

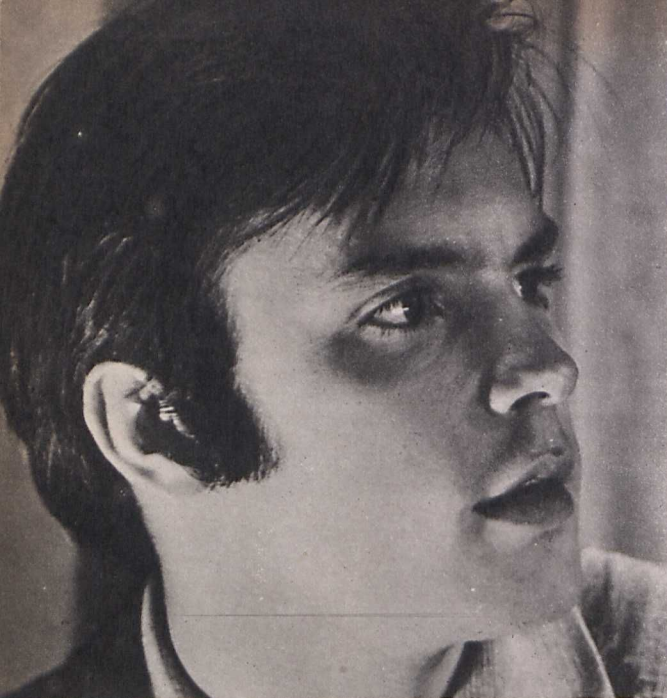
47.429



*filmvilág*

9

1968. MÁJUS 1.



## AZ UTOLSÓ KÖR

Gertler Viktor most fejezte be új, Az utolsó kör című filmjének forgatását. A forgatókönyvet Vészi Endre Passzív állomás című elbeszéléséből Hubay Miklós és Vészi Endre írta. A főbb szerepeket Bessenyei Ferenc, Benkő Péter, Szabó Tünde és Molnár Piroska alakítja. Operatőr: Szécsényi Ferenc.

Benkő Péter



Benkő Péter és Szabó Tünde

(Szóvári Gyula felvételei)

### CÍMKÉPÜNK:

Venczel Vera, a most készülő Egri csillagok egyik főszereplője. Rendező: Várkonyi Zoltán.

# JELENTÉS A VETÍTŐBŐL

Érdekes hangulata van egy ilyen szakmai találkozóknak: a drukkolás (a másik eredményéért ti.) a féltékenység (ha valami jobban sikerül a versenypartnernek), az öröm (ugyanakkor), a kíváncsiság (hogyan született? mi van még a tarsolyban?) és mindenek előtt: az első jó film után hirtelen felfokozódó érdeklődés — mindez szinte egyszerre jellemezte a Filmklubban rendezett vetítéseket, melyeken a szovjet és magyar filmművészek mutatták be egymásnak az elmúlt két esztendő legjobb alkotásait. Ez az alkotó atmoszféra volt — túl a szakmai tanulságokon — talán a legvonzóbb és legizgalmasabb jelenség: minden hivatalos formáság nélkül folyt le a találkozó és eszmecsere: művek izgalmas és mondhatnám: versenyszerű párbeszéde után az alkotók dialógusa. Ez a tíznapos tárlat — számunkra — a szovjet film fejlődésének új szakaszáról vallott: új stílusirányzatról hozott hírt, néhány kimagasló alkotással lepett meg — nemcsak gondolati anyagának úttörő jellegű frissességével, hanem szemléletmódjának, formai megoldásainak szélesre húzott skálájával is. A vetítőben éreztem először, s azóta is ez a gondolat foglalkoztat: a szovjet filmet ma elég sok előítélet veszi körül, milyen jó lenne ezt a filmsorozatot megismertetni a nagyközönséggel, és hírt adni az új törekvések reneszanszáról. Most azonban nem tudunk egy lélegzetre a filmsorozat egészével foglalkozni, így csak néhány alkotást emelnénk ki, pusztán a hang újszerűségének, a stílusok sokféleségének érzékeltetésére.

A legtöbb izgalmat Julij Rajzman filmje — *Kortársaid* — keltette közéleti konfliktusainak élességével, szenvedélyes elemzőkészségével és felelősségteli őszinteségével. Műfajában-látásmódjában talán a *Falak*-hoz lehetne leginkább hasonlítani, jóllehet sztorija, etikai problematikája egészen más síkon fut. Mégis: ez az alkotás is filmesszé, a cselekmény itt inkább egy magatartásfor-

ma, egy társadalmilag körülhatárolt konfliktus-típus keresésének ürügye — ezen túl természetesen már vége is van a hasonlóságnak. Rajzman arra kíváncsi, mit is jelent a gyakorlatban a kommunista etika új-jászületése, a korszerű vezetők gondolkodásbeli önállósága, felelősségvállalása — a mai szovjet társadalom szerkezetében.

Egy világhírű vegyész, aki egy épülőben levő vegyikombinát vezetője, Moszkvába utazik, hogy — leállítsa az általa vezetett építkezést. Elavultnak tartja a berendezést, pontosabban: munkatársaival rájön arra, hogy mire felépülne a gyár, már korszerűtlen, tehát ráfizetéses vállalkozás lenne. Csakhogy ez a lépés nem olyan egyszerű: először is az igazgató a tervezés fázisában maga kardoskodott a most elavultnak érzett gyártási rend mellett, anyagi és erkölcsi felelősség tehát elsősorban őt terheli; ugyanakkor, azok, akik annak idején e létesítmény mellett álltak ki, most nyilván elene vannak a változtatásnak — függetlenül a gazdaságossági számításoktól: úgy érzik presztizsvesztést, vagy esetleg „rossz pontot” jelentene a korábbi döntést megváltoztatni. Egyébként is: a változtatás nem két krajcár — többmillióra rúg már a beruházás eddigi volumene, családok ezreit telepítették az építkezés színhelyére, s a változtatás most őket is érintené. S mégis: érezzük, hogy a vegyésznek igaza van. Csakhogy ennek az igazságnak arculata nem a régi filmigazságok egyszerű feketével szemben fehér kontrasztja — élő, fájdalmas ellentmondás ez, melybe talán még a rokonszenves igazgató is belebukik. Milyen etikai alapról lehet vállalni ezt a kockázatot? Rajzman végsőig kiélezi az ellentmondást: nem könynyíti hőse helyzetét, az ellene szóló érvek néha súlyosabbak, mint amelyekkel mellette sorakoztat fel. Épp ez adja filmjének izgalmasságát: az igazgató-tudós harca így etikai szinten maradhat, és nem vész el a részletek emberen-társadalmon kí-

vüli relációinak rajzában. Egy új magatartás lehetőségeit, körvonalait keresi: aki vállalta az önálló gondolkodás forradalmi gesztusát — meggyőződése mellett akkor is ki kell állnia, ha az állásába, esetleg súlyosabb következmények vállalásába kerül. Mert annyi azért világos a filmből, hogy az igazgatónak nemcsak erkölcsi mércével mérve, hanem ökonomiaiilag is igaza van: csakhogy a beidegződött régi mechanizmus, valamint saját hibás kiindulópontja egyaránt nehezítik helyzetét. S a film nem segít rajta. A befejezésben sincs deus ex machina.

A másik jelentős újítás, melyet Rajzman alkalmaz a mai szovjet társadalom függőleges keresztmetszetének művészi feltárása-jelzése. Mikor az igazgató elhatározza, hogy nemet fog mondani — még maga sem tudja mire vállalkozik, mint ahogy eddigi életében nem sokban különbözött más, hasonló beosztású vezetőktől. Ezzel a lépésével azonban egy új világ bomlik ki körülötte, hirtelen rá kell ébrednie, hogy életének szinte minden síkján érződik ennek a döntésnek következménye, és egész eddigi emberségét életvitelét át kell alakítani, hogy helyt tudjon állni. Ekkor tudja meg, pl. hogy fia, akit eddig az egyetemen tudott, elhagyta a főiskolát és gyári munkás lett, mert nősülés előtt áll; megpróbálja — a korábban beleidegződött fölényes, egyszerű érvekkel lebeszélni fia jövődöbelijét a házasságról, — és rá kell ébrednie, hogy ezek az érvek hasznavehetetlenek, mert nem ismeri sem partnerét, sem azokat az új értékeket, melyek az utóbbi években kialakultak. Tehát: neki magának is fel kell nőnie annak a bátor gesztusnak szintjére, mely egy termelési problémával kapcsolatban oly egyszerűnek látszott. Rajzman alap gondolata: nemcsak a technológiában igaz a berendezések „erkölcsi kopása”, — igaz ez a magatartást, világképet, morált illetően is. Új pozitív hőssel dolgozik tehát a film: ennek az embernek legfőbb erénye a megújulási képesség, saját éretlenségének, a betokosodás veszélyének felismerése. S a mérnök, a kommunista nem tehet mást, mint vállalja saját döntését éppúgy, mint

az ebből adódó kisebb körben, és nagyobb kihatásban érződő következményeket.

