző alkotóművész bajosan vállalkozhatott volna felületes »hozzáforgatás«-ra.

És ekkor a film történetében páratlan elhatározás született. Megmentik a kész anyagot egy film keretében, amely eszélyesülten feltárná a külső körülményeket is: az alkotó halálát és a munkát folytatók tartózkodását a történet befejezésétől. A filmet végül W. Lesiewicz vezetésével állították össze. Munk fényképének bemutatásával és rövid megemlékezéssel kezdődik, róla az utolsó tervéről. Ezt az óceánjáró képei követik, messziről, magasból, közelről, majd a férjével beszélgető Elzát látjuk a fedélzeten — de mindezt a Munk-forgatta filmből kivágták és megnagyított statikus fényképeken. A felvételek gyakran váltakoznak, pl. a két nő találkozási jelenete a

hajófeljáróban alkalmat, ad arra, hogy bemutassák Elza pillantásának tucatnyi fázisát; a váratlan látvány hatását így talán még kifejezőbben ábrázolják, mint folyamatos formában.

A statikus bevezetést kommentár követi, amely megmagyarázza a film keletkezésének szokatlan történetét és fontos nyilatkozatot is tartalmaz: »Nem akarjuk megadni mindazokat a válaszokat, amelyeket Munk a filmjével szándékozott megfogalmazni, mi csak arra törekszünk, hogy helyesen fogalmazzuk meg kérdéseit.« Sőt, a kommentár rámutat bizonyos következetlenségekre is (helyesebben olyan elemekre, amelyek a film befejezetlensége miatt következetlenné tetszenek).

A kommentár azonban rövid és a néző már felkészül a két nő drámájának megtekintésére. A film érdekessége a változó filmvázson, amely látómezőnket egészen a szélesvásznú méretéig követi és magát az auschwitzi történetet ilyen nagyságban szemlélhetjük. A komor, sík tájon a felvevőgép végigsöpör a barakkok végtelen során, majd kilencvenfokos fordulattal bemutatja a krematórium vastag kéményéből gomolygó fekete füstelhőt. A film összeállítása során sokak számára nyitott kérdés volt, vajon Elza (Aleksandra Slaska) és Marta (Anna Cieplewska) párviadala művészeti szempontból elegendő befejezett egészlet alkot-e, megfelelően hat-e a nézőre, tekintet nélkül a film keletkezésének szokatlan történetére? Most erre feleletet kaptunk. S azt hiszem, nyugodtan megállapíthatjuk, hogy nemcsak logikusan összeállított és befejezett egészlet van dolgunk, hanem (Has »Szeretném, ha szeretnének«-je mellett) az 1963-as év legjobb lengyel filmjével. Olyan filmmel, amely nemcsak kegyeletes, de csak a beavatók számára érdekes tiszteletadás egy kimagasló rendező emlékének, hanem egy szenvedélyes, megindító, és semmi előzőhöz nem hasonlítható művészi alkotás is egyben.

JERZY PLAZEWSKI

PILLA NATKÉP A JUGOSZLÁV FILMMŰVÉSZETRŐL

Rövidesen elkészül a jugoszláv filmművészet hétéves terve, amely máris széleskörű viták középpontjában áll. Azonban ahhoz, hogy megérthessük e viták igazi jelentőségét, össze kell foglalnunk, mi is történt az utóbbi hónapokban a jugoszláv filmművészetben. A legfontosabb esemény talán a filmgyártás radikális gazdasági, művészi átszervezése volt. 1961-ben még tizenöt vállalat vett részt a filmgyártásban. Ezekből 1962-ben, hét vállalatot szerveztek, de e napokban ismét csökken a gyártók száma; a csődbejutott zágrábi Dubrava-filmel összevonják az ugyancsak zágrábi Jadran-filmmel.

A gazdasági átszervezéssel párhuzamosan erőteljes elméleti munka indult a jugoszláv film esztétikai problémáinak tisztázására. Az elmúlt egy-másfél év alatt a szaklapok, s a különböző művészeti fórumok alapos elemzés és kritika alá vették a jelenlegi filmesztétikai és filmművészeti irányzatokat és ezekkel kapcsolatban többé-kevésbé azonos kritikai nézeteket alakítottak ki. A viták eredményeképp örövendetesen megjelent a filmkönyvkiadás

is, és hasznos történeti, műfaji, ismertetések, összefoglalók egész sora jelent meg. Természetesen elméletileg tisztázott elvek és fogalmak csak bizonyos idő után jelentkeznek magukban az alkotásokban. Így történt ez a jugoszláv filmművészetben is. 1962 első felévének (az átszervezés szakaszának) filmjei még bizonyos zavarodottságot, tamacstanságot tükröztek, noha már — legalább is az előállított filmek számában — megmutatkozott a minőségre törekvés. Amíg ugyanis 1961-ben harminchárom jugoszláv film készült, 1962-ben huszonnégy, az idén (október 15-i adatok szerint) előreláthatólag tizenhúsz-húsz filmet gyártanak. Ebben az esztendőben azonban már érezhetően jelentkezik a korábbi esztétikai, művészi viták hatása. Emelkedett a forgatókönyvek színvonala —

bár a forgatókönyvírás még most is a jugoszláv filmművészet egyik legnagyobb problémája. A máról szóló filmek sikere és hatása is növekszik.

Legjelentősebb mai tematikájú film a »Szemtől szembe« (rendező: Branko Bauer), amely az idén diadalmaszkodott a pulai »arénában« is. A film témája rendkívül érdekes: Milun Koprivica, egy nagy építkezés munkása újra meg újra szót emel a vezetés hibái ellen, amelyeket súlyosaknak tart. A vádak régi barátját, egykori munkás- és harcostársát, Čumić igazgatót illetik. Az igazgató a kollektíva előtt kívánja tisztázni a »rágalmakat«. A gyűlésen eleinte a pozíciójukat feltők és a »bürokraták« mellé állnak. De a munkás megdöbbentő leleplezése után visszajára fordul a hangulat, és »beolvasnak«

Branko Bauer: »Szemtől szembe« (Jobb oldalon Huszeln Csokics Milun szerepében)





Manja Golec, a »Tizian akció«-ban

sát az egyes emberek életére, és lelkivilágára, anélkül, hogy az olcsó hatáskeltés vagy éppen-séggel indulatszítás csapdájába estek volna. Az alkotók érdeme, hogy e politikai szempontból felettebb kényes témában megtalálták a lelkiismeret drámáját.

A »Szentől szembe«-nek (bár még csak hat hete játsszák a mozokban) már egy kisebb könyvtárra rúgó iradalmi van. S bár bizonyos művészi fenntartásokkal élhetünk vele szemben, (például kissé színpadi jellege miatt), kétségtelen, hogy az 1963-as év legértékesebb alkotása Jugoszláviában.