Végül még egy fontos mozzanatról kell szólnunk: a film sajátos képi nyelvről, a dokumentumstíluson iskolázódott, *apróságokat a tipikus jelenségek szintjére emelő szemléletmódjáról*. Sokat írtak már a „lakkozó”, valóságot elfedő beállítások, — irodalmi és filmbeli — szépítések ellen, s ugyanakkor látunk már jó néhány türelmetlenségben fogant, „dokumentumszerű” leleplező képet is, melynek azonban művészi ihletettsége hiányzott. Rajzman most egy művészileg zservesen épülő társadalmi korrajz elemeként használja a valóság meztelenségét feltáró képnyelvet. Nem leleplezni akar és nem kíván exhibicionista lenni: csupán az általa vizsgált konfliktus *környezetét* tárja elénk, mégpedig fent és lent egyaránt. Így jelenik meg a gyári lánykollégium szegényes és mégis barátságos képe, a tárgyalóterem ridegsége, szatírába hajló, majd elméletileg is izgalmas kompozíciója, a fiatalok életének környezete, a volt feleség rideg, és ugyanakkor megcsalatlásába belefásult világa. Mindez a *képi nyelv* nagy gazdagságával. Ezekben a jelenetekben szavak alig hangzanak el, mégis többet értünk meg az ügy háttéréből, a mellette és ellene szóló erőik játékából, mintha cselekményszerűen, vagy dialógusba oldva kapnánk hírt erről a közegről. Rajzman nem kuriózumokat emel ki, hanem a szovjet társadalom megújulásának folyamatát vizsgálja: örömeivel, nehézségeivel ezt a tendenciát érzékelteti.

Furcsa dolog, hogy a másik, immár tudatosan dokumentalista úton járó alkotás, (*Oszipjan: Viktor Csernyisev három napja*), jöllehet közelebb lépett a mindennapiság felszíni rétegeihez — éppen ezt a hiteles mikróvilágot nem tudta érzékeltetni. Egy kamaszfiú választóútjait mutatja be, hangja — ha vonatottabb formanyelven szól is — kemény, önvizsgálatra kényszerítő. Látjuk a műhely életét, az unalmas ifjúsági gyűlést, melyen hőszünk ugyan nyugtalankodik, de inkább hallgat és élcelődik az előadókon;

látjuk az utcát, a „galerit”, melyben délutánonként „lóg”, éretlen játékok nézőjeként, majd résztvevőjeként. Egy este utcai verekezésbe keveredik, s a válaszút teljes komolysággal merül fel: hol talál magára ez a fiú? Mikor a rendőrségen felveszik a fiúk adatait, a rendőr csodálkozva jegyzi meg: mindegyikük úttörő volt, mindegyikük komzszomoltag, mindegyik volt iskolai táborban, volt ifjúsági vezető — s mégis, csak egyikük akarta védelmezni a bántalmazott öreget, — a többiek pedig csak a verekezésben tűntek ki. A vizsgálóbíró értetlen tekintete adja fel tehát a szociológiai problémát és a film nem is akarja megoldani a kérdést, a nézőre bízza a konklúziók levonását. Ugyanakkor a kérdés mégis kicsit elméleti marad: a galeri képei ugyan meggyőzőek, ám környezetük rajza hiányzik: nem látjuk a motívumoknak, társadalmi és egyéni mozgatórugóknak ama képi gazdagságát, melyet Rajzmannál figyelhettünk meg.

Különös hangszerelésű alkotás Panfilov filmje, a *Tűzben nincs átkelés*. Különös, mert a polgárháborús történet atmoszférája sokban emlékeztet Jancsó Miklós *Csillagok, katonákjára*, jóllehet semmi tematikus, vagy motivációs hasonlóság nincs a két film között. Legfeljebb az egész hangulata, a figurák jellemzésének eszközei érzetik a nézőben a — minden bizonynyal félrevezető — hasonlóság benyomását. Egy kórházvonalat néhány epizódját örökíti meg a kép: sebesültekkel érkezik a háterszágba, majd néhány hónap múltán visszamegy a frontvonalba, újabb sebesültekért. Feltehetően ezt csinálja már évek óta, s a vonat állandó személyzete már szinte hozzánőtt szakmájához. S közben egy világ változott meg: kitört a forradalom. A monoton hangulat és forradalmi változás egymásvetítése a film újszerűsége. Az emberek szinte kivétel nélkül e két világ határmezsgyéjén formálódnak, pszichológiájuk azért olyan különös, megfejthetet-

len. A komisszár tiszta szándékú, magábavonuló idealista, aki egy ponton nem bírja tovább, és beáll egy frissen felszerelt zászlóaljba és kiszökik a frontra; a fellábú parancsnok harcokban megkeményedett, talán bogaras szikár kis öreg, ám ő lesz a történet önkéntes mártírja és hőse; az idősebb ápolónő majd minden betegébe szerelmes. A film hősnője egy kamaszlány, alig nyiladozó értelemmel, aki beleszeret egy gyerekkatonába, s néhány hét boldog játék után — melynek bája, civakodásaik nagyszerű képi megoldásai a film leginkább eltalált pillanatai — el kell válniok. Ez a kis butuska lány megismerkedik a rajz, a művészet csodájával és rájön tehetségére, — rajzolni kezd. S ki hinné, egyszercsak hőssé kell válnia: maga sem tudta volna elképzelni magáról. A vonatparancsnokkal, a fellábú öreggel sebesültekért mennek a frontra, és a fehérek kezébe esnek. A lányt elengedik, a parancsnokot megölik: s ekkor a lány az igazságtalanságon, eddigi élete egyetlen értelmének elvesztésén felháborodva követ támad a tisztre, aki lelövi. Panfilov az értelmes forradalmi háború hősiességét a hétköznapi groteszk, néha értelmetlen epizódjai felől igyekszik megközelíteni. Deheroizál? Rossz kifejezés lenne erre a törekvésre. Csupán hősei jellemzésével tér el az ötvenes évek polgárháborús szemléletmódjától. Filmje nem jelentős alkotás ugyan, hangvétele, látásmódja — képi lírája — mégis sokat ígér.

Sajnos nem tudtam szólni e sorozat egyik legjobb, műfajilag is legizgalmasabb vállalkozásáról, a grúz Ctar Ioszelliani szatirájáról, a *Lombhullásról*. Ez a film külön tanulmányt érdemelne: nemcsak hangjának bátorságával ragadta meg a közönséget, hanem eszközeinek hallatlan újszerűségével, kép- asszociációinak új rendjével, abszurdval játszó, majd azt is kigúnyoló humorával. Minden valószínűség szerint találkozunk még vele.

ALMÁSI MIKLÓS

# BOHÓC A FALON

Éljen a szabadság! — kiált fel a film ifjú főhőse, hetykén szembenézve a kamerával, háta mögött a jómóddal berendezett szülői lakás, herendi porcelánjaival, katalogizált könyveivel.

Éljen a szabadság! — kiált fel az elsőfilmes rendező, Sándor Pál, szembenézve a kritikussokkal, háta mögött a tekintélyes filmművészet, márkás nagyaival, katalogizált eszközeivel.

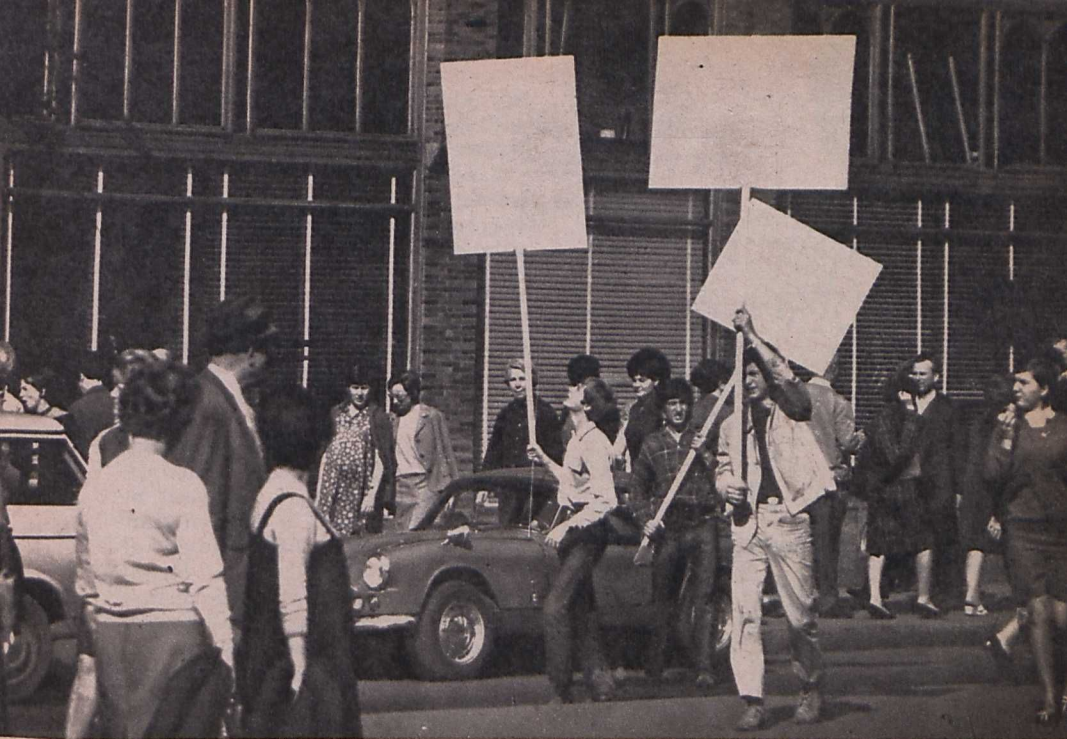
A kihívásra kész, kamaszos szabadságélmény jellemzi leginkább ezt az elfulló lélegzetű, elementárisan vidám, ide-oda csapongó filmet, nem a gondolatok, hanem elsősorban az izmok, a hangulatok, az érzékelés szabadsága; a csikó tör ki tavasszal ilyen bolondos örömmel a mezőre. Mintha a filmben szereplő srácok kissé megrészegültek volna az érettségi után, az iskola befejezésével rájukszakadó hirtelen atmoszféra különbségtől, és mintha a filmrendező-iskola befejeztével valami hasonló történt volna Sándor

Pállal is, amikor felvevőgépet, nyersanyagot és lehetőséget kapott a kezébe. Nem a tizennyolc—tizenkilenc éves korosztály problémáiról készített filmet, hanem ennek az életkornak a közérzetéről, bizonytalan lelkiállapotáról. A felhalmozódott és levezető szelepet kereső energiákról, amelyek még nem találták meg céljukat, értelmes rendeltetésüket. Akarnak valamit, ez kétségtelen, de hogy mit, még maguk sem tudják. Jelképesek a hatalmas, fehér táblák, melyeket Kiki és barátai a járókelők megbotránkoztatására cipelnek az utcán. A táblák egyelőre üresek, mint ahogy akaratum, állástfoglalásuk iránya sem körvonalazódik határozottan. Sajátmagukon, de a körülöttük lévő társadalmon is múlik, mit ír majd életük az elkövetkezendő években ezekre a makulátlan táblákra.

Kiki, a film főhőse, valljuk be őszintén, elkényeztetett és kissé infantilis. Elkábul a felismeréstől,

Fényképész-műterem





Tüntetés az üres táblákkal

hogy a jövő a választás beláthatatlan gazdagságát kínálja számára, ezernyi ismeretlen lehetőség várja, hogy még valójában nem döntött semmiről, még akárhol élhetne. De ez az ifjú lehetőség-milliomos, kótyagos felelőtlenségével így is sokkal rokonszenvesebb osztálytársnőjénél, aki őzike szemét tágra nyitva, egy elektromos számológép precizitásával tervezi meg előre életét, pontosan meghatározva, hány esztendősen megy férjhez, mikor és hány gyereket hoz világra, sőt körültekintésében még arra is gondol, hogy ikreket szülni ökonomikusabb.

A Bohóc a falon logikusan elmesélhető cselekménnyel nem igen rendelkezik. A könnyedén odavetett kerettörténet a három egykorú fiú véletlen összetalálkozásáról az épülő, idegen balatoni villában, ahová a zápor elől húzódtak, Kiki éjszakai fogsága a szűk kis kamrában, csak arra szolgál, hogy dramaturgiai alkalmat adjon a fiúnak, mindenféle

történetek kitalálására, melyekben álom, valóság és képzelet összekeveredik. Tóth Zsuzsa és Sándor Pál forgatókönyve látszólag teljesen kötetlenül szerkeszti eseménysorát, de a jelen, a múlt, a fantázia szeszélyes épülete biztos kompozíciós alapokon nyugszik. A gyermekkor emlékei, a gimnáziumi élmények, a kamasz-szerelmek, a komikusan komolytalan vágyalmok a férfiasan érzelmes barátságról, a megirigyelt csodálatos borsapkról, az elképzelt halálról, melyet az önsajnálat és az önbecsülés drámai színekkel ecsetel, a fénnel és lendülettel teli részletek összbenyomása egy gondtalan, szerencsés nemzedékről ad hírt, amelyet sorsa megkímélt attól, hogy súlyos problémák terhe alatt idejekorán felnőtté komolyodjon.

A felnőttek világának csupán reflexei vetődnek a filmre, közvetlenül szinte sohasem találkozunk velük, csak a környezet tárgyaiban, a fiatalok véleményében öltének tes-



Kiki: Ferenczi Gábor

tet, vagy elkapott dialógus foszlányokban, melyek a tizennyolc évesek fülével hallgatva, kozmikus távolságból érkező, neveléses, értelmüket vesztett közhelyekké válnak. Sándor Pál finomabban és áttételesen közelíti meg mondanivalóját, minthogy a fiatalokról szóló filmek sztereotip képletéhez folyamodjon a szülők és gyermekek elhidegüléséről, a szülők felelőségéről; a *Bohóc a falon* kamaszai, mint valami titkos szabadság és öröm-szekta tagjai, inkább ironikus fölénytel tekintenek a felnőttvilág konzolidált birodalmára. Kiki engedelmes, jó gyerek, kellő tisztelettel viseltetik a család javai iránt, félti osztálytársaitól a selyem lámpaernyőt, nehogy kiszakítsák, félti a perzsaszőnyeget, nehogy folt essék rajta. Hangjában azonban ott bujksál a csúfondáros szemtelenség, ahogyan minden bizonytal magasan társadalmi pozícióban levő jogász-papájáról beszél, vagy mamájáról, aki a grafológus emlékezetes szavai szerint azt hiszi, másképp lélegzik és másképp vérkering, mint a többi ember. De a rendező szemléletében is felvillan némi csúfondarosság, a teenager-világ ábrázolásában mindvégig ott érzünk

egy kis ironikus távolságot, a „felsős” öntudat kedves és megértő fölényét.

Sándor Pál első nagyjelméből tehetség és temperamentum árad, s egészen meglepő stílusbiztonság. Filmzése éppolyan felszabadult, mint kamaszfiguráinak bolondozása. Mintha számára a filmkészítés örömteli, vidám játék lenne, akár csak Kiki és barátainak a megrészegült kergetőzés a napon. Bármennyire is próbálja leplezni, érződik munkáján a bemutatkozás elfogódottsága is, a jellegzetes elsőfilmes önbizalom hiány, amely kompenzációként túlhalmozza alkotását bizonyítékokkal, hogy a modern filmkészítés minden csínját-bínját elcsajátította. Talán úgy érzi, technikai tudásának egész fegyvertárát közszemlére kell tennie. Képkimerevítésekkel, mozgástrükkökkel, kisfilm-etüdükkkel szakítja meg az ábrázolás eleven és érzékletes valóságát, s különösen a film második felében válik kissé fárasztóvá ez a produkció. A mulandó divatú trükköknél sokkal többet mond azonban a film megkapóan színes és lendületes képi világa, a képek kifejező erejére és dinamikájára alapozott dramaturgiája. Zsombolyai János szellemes és virtuóz mozgékonyagú kamerája szédületes iramban követi ezt a zabolátlan, kirobbanó kamasz életerőt. Jókedv és természetesség sugárzik az amatőr szereplők játékából is, Sándor Pál különleges érzékenységű színészvezetési készsége, tudjsten milyen lélektani fogásokkal oldotta fel a felvevőgépezet nem szokott sihederek viselkedésének „civil” merevségét. Kamaszszereplői: Ferenczi Gábor, Tardy Balázs és Szurdi Miklós felelőtlenül felszabadultsággal élnek a filmvászonon; mellettük Venczel Vera egyébként finom és fegyvelmezett színészi játéka, mintha idegen művészi materiát képviselne.

Éljen a szabadság! A *Bohóc a falon* üdítő másfél órája után a kritikusnak is egyet kell értenie ebben a film szereplőivel és alkotóival.

LÉTAY VERA





## Oberhausen – és a Másik mozi

A Ruhr-vidéki Oberhausen, a rövidfilmek nemzetközileg elismert fesztiválvárosa, nem egy csatát harcolt végig már az évek során: a fesztivál vezetősége a politikai, diplomáciai és művészi „fegyverforgatáshoz” egyaránt hozzáedződött. Megküzdöttek évről évre a bonni kormányral, amely kezdetől fogva, enyhén szólva, bizalmatlanul nézte a „vörös-fesztivál” politikailag, művésziileg bátor törekvéseit. (Csupán egy évvel ezelőtt, a XIII. fesztivál alkalmából kapta meg Oberhausen első esetben a kormány anyagi támogatását.) A fesztivál ismert mottója: „Út a szomszédhoz” komoly, következetesen végigvitt program volt Oberhausenben. A fesztivál szélesre tárta kapuit kezdetől fogva a Szovjetunió és a szocialista országok filmjei előtt. De nemcsak politikailag voltak bátrak és kezdeményező kedvűek a fesztivál megalapítói és vezetői — Luise Albertz polgármesternő és Hilmar Hoffmann fesztiváligazgató — akik mindig éber figyelemmel kísérték a film új irányzatait és szívesen otthont adtak a legkülönbözőbb filmkísérleteknek. Oberhausenből indultak el azok a fiatal német filmrendezők — Schamoni, Kluge, Reitz, Senft és mások —, akik megújították a nyugatnémet filmművészetet. A nevezetes Oberhauseni Manifestum 1962-ben — fiatal rendezők és producerek kiáltványa a német film megmentésé-

ért — döntő fordulatot hozott az új német film történetében.