A többi, mai témájú film megoldása is érdekesebb, jobb a korábbi években látott — hasonló jellegű — jugoszláv

Beba Lončar a »Rengőringó nyár« női főszereplője

az igazgatónak, aki távozni kényszerül az üzemi éléről...

E film jelentősége, rendkívüli sikerének titka abban áll, hogy jugoszláv filmen első ízben ábrázolták igazán művészen és drámailan vezetői hibáit, s az így kialakult helyzet hatá-

Vladimir Pogacic:
»Ember a fényképről«





filmeknél. A »Korai koraorvos iránt, és ezért, iskolaorvos végleg szakí-
 ősz« (rendező: Tomo Janič) egy éveig egyedül- öngyil- tottak... Ezt a családi
 élő, elvált gimnáziumi kosságot kísérel meg. drámát is, színvonala-
 tanárnő drámája. Érett- Gondos ápolással meg- san ábrázolták a film
 ségiző lánya ellenzi az mentik. A lány látja alkotói.
 anya későn fellobbanó enged álláspontjából, de Lényegében hasonló
 szerelmét egy fiatal is- már késő: az anya és az más kicsengéssel — dol-



Irena Prosen és Miha Baloh
 a »Tizian akció« egyik je-
 lenetében



Szonja Turk a »Korai ősz«-ben

film készült. 1963-ban: a kevésbé sikerült »Földmunkások« (rendező: Zdravko Randić) a lélektani bűnügyi drámákat utánzó, de primitív és naturalista »Tizián-akció« (rendező: Rados Novalković) és a szirupos, félbűnügyi »Sziget« (rendező: Jovan Živanović), amelyet még Peter van Eyck és Elke Sommer remek alakítása sem tudott az átlagos üzletfilmek színvonala fölé emelni.

A többi film a háború témájával foglalkozott, vagy történelmi eseményeket elevenített meg. Az utóbbi évben három érdekes partizán-film is készült. A moszkvai fesztiválon is kitüntetett »Kozara« (rendező: Veljko Bulajić, 1962.), a »Radopolje« (rendező: Stole Janković), és a »Veszélyes út« (rendező: Mate Relja). A »Kozara« sikerült háborús film, a »Radopolje« megrázó, nagyerejű dráma, néhány ritka szép művé-

goz fel a »Napok« (rendező: Aleksander Petrović) című film is, ez azonban nem az önfeláldozást állítja cselekménye középpontjába, hanem a magány kérdését.

A magánnyal és a mai ifjúság egyéb problémáival foglalkozik a »Homokvár« (rendező: Boštjan Hladnik), és — vig-

játék formájában — a napokban elkészülő »Rengő-ringó nyár« (rendező: Obrad Glušćević) című film is. E vígjáték főhősei külföldi lányokba szerelmes dal-mát fiúk, a történet háttere a gyönyörű dal-mát tengerpart és a nő-vekvő idegenforgalom. A felsoroltakon kívül még három mai tárgyú



Zika Mitrović: »Nevesinjska puskai« című filmjének egyik jelenete

Jelenet a »Veszélyes út«
című filmből

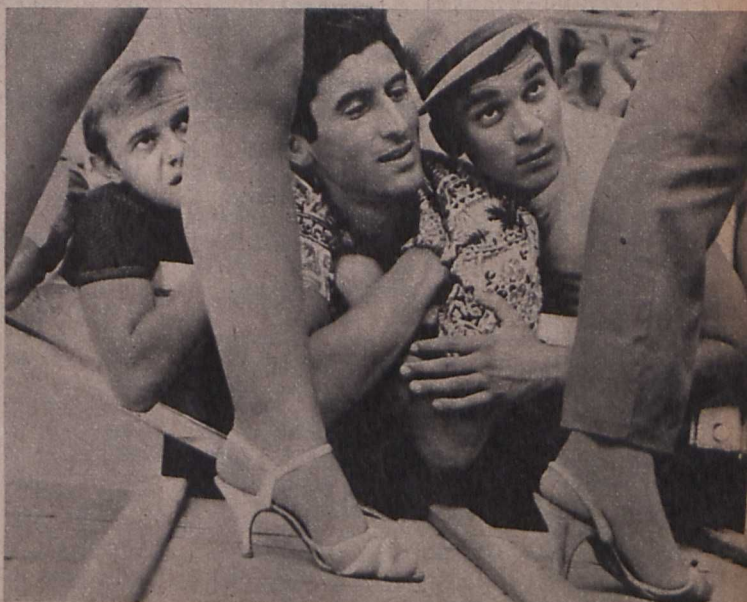
szi megoldással, a »Veszélyes út« pedig egy nyolc- és tizenkét éves kislíú csetlés-botlásainak bájosan megindító története a nagy háborúban.

Az angol »Nagy manóver«-re emlékeztet az »Ember a fényképről« című filmalkotás (rendező: Vladimir Pogacič) és az ellenállással foglalkoznak a »Két éj egy napon« (rendező: Radenko Ostojić), és a »Kettőskör« (rendező: Nikola Tanhofer) című filmek is, de sok újat nem tesznek hozzá a már e zsánerben látottakhoz.

A történelmi témájú »Nevesinjska puszkái« (rendező: Žika Mitrović), az »Azok a szép napok« (rendező Franje Stiglič) nem haladják meg az átlagfilmek színvonalát.

Mint a felsorolásból kitűnik, a jugoszláv filmművészetből az idén majdnem teljesen hiányoztak a vígjátékok. A »Szentől szembe«, és a »Homokvár« kivételével nem foglalkoztak a mai jugoszláv élet speciális problémáival sem.

Íme, a jugoszláv filmművészet mai helyzete.



Jelenet a »Rengő-ringó
nyár«-ból

Az alkotók a filmgyártás hétéves tervének összeállítására körüli vitában próbálják meg tisztázni a problémákat, és kijelölni az új utat.

FENYVES GYÖRGY

Tatjana Beljakova és Miha Baloh a »Nevesinjska puszkái«-ban



Létjogosult -e a cinéma vérité?

A Filmvilág legutóbbi száma több cikkben is foglalkozik a dokumentumfilm legújabb — általában cinéma véritének nevezett — irányzatával. Ezek a cikkek különböző oldalról közelítve taglalják, az irányzat eredményeit és hiányosságait. Mégis, a közöttük legjelentősebb — »Filmigazság — életigazság« című — több vonatkozásban elmarasztaló ítéletet hoz. Az irányzat negatívumaként említi a lemondást a film művészeti eszközeinek használatáról, a hitelesség csökkenését, a jelentéktelen részletek eluralkodását stb.

Ez az elmarasztalás abból fakad, hogy a cikkíró egyszerűen nem törekedett kellőképpen az új irányzat kísérleti jellegének tisztázására és azoknak a csíráknak fellelésére, amelyek kifejlődve pozitív eredményt adhatnak; s másrészt némileg elvonatkoztatta ezt a mozgalmat a fejlődés egészétől, s így olykor szem elől tévesztette történelmi kialakulásának körülményeit.