Az idei, a XIV. fesztivál is szenvedélyes viták, tiltakozások, izgatott gyűlések jegyében zajlott le. De ezúttal az a különleges helyzet állt elő, hogy az izgalmat nem annyira a bemutatott, mint a le nem vetített filmek okozták. Ezúttal nem a kormányral, nem a hivatalos Németországgal került szembe a fesztivál vezetősége, hanem a legújabb filmes korosztály lázadó csoportjával: a hamburgiakkal. Az úgynevezett Másik mozi — az amerikai Földalatti filmesekhez hasonló — ifjú, hosszú hajú profétáival. A fiatal, agresszív filmesek támadása Oberhausen ellen egy szélsőségesen avantgardista csoport anarchikus, nagy hangú, feltűnni vágyó mozgalmának látszatát keltette. Kezdetben a fesztivál vezetősége is lebecsülte jelentőségüket. De a botrányos esemé-



Dusan Vukotić: A folt (Jugoszlávia)

nyek, a szervezett provokációk „eszkálációja”, amelyet az ifjú filmesek nagyon is céltudatosan és programszerűen hajtottak végre, rá kellett döbentse őket a játék komolyságára.

A hamburgiak azért jöttek, hogy „megsértsék” a közönséget, és megtorpedózzák a fesztivált — saját, külön, tervezett hamburgi ellen-fesztiváljuk életre hívása érdekében. És ez csaknem sikerült nekik. A polgármesternő, aki üdvözlő beszédében még úgy nyilatkozott, hogy „ez az ellenmozgalom alapjában véve pozitíven értékelendő, hiszen arra ösztönzi az idősebb generációt, hogy kényelmes álmából felébredjen és a dolgokat maga körül éberebben és kritikusan vegye szemügyre” — néhány nap múlva az egyenlőtlen párvadaltól elcsüggedve, nyilvánosan kijelentette: „lehetséges, hogy ez volt az utolsó oberhauseni filmfesztivál!” A fesztivál végére azonban némileg helyre állott az egyensúly, mivel a nemzetközi filmkritikusok szövetsége, külföldi filmdelegációk, komoly sajtóorgánumok és mozitulajdonosok biztosították szolidaritásukról a nehéz helyzetbe került és kétségbeesetten védekező oberhauseniakat.

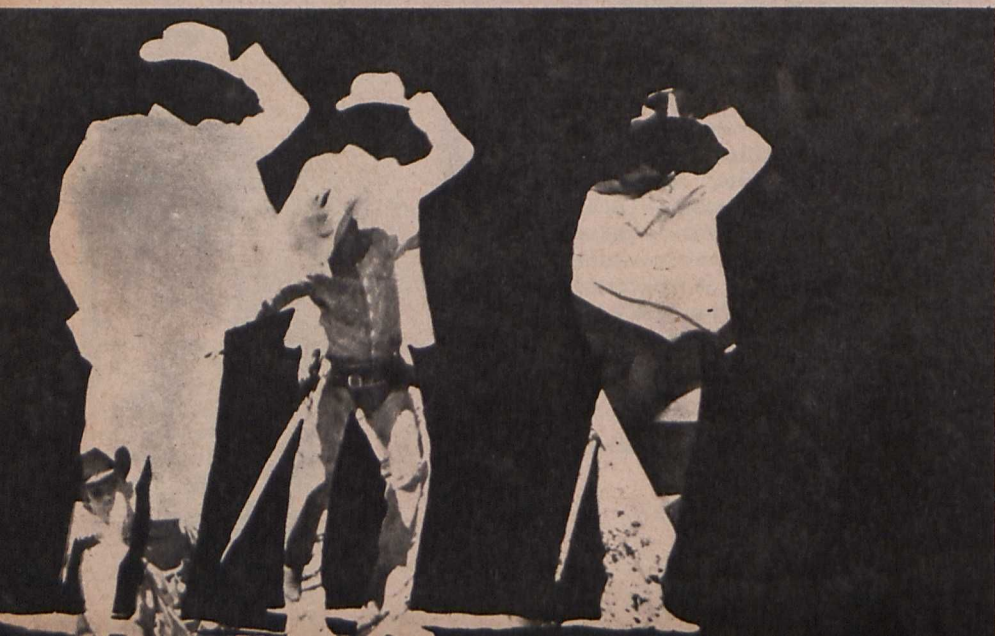
A hamburgiak időzített bombája

Hellmuth Costard huszonhét éves hamburgi filmrendező, *Besonders Wertvoll* című, közmegebotránkozást keltő filmje volt, amelynek bemutatását a fesztivál vezetősége (annak ellenére, hogy a film Hamburgban már nyilvánosságot kapott) a program keretében nem engedélyezte. Costard filmjének a versenyből való kizárása miatt tizennyolc nyugatnémet rendező vonta vissza benevezett filmjét a versenyből, illetve az információs vetítésekről.

A botrányt kiobbantó filmet egyébként a fesztivál megnyitása napján, közvetlenül a sajtófogadás után, zártkörű előadáson levetítették a meghívott újságíróknak. A film szokatlanul drasztikus formában és eszközökkel tiltakozik egy készülő konzervatív és káros filmrendelés ellen. Bevallott célja — számtalan nyilatkozat szerint — a publikum és a filmtörvény létrehozóinak megsértése. Ezt a célt Costard elérte: a film elképesztett, felháborított, undort keltett — és óriási hírnevet szerzett a fiatal bandafőnök-filmrendezőnek, akinek loknis hajú, szemüveges arcképével, és a róla szóló színes tudósításokkal tele volt a német nyelvű sajtó.

A hamburgiakat támogató Die Zeit szerint Hellmuth Costard megmutat-

Bent Barfod: A szentek (Dánia)





Daniel Szczechura: Hobby (Jugoszlávia)

ta, hogyan kell hatásos kultúrpolitikai filmeket készíteni. „Nincs időnk már érvelni! Olyan filmekre van szükségünk, amelyek önmagukban érvek.” — írja a Zeit kritikusa.

Itt nincs helyünk és alkalmunk, hogy az oberhauseni események mélyére ássunk. Még akkor sem, ha a fesztiválon is több szó esett a „viszszavont”, a „lázadó”, a be nem mutatott filmekről — amelyeket egyébként hosszú huzavona után a bochumi Ruhr-Egyetem stúdiómoziója vetített le, ugyancsak zártkörű előadáson —, mint a bemutatottokról. Annyit azonban hozzá kell fűznünk a fesztivál mozgalmas eseményeihez, hogy a hamburgi filmesek forrongása nem egyértelműen elítélendő jelenség. Ha a tiltakozás módjával, a *hogyan* nem is lehet egyetérteni — annál kevésbé, mivel filmjeik színvonala nem állt arányban fellépésük provokatív magabiztosságával — mégis, figyelemre méltó szembenállásuk a hivatalos politikával, és nemcsak kulturális, nemcsak művészi vonatkozásokban. És ha tiltakozásuk minden ellen ami „Establishment”, vagyis intézményes, Ober-

hausent is érinti, lehetetlen nem felismerni bennük a rokonságot azzal a demokratikus jogaikért harcoló, haladó, nyugatnémet ifjúsággal, amely éppen napjainkban aktivitásával és baloldaliságával annyi gondot okoz a bonni kormányszatnak.

A tekintélyes, nagy múltú oberhauseni rövidfilm-fesztivál is levonta a kéréstlen ifjúsági happeningből a tanulságokat: meg kell újulnia, meg kell fiatalodnia — ha lépést akar tartani a megújulásra oly szenvedélyesen vágó ifjú korosztályokkal. Mert mi tagadás, a fesztivál filmjei nem sok izgalmat, nem



Dsephen Dwoskin: Chinese Chekers (USA)



Sára Sándor: Vízkereszt

sok meglepetést hoztak. Néhány komoly, nagy mesterségbeli tudásra valló dokumentumfilm-alkotás, sok hatásvadászó rutinmunka. A technikai bravúr, az érdekességek hajhászása, a bizarr ötletek halmozása sokszor fárasztóan hatott. Hiszen az üres bravúroskodás már önmagában is a fáradság jele.

A dokumentumfilm mestere Chris Marker *A Pentagon hatodik oldala* című, fődíjas riportfilmjében a vietnami háború ellen tiltakozó amerikai békeharcosok menetelését mu-

tatja be, kevés szöveggel, megragadó képi erővel. A film nemcsak ragyogó technikai teljesítmény, de fontos politikai, társadalmi tudósítás is a mai Amerikáról. A régi mesterek, Dusan Vukotic szimbolikus eszközökkel ábrázolt pszicho-patologikus filmje (*A folt*) vagy a japán Yoji Kuri (*Két sült hal*) irónikus-fantasztikus rajzfilmje, tehetségüket bizonyította anélkül, hogy új, vagy eredeti mondanivalóval gazdagította volna eddigi munkásságukat.

Kiemelkedően jók voltak a jugo-

Stanislav Látal és Milos Macourek: Tűlsok a gyöngédség (Csehszlovákia)



szláv és csehszlovák filmalkotások. Krsto Skanata a *Honvagy*-ban tartózkodó filmi eszközökkel és nagyon hitelesen ábrázolt egy Olaszországba emigrált, meggazdagodott, hajdani jugoszláv kollaboránst, aki mint turista tér vissza hazájába. A nagydíjjal kitüntetett csehszlovák *Respice finem* — Jan Spata dokumentumfilmje — megrendítő egyszerűséggel ad képet a falusi öregek magányáról. Stílusában hasonló a fődíjjal kitüntetett magyar *Vízkereszt*-tel, bár Sára Sándor szép dokumentumfilmje kevésbé erőteljes, inkább lírai realizmusával hat, amikor felidézi a magyar tanyavilágot.

A győztes kisfilmek közül feltűnt a csehszlovák *Godotra várva* (Juroj Jakubisko) pátosz nélküli őszinteségével, fölényes filmtudásával. A magyar díjnyertes *Meddig él az ember?* Elek Judit kisfilmje egy nyugdíjas munkás életéről, komolyságával, egyszerűségével és lélektani hitelességével hatott.

A trükkfilmek kategóriájában kitüntetett lengyel *Hobby* szellemesen, de kissé üres játékossággal ironizál. Az angol *Tündér-sztori* (Tony Catta-neo) bájos és finom játék a felnőtt-és gyermekvilág kapcsolatáról. Kevésbé tetszett az angol Lindsay Anderson túl hosszú, fekete humorú, szürrealista játéka, *A fehér busz*. Az amerikai *Off on* (Scott Barlett) méltán kapta a legjobb kísérleti film díját. Kavargó, zaklatott színvilágával eleven és eredeti, szinte festői hatásokat keltett. Kár, hogy nem kapott díjat az NDK Käthe Kollwitz-ről, a nagy német békeharcos képzőművész alkotásairól és naplójáról szóló kisfilmje, Kurt Tetzlaff megrendítő poétikus alkotása.

Külön kell néhány szót szólnunk a magyar főiskolások sikeréről, akik alkotásaikkal a fesztivál-zsüri egyik nagydíját nyerték el. Legfiatalabb filmeseink munkáinak frissesége, rokonszenves szemléletük, önróniájuk, ahogyan saját világukat látják és ábrázolják, üdítő fuvallatként hatott a fesztivál túlfútótt légkörében.



Lindsay Anderson: *A fehér busz* (Anglia)

Különösen tetszett a fesztivál-közönségnek és zsürinek egyaránt a *Sorfa* (Sipos István) és a *Biológiai gyakorlatok* (Böszörményi Géza). De kellemes perceket szerzett Vajda Béla bravúros, csúfondáros rajzfilmje, a *Nyelvlecke* is.

Az oberhauseni krízis — amely lényegében és a filmélet vetületében korunk válságtüneteit tükrözi — végeredményben, úgy reméljük, nem lesz haszon és tanulság nélkül való. Meggyőződésünk, hogy a sok vihart látott Oberhausen ebből a válságból is megújhóva kerül ki, hogy tovább haladjon könnyűnek és simának éppen nem mondható útján.

MÁGORI ERZSÉBET

# NÉGY ÓRA KLEOPÁTRÁVAL

## INVOKACIÓ

Úriember félkegyelművel nem vitázik, és a nagyon kézenfekvő tréfákat is kihagyja. Ezek szerint nem vagyok úriember. Mégis szégyenérzet fog el, amikor a *Kleopátráról* kell recenziót írnom. Túl kiszolgáltattott a film. Ártatlan áldozati barikaként kínálja csillaglatlan homlokát és buta unalommal mered felém, várva a taglót. Tulajdonképpen futni kellene hagyni. Menjen vissza a többi barika közé: a *Tízparancsolat*, a *Biblia* és a *Ben Hur* közé, játszadozzon tovább háborítatlanul.

A *Kleopátrán* gúnyolódni illetlenség, annyira kínálja magát. Tanulmányt azt lehetne írni róla: kimutatni tévedéseit, még inkább a mutatóság érdekében létrejött szándékos torzításait. Tanulmányt lehetne írni erről a mozi-Bábel-tornyról, mert a kispolgári szépségvágyalmok, történelemtévészmék, nagyemberek-papucsban-féle kávéházi törtériaírás monstruma ez.

A giccs hatalmas emlékműve. Mégsem lehet komoly munkába fogni egy hat évvel ezelőtt és Amerikában készült filmről.

## LÁTVÁNY

Nem lehet felsorolni, hányan, meddig, mennyiért, mekkora területen, mennyi anyagból és milyen körülmények között készítették ezt a mozidarabot. Aki kíváncsi, lapozza fel a Filmvilág VII. évfolyamának 3. számát: ott mindent pontosan megtalál. Beszéljünk most a látványról: a felvonultatott tömegekről, hadakról, rabszolgákról, papokról, papnőkről, vásári forgatagról és kikötői népségről, akik nem nyüzsögnek színesebben és tetszetősebben bonyolítottan, mint bármelyik filmben, csak többen vannak. A *Kleopátrá*nak ez az egy különlegessége van a filmtörténetben: mindenből nagyobb mutat, mindenből többet. Többet, mint eddig és többet, mint kellene.

A látványosság létjogosultságáról nem vitatkozunk. Az olasz néma-*Cabiria* és az amerikai *Türelmetlen-*

*ség* is a gyermeki látványigényt elégitette ki: szűk nagyvárosi lakásokból kiszabadul a szem a festőinek mutatott sivatagba, piramisokon leghelhet a tekintet, tömegfelvonulásokon és egzotikusnak ható ünnepeken vehet részt a néző pereccel a kezében.

A második világháború után ismét előretört a látványosságfilm, amit szuperprodukciónak neveznek most már. S kialakult a négyórás, televízióval mérkőző filmek kodifikált dramaturgiája. Nyúlós és érzelmes történet, hosszú dialógusok, tizenöt percenként idegborzoló vagy érzécsiklandó mutatványszenzáció: kocsi-verseny, ha antik a környezet és motorkerékpárverseny, ha modern, mint Frankentheimer: *Grand Prix*-jében.

Joseph L. Mankiewicz, aki végül rendezője lett a filmnek, eddigi munkáiban is erősen vonzódott a színpadiasság felé. Kedve szerint szolid és kulturált fényképezett színházat készít. (*Csendes amerikai, Múlt nyáron hirtelen*). Nyilván Shakespeare *Július Caesarának* megfilmesítése tette őt alkalmassá arra, hogy ezt a kosztümös parádét elvezényelhesse. Mankiewiczet azonban nem érdekelte túlságosan a látvány. Őt Kleopátra drámája érdekelte és erre is koncentrált filmjét. Ennek következtében hosszú jeleneteket kapunk pompás palotabelsőkben vagy még pompásabb gályán — a helyszínek tetszőlegesen cserélhetők —, nem a színhely a lényeges, hanem az előtte cammogó dialóguspárbaj. Így azután olyan szolid kamarafilmet látunk, mint a *Mrs. Miniver*, csak hosszabbat, unalmasabbat és vastagabb dekorációt.

Ami ezt a mutatós és valóban tiszteletre méltóan sok pénzt érő dekorációt illeti: van valami nevelés a papundeklimellvérték, papírmásépaloták, kaszirozott Isisszobrok és műanyagmárványpadlók parvenüségében. Még egy váza, még egy empire íróasztal és még egy félmeztelen



Richard Burton és Elizabeth Taylor

néger rabszolga: mindig több van belőlük, mint amennyi szép volna és így minden enteriőr úgy fest, mint egy színházi díszletraktár telezsúfolt elemekkel. Kleopátra alexandriai lakosztálya pedig kifejezetten olyan talmi, mint egy egyiptomi stílusban berendezett brooklyni lokál, amit nem a legdrágább belsőépítéssel terveztek.

#### SEXI REXI

Ezek között az álfalak között bolyong a Burton-házaspár (éppen ebben a filmben szerették meg egymást: hiába, a hosszú együttlét meg hozza a szerelmet!), a férj egy vidéki

tragikus hős ambíciójával játssza Marcus Antoniust. Liz Taylort a világ legszebb asszonyának szokás nevezni. Lehet. Kleopátraként csak a világ legunalmasabb asszonya nevet nyerheti el. Nem is a legfiatalabb a szerephez — különösen, ha Gabriel Pascal 1945-ös Shaw-filmésítésére, a *Caesar és Cleopatra*ra gondolunk — és a szerelem nem hatott rá sorvasztóan. Ez a Kleopátra nem Shaw irónikus kiscicája, de nem is Shakespeare szenvedélyes szerelmes asszonya. Titkát a film legjobban jellemző képsorában fejthetjük meg, amikor luxusfürdőkádjában vitorláshajókon úsztatja kozmetikai szereit: Mankiewiczék Kleo-

pátrája a szépítőszerek ókori tudósa (ha saját szemét rendszerint rosszul festi is ki): egy alexandriai Helena Rubinstein.