Ehelyett formálisan összehasonlítja a filmművészet különböző korszakainak és irányzatainak alkotásait. »Tudjuk, hogy a gyönyörű Louisiana Story operatőre volt, ahol elegendő alkalma lehetett a természet és tárgyak iránti alázatára, néma és odaadó figyelemre szokni, a dolgok realista teljességének titkait keresni« — mondja Richard Leacockról, nem gondolkozva el azon, hogy miért nem követte Robert Flaherty hagyományait. Pedig ezt már Sadoul elég pontosan meghatározta: »Flahertynek is alkalma volt végre, hogy hazájában forgathasson egy filmet, a Louisiana Storyt, amelyet a Standard Oil pénzelt. A vállalat nem engedte meg neki, hogy az olaj valóságos problémáit felvesse. A mocsárvilág kristályos finomsága, a szerinte érintetlen erdők titokzatos varázsa, az olajfúrók hatalmas ipari szimfóniája, egy tizenkét éves vadász friss bája a pásztoridill időtlen szépségével ha-

tott, bármilyen anakronisztikus volt is ez a mi szenvedélyunktől tépett világunkban.« (Georges Sadoul: A filmművészet története. Gondolat, 1959. 414. oldal.) Leacock éppen ezért nem leshette el ebből a filmből »a dolgok realista teljességének titkait«, éppen ezért kellett más módszert választania, amelyben ha nem is akart »abszolút hegemoniát adni a valóságnak«, (lásd az idézett cikk végét), de legalább meg akarta szüntetni a művész abszolút hegemoniáját a valóság felett, amely a valóság meghamisítását tette lehetővé.

Egy ilyen reprezentatív szembeállítás azonban egyik irányban sem lehet megfelelő következtetések levonásának alapja, nem pótolhat legalább egy vázlatos történelmi áttekintést, amely kezdetül akár a »Louisiana Story« szerzőjével — Flahertyvel is.

Az ő »Nanook, az eszkimó« (1922) című filmje volt a riportfilm-műfaj első nagyjelentőségű alkotása. Ebben a filmben nem a művész, hanem a valóság uralkodott. Ennek elensúlyozására Flaherty a következő filmjeiben (»Moana«, »Tabu« stb.) már nem az ábrázolt dolgok egyedisége kifejezésére törekedtek, hanem szépségük kidomborítására. Így eljutott a játékfilmre emlékeztető dramaturgiai konstrukcióig. Ebből fakadt, hogy a valóságot mint egy nyersanyagként használta fel, amelyből mint művész — ha nem is teljes szabadsággal, de igen kötetlenül — saját véleményét formálhatta meg.

A művészi általánosítás hasonló módjához jutott el Dziga Vertov is egészen másjellegű művében, a »Filmszem«-ben (1924) majd később az »Előre Szovjet« és »A világ hatodrésze« című filmjeiben. Itt is a művész formáló készsége lépett előtérbe. De a Flahertyre jellemző plasztikus eszközök helyére (amelyekkel ő a szépség érzékeltetésére szolgáló felnagyítást végezte) inkább a ritmikus eszközök léptek. Vertov

ugyanis a lényegét a politikai és gazdasági síkon kereste, és az összefüggéseket éppen az egyes valóságos dolgokat ábrázoló képek alkotó kombinálásával, egymásmellé helyezésével. stb. találta meg.

Igy jött létre a dokumentumfilm műfaja, amelynek alkotásai már nem egyedi dolgokról akartak képet adni, mint a riportfilm, hanem egy-egy politikai, gazdasági, etikai, pedagógiai stb. jelenség lényegét dokumentálták a képekkel. S ugyanakkor kifejlődött a dokumentumfilmek egy lírai irányzata, amely nem a lényeg feltárására törekedett, hanem a jelenség szépségének megmutatására.

Flahertyn kívül ennek a lírai műfajnak a kiteljesedését jelzi például Walter Ruttmann: »Berlin, egy nagyváros szimfóniája« című műve vagy méginkább Joris Ivens: »Eső« című alkotása. Még jellemzőbb volt azonban a dokumentumfilm műfajának az a kiteljesedése, amely Viktor Turin »Turkszib«, Jean Vigo: »Nizáról jut eszembe« című alkotásain keresztül az angol dokumentumfilm-iskolában ment végbe (az iskola kezdőfilmje: John Grierson: Heringhalászok). Ebben a kiteljesedésben összegeződtek az eredmények. S nemcsak az angol termelőerők grandiózusságát voltak képesek megmutatni ezek a filmek, hanem a munka szépségét is.

Csakhogy ezeket az eredményeket az adott módszerekkel együttjáró tényezők korlátozták is. Sadoul már erre is rámutatott: »...filmjeik inkább leíró s nem elemző jellegűek. Az iskola legsikeresebb alkotása, az »Éjjeli posta«, a munka lírai dicsőítése, de már nem tárja fel azokat a körülményeket, amelyek mellett ez a munka folyik. Az emberi gesztusok, a váltókarok mozgása, a képeket magyarázó külső szöveg, a tovasuhanó sínpárok, a homályba vésző tájak: csupa olyan elem, amely hangokból és mozgásokból álló mozaikká egyesül. Az iskola konformista korlátai — amelyeket részben a filmek finanszírozása okozott — még feltűnőbbek, amikor általános jellegű problémákat vizsgál.« (i. m. 326. old.) Sadoul itt helyesen mutat rá arra, hogy a dokumentumfilm klasszikus variánsait bizonyos fokú

külsőségesség jellemzi, amelynek következménye a dolgok lényegének ábrázolásában a mechanikusság és az alkotói önkény. Nem egyszer a művész odáig jutott, hogy szerepét nem a lényeg feltárásában látta, hanem a valóságtól függetlenített mondanivalója illusztrálásában, a valóság önkényesen kiválasztott képei által. Leni Riefenstahl: »Az akarat diadala« című filmje, a német nemzeti szocialista párt müncheni kongresszusáról, jól mutatja ezt. (Különösen akkor, ha összevetjük Paul Rotha: »Hitler élete« című filmjével, amely az előbbi sok részletét felhasználja egy ellentétes mondanivaló illusztrációjául.) Méginkább nyilvánvalóvá tette ezt a tanulságot a háborús propaganda filmek. Perry Wolff: »Kamikaze« című dokumentumfilmje például az atombomba ledobását igazolja. Nem véletlen, hogy a művész »abszolút hegemoniája« a hitelvesztéshez vezetett. Az alkotó szabad elgondolásait illusztrálták a valóság képei, de nem garantálták az elgondolások igazságát, sőt eltakarták az esetleges torzításokat. S ez természetes is, hiszen már Lev Kulesov rájött, hogy ugyanazoknak a képeknek a segítségével előállítható

Jelenet Cassavetes filmjéből, a »New York árnyal«-ból





Jean Rouch a »Rose és Landry« egyik jelenetét forgatja

egy város elfoglalása és győzelmi ünnepe. A klasszikus dokumentumfilm tökéletességig csiszolt módszérének ezek a nyilvánvaló korlátai váltották ki az új törekvések megjelenését. Persze ez az okozati kapcsolat nem ilyen közvetlen és egyenes vonalú.

Az új irányzat kialakulásában közrejátszott az a társadalmi szituáció is, amely a negyvenes évek végére és az ötvenes évek elejére, főleg a hidegháborús, kommunista-ellenes hangulat hatására kialakult. Ez nagymértékben akadályozta a realista törekvések kibontakozását a kapitalista játékfilmgyártáson belül, az alkotók egyrésze a dokumentum- és riportfilm műfajai felé fordult. Ebbe az irányba hatott a régi típusú játékfilm válsága is, mint a neorealizmusa és a francia filmiskoláé. Nagy jelentőségük volt bizonyos technikai eredményeknek — mozgékonyabb kép- és hangfelvétel-berendezéseknek, érzékenyebb filmeknek stb. — is.

Nehéz közös vonásokkal jellemezni ezt az irányzatot, nemcsak a különböző alkatú és világnézetű művészek részvétele miatt, hanem azért is, mert kísérleti stádiumban lévén ál-

landó változásban van. Sok mozzanat utal benne vissza a korábbi módszerre, sok még a nyers, vagy éppen sikertelen alkotás.

Az ide tartozó művészek közül legjelentősebbek: Richard Leacock (»Primary, »Cuba si, yenki no!« »Kenya 1961« stb.), Lionel Rogosin (»Az iszákosok utcája«, »Jöjj vissza, Afrika!« stb.), John Cassavetes (»New York árnyai«), Francois Reichenbach (»Ilyen nagy szív« stb.), Jean Rouch (»En, a néger« stb.). Ők és a többiek természetesen különböző egyéni sajátosságokat és elgondolásokat érvényesítenek. Így közös vonásokként csak a legáltalánosabbakról beszélhetünk. Az alkotók nem tesznek erőszakot a valóságon, hanem arra törekcsenek, hogy a valóság maga leplezze le önmagát, maga mondjon ítéletet saját maga felett.

A klasszikus dokumentumfilmek egyes variánsai azt a sajátosságot mutatták, amit talán átvitt értelemben deduktívnak nevezhetnénk. Bármilyen jelenséget dolgoztak fel, általános társadalmi törvényszerűségeket akartak megismertetni általa. Arra törekedtek, hogy minden egyes jelenség a nagy egészre utaljon. Pedig a jelenségek társadalmi vonat-

kozásai lényegi vonások, amelyet a felszín mindig csak többé-kevésbé utalásszerűen érzékeltet. A konkrét egyedinek a maga külsőségességében való kapcsolása a nagy általánoshoz (a társadalmi törvényszerűségekhez és jellemzőkhöz, amelyek mindig csak speciálisan érvényesülnek), elkerülhetetlenül illusztratívvá teszi a képet és hitelességét rontja le.

Az új törekvések a tárgyul választott jelenséget nem önkényesen komponált külsőségeivel kötötték az általánoshoz, hanem az adott jelenség lényegét próbálták kibontani. A hamisítás gyanúja csak akkor elkerülhető, ha a valóság tükrözésében jelen van a valóság teljessége. Ez azonban lehetetlen, hiszen egy-egy jelenség annyi egyedi vonással rendelkezik, annyi mozzanatot tartalmaz, hogy ezek felsorakoztatása gyakorlatilag megvalósíthatatlan. Egyesek kiválasztása pedig az önkényességet leplezi le, még akkor is, ha ez jószándékú. Az érzéketlen jelenségbeli mozzanatok így csak a jelenség lényegére vonatkozathatók. A »New York árnyai« néger fiúja családjához, barátaihoz, szórakozásához, támadójához stb. való viszonyában emberi lényének és a körülményeknek kölcsönkapcsolatát kell, hogy feltárja. S ebben a sokoldalúságban nemcsak a körülmények jutnak kifejezésre, hanem az egyén negatív vonásai is. Mint ahogy az egyén nem passzív terméke a körülményeknek, hanem aktív személyiség. Érzéketlenül mutatja ezt az »Iszákosok utcája« című film, de a többi is. A jelenségbeli megnyilatkozások és mozzanatok ezekben az alkotásokban nem közvetlenül a társadalomra vonatkoztatottak. Éppen ezért adták hitelesebb képét a társadalomnak. Luchino Visconti 1948-ban — a »Louisiana Storv«-val egy évben — készítette a »Vihar előtt« című filmjét, amelyben éppen a dokumentumfilmek új irányzatához nagyon hasonló módszerrel dolgozott. A trilógiának tervezett műből csak egy filmet tudott elkészíteni külső okok miatt, ez azt mutatja, hogy eléggé »értékelték« alkotása hitelességét.

A lényegnek különböző viszonylatokon keresztül való megközelítése

kihat a filmek hosszúságára is. S ez jelentősen hozzájárul a régi módszerhez szokott közönség ellenérzéséhez az új módszerű filmekkel szemben. A könnyen élvezhető külső szépség és a dialektikus törvényszerűségek illusztrálása helyett meg kell küzdenie a sokoldalú és lényegig ható ábrázolás nehézségével, sőt a kísérleti stádium miatt, nehézkességével is.

Pedig az új módszer a régebbinél nem kevésbé követeli meg a művész aktivitását. Igaz, hogy ez nem úgy érvényesül, hogy a hagyományos komponálással, vágással hozza létre az általánosítást. Ezzel a kicsit mechanikus és statikus hatású — éppen ezért könnyen élvezhető — módszerrel szemben az új irányzat képviselői arra törekcsenek, hogy az ábrázolandó pszichológiai folyamatoknak megfelelően ne szakítsák meg a folyamatosságot, ne merevítsék és nagyítsák szimbolikus jelentőségüvé az egyes képeket. Az ellesettségtől elajdonképpen azt célozza, hogy megtartsák a jelenségeket a maguk egyediségében és közvetlenségében, kiküszöbölve minden illusztrativságot. Leacock az amerikai elnökválasztásról készített »Primary«-ban nem a képeket vonatkoztatja egymásra, hanem a reakciókat a választási hadjárat folyamán. Hogy ezeket a maga teljességében ragadja meg, arra nem elegendő a lelkesedést, egyetértést egyes képekben kifejezni. Ehhez meg kell lenni a belső, esetleg rejtett reakciókat is.