Ennyi rossz színészt egy filmben együtt látni ritkán lehet. És csak Rex Harrison Julius Caesara ad valami emberi fényt a filmnek — saját félidőben megölik azon a bizonyos március idusán —, szemének ironikus vágása és bölcs, mindig kicsit visszafojtott, befelé forduló mosolya nagyon finom gúnyt lop alakítása köré. Harrison, aki ma az egyik legnépszerűbb amerikai férfiszínész, a magazinok Sexy Rexi-nek becézik — magyarázat ugye nem szükséges? —, újabban pedig a Rexy Rexi nevet adományozták neki, utalva arra, hogy a legkirályibb színész. Valóban, az *Anna és a sziámi király* óta (1946) ez a könnyed és tartalmas vígjátéki színész az egyetlen, akinek (Charles Laughton halála után) elhisszük a fejedelmi gondokat és azt, hogy uralkodásra termett: egy fejjel nagyobb a többi embernél. Ennek oka talán az, hogy elbűvölő humora a legmagasztaltikusabb helyzetben is áttetszővé teszi a tartáson át emberi gyengéit: ezért volt Higginse is a *My fair Lady*-ben olyan fejedelmi. Rex Harrison ebben a nagyképű történelmi arcképcsarnokban is Shawt játszik elegánsan, okosan és gúnyorosan. Még meggyilkolását sem veszi túlságosan komolyan és tragikusan, ami a szerencsénk, mert különben nevetnünk kellene az iskolai tankönyvek dramatizálásán.

## ORIASKÍGYÓ

Pompeji faliképek tűnnek át lágyan, a színek kitüzesednek, megmozdul a kép: így indul a filmben minden nagyobb egység. Leon Shamroy operatőr így jelzi (talán), hogy amit látunk, az síkábrázolás: nincs mélysége. Ha a filmnek mélysége nincs, hossza annál inkább. A legrettenetesebb újkeletű divatok egyike a kíméletlen négyórás film. A némafilmek hosszúsági szörnyei — a *Hindu síremlék* és egyebek — humánusak voltak nézőikkel: a múlt

századi tárcaregények mintájára a következő héten folytatták a mesét és nem kellett egyvégtében végigülni. A tv-vel versenyfutó 70 milliméteres szuperszörnyek azonban olyant akarnak adni, amit a televízió nem tud. Színt, sztereofóniát és hosszadalmasságot. Amikor egy olasz moziban a székem alatti hangszóróból megszólalt az Úr (persze csak John Huston hangja), nem csak izléstelennek tűnt a mutatvány, hanem a mozipszichológia felrúgásának is. Ugyanez a helyzet a normálidőn — másfél-két órán — túlterjengő filmekkel is. Már Arisztotelész szerint is drámai műnek egy *bizonyos idő alatt* lezajló cselekmény tekinthető csak, a film pedig a szokványos terjedelemben a legoptimálisabb apperceptív időt ajánlja nézőinek. Ami ezen túl esik: befogadhatatlan vagy legalábbis kimerít, ha meg akarok küzdeni vele.

A superprodukción túllep a művészetben. Az antik arénák cirkuszi mutatványait ígéri közönségének, egésznapos ünnepeket, érzékeket kábító, tompító élményt.

## DRÁMA

A *Kleopátrának* van drámája is. Nem a filmben. A filmen kívül. Érdemes volna megírni. A produkcióhoz hadseregnyi szakértő tartozott. Régészek, irodalomtörténészek, történészek, művészettörténészek, szaktanácsadók. Nyilván mindenből a legjobb. S legjobb tudásuk szerint működtek közre a munkában is. Képzeljük el ezeket a derék, művelt férfiakat és hölgyeket, amikor a producer (a pénzéért) beleavatkozott Fox-ék részéről a forgatókönyvbe és a forgatásba; és képzeljük el ezeket a szakembereket az ájulását, amikor meglátták a kész eredményt.

Biztos, hogy nem ezt akarták. De ez lett belőle. Két tanulság adódik ebből. Az egyik: aki pénzemberek közé keveredik azt megeszik a Fox-ék. A másik: ha az alvajáró művészre rákiáltanak: leesik a háztetőről.

MOLNÁR GÁL PÉTER



# BEMUTATÓK ÉS POLÉMIÁK

*Római filmlelel*

Mielőtt az olasz filmgyártás legújabb, — sajnos közel sem kielégítő — terméséről szólnánk, hadd térjünk vissza beszámolóinkban két olyan műre, amelyeknek bemutatójával legutóbb már foglalkoztunk. Közvetlenül a premier után jeleztük, hogy a fiatal Ugo Liberatore: *Az angyalok neme* című első játékfilmje és Valentino Orsini: *Kárhozottak földje* figyelemre méltó, az átlagtól elütő alkotások.

A bemutatók visszhangja igazolta ezt az értékelést. Ugo Liberatore filmjét élénk polémia követte. A konzervatív sajtó szinte egyöntetűen elítélte, nem egy esetben leplezetlen fölhördüléssel fogadta a milliomos amazonok gyilkosságával végződő yacht-kalandjának megörökítését. Általában az ilyenkor szokványos sommás elriasztással próbálták elvenni a nézők kedvét: érthetetlennek minősítették a fil-



Valentino Orsini: *Kárhozottak földje*

met; egy ifjú tehetség zagyva, éretlen kísérleteinek. Liberatore védelmezőnek élére nem kisebb tekintély állt, mint Alberto Moravia. Polémikus élel vágta a kritikusok szemébe, hogy a film legfőbb értéke éppen „érthetetlenség”-ében rejlik. Mert hiába is keresnők az indítékokat az LSD-s kalandhoz magában a cselekményben. Ezzel ugyan „kerekebbé”,

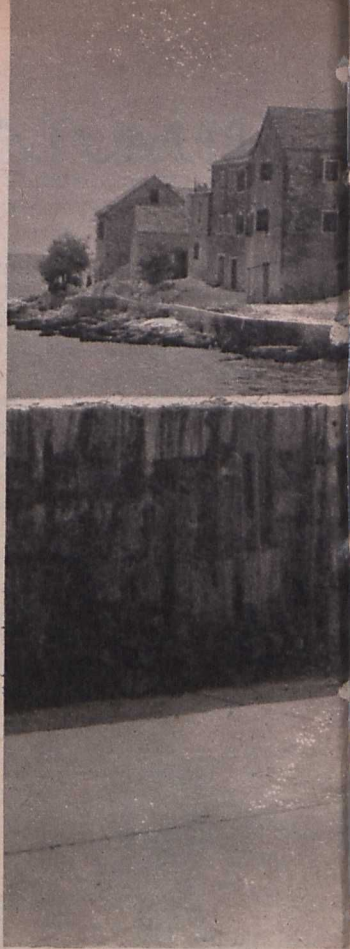
Jelenet Valentino Orsini  
*Kárhozottak földje* című  
filmjéből

együttal „érthetőbbé” válna a sztori, de a megmagyarázás következtében a lényeg sikkadna el. A tragédia fátumszerűen következik be abban a társadalmi valóságban, amelyben ezek a fiatalok élnek. A Yacht-kirándulás éppen „érthetlenségében” példázza, hogy egyéni szándékoktól, indítékoktól függetlenül, végzetszerűen katasztrófába torkollik az az emberi lét, amely problémáinak megoldását

kábítószerekben, kalandban, sexben keresi.

Orsini filmjét a polgári sajtó szinte kórusban egyoldalúnak, elfogultnak minősítette. A baloldali kritika ugyanilyen egyértelműséggel állt ki a mű mellett. A *Cinema Nuovo* külön képmellékletben foglalkozik a filmmel és közli Orsini levelét is. A rendező büszkén vállalja a pártosság vádját. Megrázóak írásának azok a sorai, amelyekben elmondja, hogy hosszú

Giovanni Petrucci és Laura Troschel *Az angyalok neme* című filmben





Jelenet Ugo Liberatore első játékfilmjéből

hónapokig készült a Portugál-Guineában játszódó filmjének forgatására. Történelmi, etnográfiai, vallástudományi tanulmányokat folytatott. Kész forgatókönyvvel érkezett a gyarmat déli részében harcoló partizánok táborába. A valóság azonban néhány nap alatt rádöbbenette, hogy az élet itt nagyobb és ke-

Ugo Liberatore: Az angyalok neme



Laura Troschel Az angyalok neme egyik főszereplője



ményebb tanítómester minden tudományánál. Orsini összetépte forgatókönyvét és átélve, újraalkotta elképzeléseit. „Eredetileg szép, okos, jó filmet akartam készíteni — írja. — Most már azon sem keserednék el, ha ezt a törekvésemet nem koronázza teljes siker. Legfeljebb megpróbálom újra. De már tudom, hogy elsőrendű célom nem a megfelelő művészi kifejezés keresése, hanem az egyértelmű, hatékony emberi kiállítás az igaz ügy mellett.”