Mindez a riport- és dokumentumjelleg újfajta kapcsolatát eredményezi. A művész egy új módszerre kényszerül, hogy mélyebbre hatoljon a valóság ábrázolásában. Ebben a törekvésében természetesen még messze van a tökéletességtől, és hibákat is elkövethet, sőt zsákutcákba juthat. Átmeneti állapotról azonban nem lehet kategorikus ítéletet mondani. Nem marasztalható el ez az irányzat sem, mint ahogy azoknak sincs igazuk, akik a hagyományosat végképp kimerültnek tartják.

NEMES KÁROLY

AZ ÖRDÖG ÉS A TÍZPARANCSOLAT

Egyházi keretbe helyezett bájosan szentségtörő film Julien Duvivier öt epizódból álló filmje, „Az ördög és a tízparancsolat”.

Az önálló kis filmtörténetek közös mondanivalója körülbelül ennyi: az ördög nem alszik. Ezt a nem nagyon mély, nem nagyon eredeti gondolatot azonban annyi kedvességgel, ötlettel, mesterségbeli tudással és olyan kitűnő színészekkel tolmácsolja a film, hogy — a közönség sem alszik. Sőt! Elfelejtja a sekélyes szimbolikát, a kissé mondvacsinált utalásokat a tízparancsolatra, és nagyon jól szórakozik.

Ott, ahol a film következetes és hű önmagához, vagyis, ahol nem prédikál, hanem az emberi gyengeségeken bölcsen mosolyogva csupán nevetetni akar, maradéktalanul el is

Danielle Darrieux, a negyedik epizódban, a színésznő szerepében



éri a célját. Azok az epizódok — ilyen a negyedik és ötödik — a leg-sikerültebbek, ahol a filmalkotók ironiája, mesélő kedve akadálytalanul érvényesül. Hosszadalomássá, nehézkessé és hamissá csak azok a részek válnak, ahol a forgatókönyvírók és a rendező a moralista komolykodó álarcát öltik magukra és vallás-erkölcsi alapról veszik célba a gúny nyilaival — az egyházat.

Az ürügyet a történetek elmondására az adja, hogy egy öreg, istenkáromló zárdai portás (Michel Simon alakítja nagyon kedvesen) nem ismeri a tízparancsolatot. És hogy ebből miféle bajok származhatnának, ha ezzel szemben a film alkotói és különösképpen Duvivier — a „Táncrend”, a „Tisztes úriház” és más ismert filmek rendezője — nem ismerne olyan kitűnően a filmkészítés tízparancsolatát — ezt példázzák a szellemes kis történetkék.

A keretmese színhelye egy apácakolostor, nagyon sok és dekoratív apácával, akiket az aranyszívű, de csúnyaszájú portás profán kiszólásaival állandóan megbotránkoztat és a kárhozat szélére sodor. Szerencsére a látogatóba érkező püspök hajdani iskolatársát ismeri fel a vén bűnösben és védelmébe veszi a főnökaszony szigorával szemben a javíthatatlan öreget. Ám ebéd után, a kedélyes püspök és az öreg portás gyermekkori emlékeket idéző pajzán csevegése közben, a kolostori szoba nyugalmát váratlanul szélvihar kavarja fel, az asztal alól sziszegve előkúszik a bibliai kígyó, a sátán kacaját hallani, majd eme kissé gyermekformabontás után (mintegy megadva a modernség ördögének az öt megillető részt) következnek az öt fordulat, jól szerkesztett, gondosan kimunkált, reális hangvételű történet.

Az első epizód, amelynek főszereplői Françoise Arnoul, Micheline



Presle és Mel Ferrer, nagyvilági tanmese a női állhatatlanságról és a vétkek kapzsiságról. Itt a társaságbeli urak és hölgyek halvány, elmosódó alakját a rájuk aggatott csillogó ékkövek és a drágakövekhez fűződő szenvedélyek teszik csak érdekessé. A hazugságok és intrikák finoman szőtt hálójában vergődnek ezek a párok, ahol a nők nemcsak ékszereiket, de férjeiket is elkaparintják egymástól. Ebben a történetben — a kigyó eredeti intenciója szerint — mindenki pórul jár egy kicsit: az is, aki ad, az is, aki elfogad. Tanulság: ne kívánd meg más asszonyát, férjét, nyakláncát és így tovább...

A második epizód teljesen humorosan, erkölcsi-lélektani történet, amely a bűnügyi filmek eszközeivel akar izgalmat kelteni. A kitűnő Charles Aznavour egy igazságtevő kispapot játszik ebben a komor filmben, aki bosszúból, hogy az akasztófára juttassa húga csábítóját, agyonlöveti magát vele. Nyitva marad a kérdés, vajon az elszánt kispap tette kimeríti-e az öngyilkosság „bűnét”, vagy sem?

A harmadik epizód dramaturgiai

gyöngesége, hogy túl későn oldja fel és magyarázza meg egy ötletes csattanóval a hosszadalmas, melodramatikus történetet, amelynek főhőse a Fernandel képében megjelenő „jóisten”. Csak utólag tudjuk meg; egy elmebeteg jelent meg, szavalt és jótékonykodott jóistenként a szegény, hitetlen parasztsaládnál, amely eddig „faragott isteneket imádott...” De az utolsó filmkockák ötletessége — az elmeegógyintézet váratlanul felbukkanó kocsija felveszi és visszaszállítja az országúton elégedetlen ballagó ápoltat, aki vallási mániájában vigaszt nyújtott egy haladkló, öreg parasztasszonynak — sem tudja elfeledtetni a megelőző patetikus képsorok unalmát és a haladklási jelenet kínos naturalizmusát.

A negyedik epizód — a „Tiszteld apádat és anyádat...” kezdetű parancsolat paródiája — viszont kitűnő. Ez a mulatságos, és nagyon emberi történet finom lélektani mozzanatokot ábrázol egyszerűen, szűkszavúan — a film nyelvén.

Egy fiatal, családi környezetével elégedetlen orvostanhallgató apjától megtudja, hogy veszekedős, házsár-

tos, munkában elnyűtt anyja csak mostohája és az igazi anyja egy ragyogó drámai színész. A színész nő viszont — aki első percben hódolójának hiszi és majdnem elcsábítja sose látott fiát — azt árulja el neki, hogy aki őt fiának tekinti, nem igazi apja. A fiatalember tragikomikus kálváriája, a bonyolult és frivolsága ellenére is mindig a józtlenség határain belül mozgó fordulatok után, azzal ér véget, hogy az orvostanhallgató megrendülve, de mégis megnyugodva tér vissza régi környezetéhez, nem igazi szüleihez, akiket ezentúl nemhogy kevésbé, de jobban, türelmesebben és főleg — bölcsebben tud szeretni. Ebben a groteszkül emberi történetben Georges Wilson és Madelaine Robinson mellett Danielle Darrieux, a fiatal színész nő-anyja és Alain Delon a szeretetre vágyó orvostanhallgató fiú szerepében egészen kitűnőt produkál: rövid párjelenetükben a tévedések, ráismerések gyors váltakozásában, az ellentétes érzelmek ide-oda hullámszerűségében oly könnyedek és természetesek, mintha

szakadékok felett balettet táncolnának.