Az új filmek közül elsőnek Luigi Comencini alkotását kell megemlítenünk: *A meg nem értett*-et. Comencinit az

Monica Vitti — *Monicelli*  
A revolveres lány című filmjében

olasz rendezői élgárdához tartozó, neorealista művészt a világ leginkább a *Bube szerelme* című filme alapján ismeri, meg néhány sikeres vígjátékból (Kenyér, szerelem, fantázia; Kenyér, szerelem, féltékenység). Azt azonban kevesebben tudják róla, hogy a neorealista irányzat egyik elméleti megalapozójának központi érdeklődése kezdetől fogva a gyermekek, pontosabban a gyermeklélektan felé fordult. Első műve az 1946-ban készült *Városi gyerekek* című dokumentumfilmje díjat nyert Velencében és Cannesban. Gyermekek voltak a hősei Comencini első játékfilmjének is, amely a nápolyi utcakölykökről szólt. (*Ne lopj!*) Az

elmúlt két évtized során még több filmet készített a gyermekek világáról és így jutott el legújabb és legmélyebb elemző kísérletéhez. Florence Montgomery múlt századbeli angol írónő regénye alapján modern környezetben a mai Firenzében eleveníti meg a meg nem értett, félreismerett gyermek drámáját. Egyszerű, komoly, puritán eszközökkel, minden érzélgősségtől és romantikától mentesen ábrázolja a családon belüli feszültségeket. Filmje főszerepét Anthony Quayle, az egyik legrangosabb angol Shakespeare-színész alakítja.

Egy másik ismert, tekintélyes olasz rendező Mario Monicelli mintha már filmjének címével (*A revolveres lány*) is érzékeltetni kívánná,

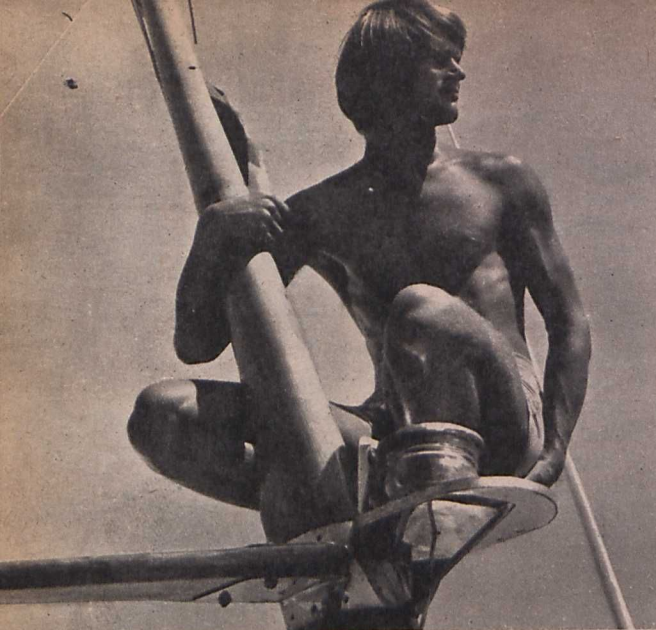
#### Monica Vitti

hogy ezúttal — egy olasz kritikus szellemes megjegyzése szerint — ideiglenesen (de ugyancsak fizetéses) szabadságot vett a művészettől. Monicelli a szokványos szicíliai leányrablási és csábítási históriát azzal cifrázza, hogy hőseit Monica Vitti-t és Carlo Giuffrè-t a derús mediterrán égtájról elviszi a ködös Albionba is, ahol a történet természetesen banális happy end-del végződik.

Csupán a krónika teljessége kedvéért említünk meg befejezésül néhány kommerszfilmet, amelyet nagy nevek fémjeleznek és indítanak el a kasszasiker útján. Pasquale Festa Campanile rendezte és Catherine Spaak játssza a főszerepét annak a

Az én férjem, és akkor ölöm meg, amikor tetszik egyik jelenete





Bernhard de Vries, Az angyalok neme főszereplője

krimi-komédiának, amelynek címe: *Az én férjem, és akkor ölöm meg, amikor tetszik.* Melvin Frank, amerikai rendező forgatta Gina Lollobrigida legújabb vígjátékát, a *Jó estét, Mrs. Campbell-t.* És végül a Görögországban játszódó *mozgó célpont* című kalandfilm szereplői között olyan nevekkel találkozunk, mint Paola Pitagora, Gordon Mitchell és Graziella Granata.



Gina Lollobrigida és Philippe Leroy a *Jó estét, Mrs. Campbell* főszereplői

# A RÁISMERÉS ÖRÖME

A gyermekkorunkból legtöbbször képeket őrzünk. Egy kert fáit, egy időben elhelyezhetetlen, mégis éles kontúrú délutánt, egy búcsúzást, színeket, árnyékokat a falon, a szétfutó vízfoltot az ágyunk felett, a mennyezeten. Filmkockákat. A felnőtté válás éveiből már racionális pogyással felrakodva lépünk tovább, de a felismerések és tapasztalatok, a megértett és tudatosan elvállalt gondolatok között megint csak viszünk átélte pillanatokot, fényeket, mozdulatokat — képeket.

Mintha érzéseink, a pontos értelmezés kedvéért nem mindig kipreparálható belső élményeink így rakározódna...

A filmek óriási lehetősége: mozgásba hozni, aktív hatáselemmé tenni, a művészi hatásba belekomponálni ezt a „lesüllyedt” élményanyagot. Ez teheti együttérzővé, érdekeltté a nézőt, ez kapcsolhatja be annak az idegen világnak az áramkörébe, amellyel a filmvászonról találkozik, ez tesz lehetővé olyan érzelmi-hangulati hatást, amely gondolkodásra, következtetésekre készítheti.

Ha ez a kapcsolódás nem jön létre, a néző „kívül marad” — a film nem érdekli. A kommerszfilm, amely nem igényel a nézőtől igazi részvételt, az érdektelenség ellen a beidegzett reflexek ismeretében védekezik. A képslapok látványosságát nyújtja, a nevetés, az izgalom „szokásos” szituációit variálja, igazán nem akar egyikünk dolgába-életébe sem beleszólni. A néző és a film világa között teljesen külsőséges a kapcsolat. Csakhogy ezt a találkozást ilyenek is szánták, senki semmit nem mulasztott el.

A művészfilm, amely idegenül szemlélhető „mozi” marad — mulasztás. Egy találkozás, melyért erőfeszítéseket tettek, s mégsem jött létre.

Megmozgatható élmények, érzések, hangulatok... Vajon ez az intellektuális törekvések eleve adott háttérnyát jelenti a nézőért folyó küzdelemben? A kérdés gyakori, nekem mégis úgy tűnik, hogy csak

egy indokolatlan absztrakció eredményezi. Egy film gondolatát legintenzívebben a látvány, a képi világ hordozza (a dialógus hangsúlyoz, konkrétabbá tesz, árnyal), de épp ennek a képi világnak a természetéből következik, hogy nem *kizárólagosan* gondolatot, hanem érzéseket és hangulatokat is „jelent”. Sőt! Ez az érzelmi-hangulati jelentés elsődlegesebb, előbb jut el a nézőhöz, a gondolat „vívőanyagaként” viselkedik, intenzitásban áll vagy bukik az intellektuális hatás.

A nézőnek a ráismerés élményére van szüksége, hogy beleilleszkedhessen abba az idegen életbe, melyet a film elé tár. Ez a képekben megfogalmazott konkrét valóság szükség-szerűen különbözik attól, amely benne és körülötte létezik. Mégis — az élmény akkor születik meg, amikor ebben az „idegenségben” valami ismerősre talál. Mintha egy fáradhatatlan és sorozatos összehasonlítást végezne — a ráismerés érdekében... Szembe szokták állítani az irodalom fantáziát követelő sajátosságait a film nyújtotta kényelemmel. A néző nemcsak fogódzókat kap egy világ megteremtéséhez, hanem készen, berendezetten kapja azt. Ez — az egyébként jogos — szembeállítás valami lényegest átlép. Az élményhez itt egy visszafelé vezető utat kell megtennie a nézőnek, azokat a hangulati-érzelmi hasonlóságokat kell önmagában felfedeznie, amelytől a látvány elrugaszkodott.

Mi lehet ez a hasonló? A tárgyak, az arcok, a szavak, a zajok, a ruhák, amit a szereplők viselnek? Melyik idézi fel? Hol rejti a film a nézőnek kínált kapcsolódási lehetőséget? A televízió műsorán szerepelt nemrégiben Visconti 1960-ban készült, világhírű filmje, a Rocco és fivéréi. A film óriási hatást keltett: ennek a hatásnak a lényegét talán ott lehet keresni, hogy figuráival érzelmi kapcsolatokba keveredtünk, történetük nem válik egyetlen pillanatra sem közömbössé számunkra. A világ, a

tárgyak, a zajok, a ruhák attól igazak, hatásteremtők, hogy ugyanazt a hangulatot árasztják, mint az emberek. Kegyetlen igazságlátással ábrázolt valóság ez, amelyben a társadalmi összefüggések elemzésétől következtetés vezet a legpróbb emberi rezdülések hitelességéig. A néző, akinek semmiféle élményanyaga nincs az olasz nagyváros sajátos problémavilágáról, ezekből a rezdülésekből építi élményét — ezekben ráismer a valóságos emberre, önmagára.

Fordított utat jár végig, mint az alkotó, aki a gondolatilag felismert társadalmi jelenség vizsgálatától jutott el a filmvászonon megjelenő „igaz képig”. A néző igaznak, tehát „felismerhetőnek” érzi a film folyamatos látványban kifejezett „mikrorészecskéit”, ezért az alkotóval azonos összképhez és végkövetkeztetéshez jut. „... minden kép, minden képsor elsődlegesen egy meghatározott és erős hangulati egységet sugároz, vagy pedig esztétikailag egyáltalán nem is létezik.” — írja a filmről Lukács György „Az esztétikum sajátossága” című művében.