Az utolsó epizód, amelyben Louis de Funès egy bankrabló templomszolga és Jean Claude-Brialy egy könnyelmű, szépfiú banktisztviselő szerepében remekel, a legmulatságosabb. A bankokkal tömött kis kopott bőrönddel való fordulatok játéka, burleszk a javából! Itt semmi sem marad kiaknázatlanul. A rendezés tempója, a dialógusok tűzijátéka, a ragyogó színészi munka, mind a pontosan időzített helyzetkomikumot szolgálja.

Már rég nem gondolunk a bibliára, sem a „Ne lopj!” parancsolat kicsúfolására. És ha a film végén nem sziszegne fel újra a keretmese kigyója, nem kacagna vérfagyasztóan a Sátán, azt hihetnénk, a film egyetlen tanulsága: tiszteld a jó forgatókönyvírókat, a rutinos rendezést és a népszerű filmsztárokat, hogy filmed hosszú életű legyen a világ minden mozijában!

MÁGORI ERZSÉBET

Jean-Claude Brialy és Louis de Funès jelenete az ötödik epizódban





Ide a gubával!

ÚJ FRANCIA FILM FÉLICIEN MARCEAU DARABJÁBÓL

A billancourt-i műtermekben és a cannes-i tengerparton forgatta Robert Thomas első filmjét, az »Ide a gubával!«-t, melynek ő írta forgatókönyvét és dialógusait is Félicien Marceau darabja nyomán. A film születésének körülményeiről a legenda azt meséli, hogy André Hakim, a Fox filmgyár producere egy napon elment megnézni a párizsi Ambigu Színházba Robert Thomas színdarabját (»Csapda egy magányos férfinak«), melynek főszerepét az író maga játssza, vagy mondhatjuk úgy is, a színész maga írta a darabot. A producer fejébe vette, hogy ennek a fiatalembernek filmet kell rendeznie. De milyen témáról? Thomas két színda-

rabját, a »Nyolc aszszony«-t és a »Csapdá«-t már megvásárolták ebből a célból, az utóbbiból — melyet 35 nyelvre fordítottak le — Alfred Hitchcock készült filmet rendezni.

— Mutassa, mi van a fiókjában és majd meglátjuk — mondta Thomas. A fiókban három színdarabot találtak, köztük Marceauét.

Az »Ide a gubával!« jelszó a polgári kényelem és biztonság elfeltele és ez az, amire

Marie-Paule, a darab sokat próbált hősnője egész életében vágyott. Marceau — akinek »Tójás« című darabját nálunk is játszották — a kiérdemesült szajha életútjának felidézésével a polgári életforma iránt érzett nosztalgiát gúnyolja ki. Marie-Paule, miután az annyira áhított révbe megérkezett, nem tudja megtagadni természetét és elcsábítja a vejét. A »tisztes élet« kulisszái leomlanak mögötte és ötvenévesen újra kezdi régi



Marie Bell és Claude Dauphin



kapcsán: »Az ember szeretné rögzíteni, szoborban megörökíteni Bell asszonyt és szüntelenül festeni őt, egészen a halálig.« A Gymnase Színházban — amelynek Marie Bell az igazgatónője — mutatták be Félicien Marceau darabját, itt Jeanne Moreau és Marie Bell játszották Marie-Paule-t, később Jeanne Moreau szerepét Eva Damien, majd Nicole Courcel vette át. Eredetileg Annie Girardot-nak kínálták fel, de visszautasította, mondván, hogy nincs kedve mindig szörnyetegeket játszani. Hogy ugyanezt a szerepet a filmben mégis elvállalta, ezt azzal magyarázzák, hogy Robert Thomas filmjében teljesen el akar térni Félicien Marceau szellemiségétől.

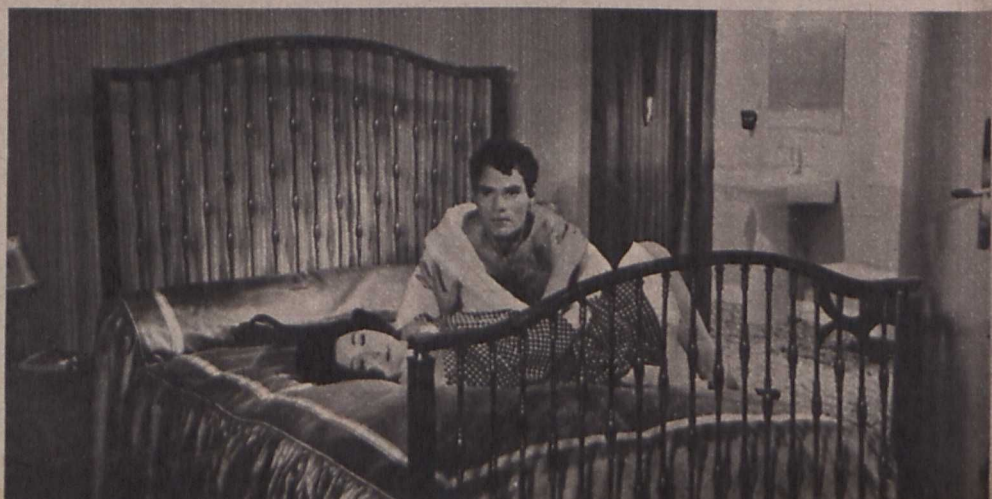
életét, természetesen most már egy magasabb társadalmi szinten.

Marie-Paule szerepét két színésznő személyesíti meg: 17 éves korától 40 évesig Annie Girardot, Marie Bell pedig az ötvenéves asszonyt, aki visszaemlékszik kalandjaira. Egyiküket sem kell a magyar közönségnek

bemutatni; Annie Girardot-t a »Rocco és fivéréi«-ból ismeri, Marie Bell, akit korunk egyik legnagyobb tragikájaként tartanak számon, nemrégiben vendégszerepelt társulatával Magyarországon a »Phédra«-val és a »Berenice«-szel. Jean Cocteau azt írta Phédra alakítása

»En fiatal vagyok és optimista, szeretem az életet — mondja Thomas. — Félicien Marceau, az „Ide a gubával” írója pesszimista, keserű és rosszmájú. Tollát epébe mártja. Fil-

Marie Bell és Christian Marquand





Jelenet a filmből

mem hősnője nem ocs-
mány teremtmény töb-
bé, hanem derék, talpra-
esett, vidám lány... Fe-
lesleges hozzátennem,
hogy a forgatókönyv vé-
gére boldog befejezést
írtam.«

L. V.

Annie Girardot



Jean-Claude Brialy

PÁRBESZÉD — A KÖZÖNSÉGGEL

Talán a huszadik ankét ez, a »Párbeszéd«-ről, az orosházi moziban. Itt van a rendező, Herskó János. Eljött Papp Sándor filmfőigazgató is. Az orosháziai meglepő hozzáértéssel beszélnek a filmről. Az első, ami már az ankét elején kitűnik: érdeklő, foglalkoztatja őket Herskó János két-részes alkotása. Már egy hete ez az orosházi mozi műsora, s itt ritka: nyolcvanöt százalékos látogatottság-al meg.

Az érdeklődés okát az egyik hozzászóló, Sz. Farkas Lajos, a helyi lap szerkesztője fogalmazta meg a leg-találóbban. Elmondta, hogy a »Vihar-sarok Népe« mindig is a forradalmi harc, a politikai izzás élvonalában haladt. Itt a politizálás szinte apáról fiúra szállt. A Herskó-film, elsősor-ban ezért hozta izgalomba a nézőket. S aztán mindjárt beszél is a filmről. Horváth László, a megannyi megpróbáltatáson átbukdászoló, de végig egyenes gerincű kommunista figurája — szerinte művésziileg hiteles alak. De számonkéri a rendezőtől, hogy a kommunista sikerült figurájának megalkotása mellett miért nem ábrázolta elég plasztikusan mindazt, ami ennek az embernek erőt, hitet adott, így végigcsinálni ezt a tizenegynéhány esztendő. Én itt, ennél az egy kérdésnél értek egyet a film illusztratív voltát felhántorgató kritikákkal — mondotta befejezésül Sz. Farkas Lajos.

Vajda Aurél a szarvasi felsőfokú óvónőképző tanára olvasta a bírálato-kban, hogy Herskó túl sokat mar-kol filmjével. Ezt azonban nem fo-gadja el. Az első képek szuggesztí-vitása megfogta már a kezdetnél, s attól fogva végig magával ragadta őt a film. Felkavarta őt, mert ön-maga elmúlt tizenöt esztendejét, önön vargabetűit látta viszoñt.

Horváth József, orosházi gimná-ziumi tanárnak ettől eltérő vélemé-nye van. Szerinte a film igenis so-kat markolt, s ezért nem olyan egyértelműen lenyűgöző a tizenöt évről festett igazság-portré. S hiá-nyos is. Ezért néhol az igaz szán-dék ellenére, kuszává válik a kép. Ezt az itt-ott előtűnő kuszaságot

csak fokozza, hogy a film második felében zavaró mértékben alkalma-zott visszatűnéseknek még a néző-pontja is ugyanaz, mint ahogy azt a film korábbi részében már látták. Vele legott a felesége szállt nyílt-színi vitába. Horváth Józsefné szin-tén orosházi pedagógus. Szerinte nem kusza, és nem túlszűfolt a film. Abban látja fő erényét, hogy szerencsés kézzel kapcsolja össze az országot, a párt történetét egy em-berpár, méghozzá egy, a történe-sék gyűjtőpontjában levő kommunista emberpár történetével. Több ilyen filmet szeretne látni — hangoztatja —, amelyekben emberi sorsokon ke-resztül mondja el az író és a ren-dező azt is, amit a társadalmi problémákról gondol. De ugyanak-kor azt is megkérdezte Herskó Já-nostól, vajon Barna Judit szerelmi viszonyait példaként tekintse-e a mai ifjúság? S végül szóvateszi, hogy szerinte túl sok, s félrevívó a rengeteg cigarettára gyűjtés, fe-keztetés.

Fordít a vita menetén Németh Mihály egy vihar-saroki földmunkás veterán hozzászólása. Az ő vélemé-nye szerint ugyanis az ötvenhatos események sodrásában túl tétová-zóknak, túl talajtanoknak ábrá-zolja a film a kommunistákat. El-hibázottnak tartja éppen ezért Saf-rankó figuráját is. Ám most is rö-gtön jelentkezik az ellenvélemény, Feldmann Józsefnek, a helyi kul-túrház igazgatójának személyében. Megkapó őszinteséggel beszéli el, hogy ő is Safrankóhoz hasonlóan élte át az októberi napokat. Né-hány napig szinte azt sem tudta, fiú-e vagy lány. S félt is, nagyon félt. S még sok elvtársa vésztette el akkor teljesen a talajt — átme-netileg — a lába alól. Számára val-lomás és tükör ez a film — mon-dotta Feldmann József. Vallomás az elmúlt tizenöt évről és tükör, mely-ben önmagunkat láthatjuk, rán-cainkkal együtt. Nagyon tanulságos ez a tükörbe nézés, a ráncok szá-m-bavétele is.

Volt még hozzászóló, ám a fen-tiek híven tükrözik a szenvedélyes

vitában elhangzó nézeteket. Herskó János is ezt üdvözölte először válaszában: a vita őszinte légkörét, s szenvedélyességét. Az alkotóművész legnagyobb öröme — hangoztatta —, ha fel tudja kavarni, érdekeltté tudja tenni nézőit. Akkor is öröm ez, ha bírálát éri filmjének egyes hiányosságaiért. Főszereplőtől pedig olyan dolgokat kérnek számon az ankétokon, melyek azt bizonyítják: elfogadják azokat hús-vér embereknek, olyan jellemeknek, amilyeneknek ábrázolni kívánta őket. S ez már önmagában is jó dolog, ha nem is tud mindig egyetérteni a bírálókkal. Aztán Herskó arra a kérdésre válaszol: vajon példaképnek tekintsék-e Barna Judit magánéletét. Nem egyértelműen pozitív, avagy egyértelműen negatív embereket ábrázoltam filmemben — mondotta Herskó János. — Csak egyszerűen embereket, hibákkal és erényekkel, de nem a régi, merev séma szerinti követendő példaképeket, vagy elvetendő ellenpéldákat. S igyekeztem megmutatni egymással kapcsolatos viszonylataikat, s a történelmi körülmények és egyéniségük kölcsönhatásait.

Ennél a kérdésnél hosszabban elidőzött a rendező. Elmondotta, hogy olyan embereket választott hőseiül, akik a felszabadulás után tudatosan vállalták: részt vesznek az ország történelmében — kommunistákat. Az ő felemelkedéseikről, botlásaikról, az ő örömeikről és fájdalmaikról akarta elmondani mindazt, ami felgyűlt benne az évek során, azzal a céllal, hogy filmje tanulságaival a mai élet kialakulása pozitív vonásainak megerősödését segítse. S itt mindjárt reflektált arra a hozzászólásra is, amely szerint hiányos a film nyújtotta kép. Valóban, mások szemszögéből másképp festhettek ezek az évek — mondta. — Én ezeknek az embereknek az életét ismerem, ezt éltem, én ezt a filmet tudtam megcsinálni. Örömmel látnám, ha ugyanezekről az évekről hasonló, vagy még magasabb igénnyel más is megcsinálná a maga filmjét. Egy és ugyanazon témakört több alkotással, többfajta látószögből lehet csak igazán ös-

szetetlen, igazán híven feltárni, megörökíteni.

Más megállapításokkal viszont egyetértett Herskó János, hozzátéve: idő, gondolkodás és művészi önvizsgálat kell ahhoz, hogy maga is felismerje: mi sikerült kevésbé elképzeléseiből, hogy végeleges mérleget készíthessen a munkájáról. Bizonyos kérdésekben azonban máris egyetért a bírálókkal. Itt van például a másodsor is ugyanabból a nézőpontból bevágott ismétlések kérdése. Igaza van annak, aki ezért bírálja a filmet — mondta a rendező. Majd a sok cigarettára gyűjtésről, feketézésről esett szó. Herskó János elmondta, hogy mindezekkel ő azokat az apró emberi hazugságokat akarta érzékelteni, amelyekkel a kényes témák megbeszélése közben keresnek percnyi kibúvókat a film hősei. Így, utólag végiggondolva, valóban helyes a bírálát, valóban zavaróan sok a cigarettára gyűjtés és a kávéfőzés.

Végül még arról szólt a rendező, hogy a női főszerepet miért játszatta a bölcsészhallgató Semjén Anitával. Tekintve, hogy a film elsődlegesen vizuális művészet — mondotta — a szereplőnek már külső megjelenésében is sugallnia kell azt, amit a rendező ki akar fejezni alakjában és alakjával. Ebből a szempontból hosszas keresés után, Semjén Anita megjelenését találta a legmegfelelőbbnek. S, ha többet is kellett vele dolgoznia, mint egy gyakorlott színésznővel, végső soron elégedett az alakításával. Úgy véli, hogy a sikeres utószinkron a hangproblémákat is megoldotta. Ha még egyszer kezdeném a filmet, még egyszer Semjén Anitával játszatom el Barna Judit figuráját — mondotta befejezősül Herskó János.

Az orosházival együtt már csaknem két tucat ankét bizonyítja, hogyha nem is hibátlan mű a »Párbeszéd«, de az emberek érzésvilágát megmozgató, figyelemre méltó, filmalkotás. Olyan film, amely még kritikát kiváltó mozzanataival is önvizsgálatra készíti a nézőt, hogy szembenézzen korunk lényeges, mindannyiunkat érintő kérdéseivel.

SZALKAI SÁNDOR

ARANYMETSZÉS

— A BERGAMÓI FESZTIVÁL DÍJNYERTES ALKOTÁSA —

A MOKÉP jelenti

NOVEMBERI FILM-
ÚJDONSÁGOK



NAPPALI SÖTETSEG
Magyar film
széles változatban is
Főszerepben:
BÁSTI LAJOS
SZEGEDI ERIKA f. h.
14 éven aluliaknak nem
ajánljuk



A HOSSZÚTAVFUTO
MAGANYOSSÁGA
Az Egy csepp méz ren-
dezőjének új, magyarul
beszélő angol filmje
Csak a moziban láthat-
ják, a TV nem közvetíti
Csak 18 éven felülieknek



HÁROM EMBER ÉS AZ
ERDŐ

Vetélkedés az
asszonyért

Szélesvásznú lengyel
film, 14 éven aluliaknak
nem ajánljuk. Csak a
moziban láthatják, a TV
nem közvetíti



Az arany metszés fogalmáról, fontosságáról, szerepéről sokat olvashatunk. Pithagorast éppúgy érdekelte, mint Leonardo da Vincit. Rafael Alberti verset írt róla, s Einstein — nálunk nemrégig megjelent írásaiban — több tanulmányban elemzi.

Ezzel a kérdéssel foglalkozik Takács Gábornak a bergamói fesztiválon első díjat nyert kisfilmje. A film írója, Lendvai Ernő már régóta foglalkozik az arany metszés problémájával. Bartók-kutatásai úttörő jelentőségűek. Bartók zenéjében ő fedezte fel elsőnek ezt a szabályt. Az arany metszést tárgyaló nagyobb tanulmánya kiadás alatt áll.

A film sikerében egyaránt része van Takács Gábor kultúralt és invenciózus rendezői munkájának és Lendvai Ernő rendkívül érdekes adatgyűjtésének.

A film világosan és szemléltetően megvilágítja az arany metszés lényegét. Az arany metszés olyan arány, amely a távolságot úgy osztja két részre, hogy a nagyobbik rész úgy aránylik az egészhez, mint a kisebbik a nagyobbikhoz. Ezt a furcsa asszimmetrikus arányt érzi az emberi szem a leg-harmonikusabbnak. Szemléletesen mutatja meg ezt a film a fák ágainak növekedésében, a virágok szirmainak elhelyezkedésén, a csiga házán, a fenyőtobozon, a derékszögű háromszögon, az ötágú csillag szárain csakúgy, mint az ókori, a klasszikus és a modern művészet nagy alkotásain, az athéni Parthenontól, a Szent Péter Székesegyházon, Le Corbusier épületein át, képeken, szobrokon, zenében, versben, filmben egyaránt.

A film érdeme a gazdag szemléltető anyagon kívül a kitűnő szín-szimbólika, amellyel dolgozik. Piros, kék és sárga vonalak segítségével egyszerűen követhető a magyarázó szöveg és az illusztráció. Takács Gábor kisfilmje művészi szinten tesz eleget a népszerű, ismeretterjesztő film feltételeinek.

A sikerben jelentős szerepe van a kitűnő operatőrnek, Vánca Lajosnak és Darvas Gábor — az arany metszés szabályai szerint komponált — igen finom kísérőzenéjének. Sárközy Endre trükkrajzai pedig nemcsak a megértést segítik, hanem a film művészi hatásához is hozzájárulnak.

FEUER MÁRIA

filmvilág

VI. évf., 22. 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 5086

Az Athenaeum Nyomda íves és rotációs mélynyomása
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató
Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külke-
reskedelmi vállalat

»INDEX« 25.286

ÁRULÁS MEGBÍZÁSBÓL

George Seaton amerikai rendező új filmje, az »Árulás megbízásból« 1942-ben játszódik. Főhőse egy svéd üzletember, aki a szövetségesek megbízásából a németekkel üzleti kapcsolatba lép, hogy fontos



Jelenet a filmből

értesüléseket szerezzen a náci petróleumiparról. A film forgatókönyvét George Seaton írta, Alexandre Klein regénye nyomán. A főszerepeket William Holden, Lilli Palmer, Hugh Griffith, Eva Dahlbeck és Charles Regnier játsszák.



Ingrid von Bergen és Charles Regnier

Charles Regnier





Carole Lesley
angol filmszínésznő

filmvilág

Ára: 4,— Ft