A film költészetének nevezném azt az erőt, amely a néző számára ismerőssé, érzelmileg, gondolatilag követhetővé teszi az idegen sorsokat, s a „velem történik” varázslatát idézi fel. A varázslat hordozója: a kép, amelyet az alkotó a világból kiszakít, vagy a film számára megszerkez, úgy, hogy az több, gazdagabb legyen egyszerű jelentéstartalmánál. Ez a gazdagság többnyire épp olyan nehezen bontható komponenseire, mint egy gyerekkortól hurcolt emlékkép. Antonioni utcái, házfalai, hőseinek hosszúra nyújtott sétái legkevésbé önmaguk pontos realitását „közlik”. Olyan belső élményekről beszélnek, melyeknek csírái, lehetőségei, átélt töredékei valamennyiünkben élnek. Az út a konkrét hősökig, a konkrét emberi, társadalmi szituációig ettől az „általános emberitől” tehető meg.

Ahol a költészet többlete hiányzik, csak a spekuláció marad. A történet újságtornának hat, a tárgyak,

mintha egy áruházi katalógusból néznének ránk, emberek helyett igyekvő színészek, gondolat helyett magyarázkodás... S egy filmalkotás maisága, korunk izgalma, amely az átélhető emberi igazságokra épül — azok nélkül: aktualitások halmaza. Sokszor megtörténik, hogy a néző megszokott tárgyakat, környezetet, ismerős szituációkat lát a filmvászonon — mégsem jön létre valódi kapcsolat. Mindent ismer, de a „ráismeréshez” szükséges indulati lökést nem kapja meg, hiszen a tárgyak és az emberek megszokott, mindennapi arcát csak újra és újra reprodukáljuk. A művészi élmény lehetőségében van, ha a „megszokott” váratlanul „szokatlan” módon jelentkezik. Ha a művészi hatás elég erős ahhoz, hogy a néző ne készen kapott igazságként fogadja el ezt a szokatlan valóságot, hanem szinte az „alkotóval együtt”, önmagából bányássza elő — a ráismerés öröme teszi művészi élmény részévé.

Sokszor ez az öröm nagy áttételeken keresztül, a fájdalomból, a megfogalmazhatatlan szegényből és feszengésből is megszülethet. Azok az őszinte, nagy erejű alkotások, melyek az embert önmaga legrosszabb arcával szembeesítik, eljutathatják a nézőt odáig, hogy saját magát helyettesítse be az alkotó által konstruált világba, leküzdve az illúziókhöz való ragaszkodás kényelmét, s azt a pszichikai gátat, amelyet az ember ösztönösen a kegyetlen igazságok és önmaga közé emel. A film ereje arra készítheti a nézőt, hogy egész személyiségét, élmény- és érzésvilágát „hozzárendelje” a látványhoz, szinte önmagából teremtsen újja a mű világot. Mintha két film peregne egyszerre... A művész teremtette végleges, s az állandóan változó, s végtelen variánsú másik — a néző világa. S a találkozási pontokban olyan élmény keletkezik, olyan ráismerés, amely az élet mellett szól. Igazi művésznek csak ez lehet a célja, felismert igazsága, bármilyen fájdalmas is.

SZANTÓ ERIKA



# JÓ MULATÁST 68

Képzőművészet plusz csoda: egyenlő rajzfilm. Mert — csináljunk ellenpróbát —, a jó csoda rajz nélkül legfeljebb jó film lehet; mondjuk Csoda Milánóban. A kitűnő rajz pedig kitűnő csoda híján megmaradt grafikusművészetnek, esetleg Picasso grafikájának. (Amiből még mindig nem következik, hogy Picasso grafikái plusz Csoda Milánóban egyenlő jó rajzfilm. Sőt.)

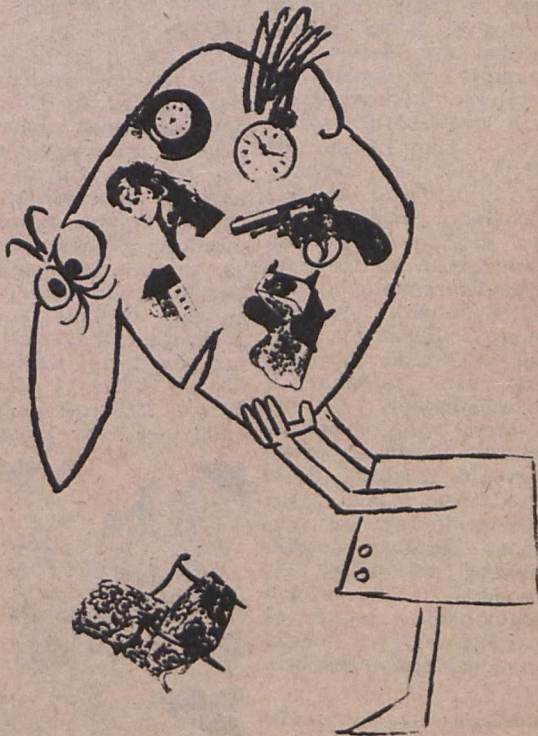
Ennyi elméleti alapvetés feltétlenül szükséges a *Jó mulatást 68* című műsor taglalásakor. S legfeljebb még annyi, hogy az egyenlet tagjai olykor behelyettesíthetők. Nem változik az egyenlet értéke, ha képzőművészet helyett iparművészetet értünk: rajz helyett bábtervezést, festés helyett filmkarcolást, esetleg ipari formatervezést. Ilyenkor a közhasznú „rajzfilm” helyett ajánlatosabb az átfogó és nyakatekert „animációs film” kifejezés alkalmazása. Csodára azonban ilyenkor is szükség van. A csoda sokféle lehet, de nem helyettesíthető.

S Kovásznai György újabb filmje, a *Hamlet* talán azért nem olyan magávalragadó, mint elődei, mert hiányzik belőle a csoda. A képzőművészet nem hiányzik belőle, sőt igen sokféle jutott bele. Középkori fametszetek száraz vo-

nalait, meg Hegedűs István középkori metszeteiket perszifláló karikatúra-művészetét idézi, a korai kubizmus tér szerkesztésével Kandinszkij kifakadó nonfiguratív expresszionizmusát váltogatja; klaszszikus perspektívával és szatirikus-bravúros rövidülésekkel illusztrálja idézetekből meg összekötő mondatokból fűzött Shakespearé-kivonatát. Azonban mindvégig csak illusztrálja, álló rajzokkal interpretálja; Kovásznainak ezúttal láthatóan nem volt más szándéka, mint egy ké újabb, rajzos Hamlet-feldolgozás. S ez — úgy látszik — rajzfilmnek

kevés. Kevés lenne akkor is, ha képzőművészetileg kiváló grafikákat fényképezne; ha esetleg Picassónak e célra külön készített Hamlet rajzait rögzítené filmre, még mindig csak érdekes művészeti ismeretterjesztő filmet kapna, s nem rajzfilmet. A csoda hiányozna akkor is.

Vajda Béla *Nyelvleckéjének* viszont a csoda-része kitűnő. A téma — mint minden nagyszerű ötlet — kézenfekvő: ki ne ismerné e kései és önkéntes gyerekek válas folyamatát, amely az egyedi és a törzsfeljődés szinte minden szellemi fokoza-



Vajda Béla: Nyelvlecke



Dargay Attila: Variációk egy sárkányra

tát újra járhatja velünk a hangok kiejtésétől a szótagolásig, a szavak dadogó-keserves összerakásáig, míg kisikeredik egy bárgyú, de nyelvtanilag végre helyes mondatocskára. Vajda Béla kitűnő narrátort is talált filmjéhez, aki olyan lelkes esetenességgel és elesettséggel mondja az ismert „tanuljunk könnyen-gyorsan nyelvtanárul” szövegét —, hogy közben alig figyelünk a képekre. Pedig a fiatal művész jónéhány montázs-ötletet, grafikai megoldása önmagában szellemes és figyelemreméltó. Nem ellenpontozza azonban, nem is illusztrálja eléggé a kitűnő szöveget; mit sem változtat a mondanivalón.

Mert képzőművészet plusz csoda ugyan egyenlő rajzfilm, de a csoda nem öncélú, a varázslat jó rajzfilm esetében mondanivaló érdekében teljesül be. Elmondva, kivonatolva legtöbbszór lapos és primitívnek hangzó mondanivaló érdekében.

Kovácsnai György: Hamlet

Olykor csak annyi a tanulság, hogy a jóság a gonosszal szemben győzedelmeskedik. Esetleg: a ravaszság győz a hiúságon. Alkalmasint: az okos kicsi legyőzi a tohonya nagyot, s jó, ha az ádáz dühöt, meg a vásott komiszágot vídamság oldja fel.

Körülbelül ez az eszmei-tartalmi rezüméje Nepp József új filmjének, amelynek már a címe is fölér egy magas erkölcsi figyelmeztetéssel: *Ne ingereld az egeret*. Fontos tanulság mind a címbe, mind az, ami a történetből kerekedik ki. Bang, az elefánt ugyanis addig folytatja tenyeres-talpas megtorló hadjáratait az izgága és ádázul ötletes Titi egér ellen, amíg meg nem tanulja,

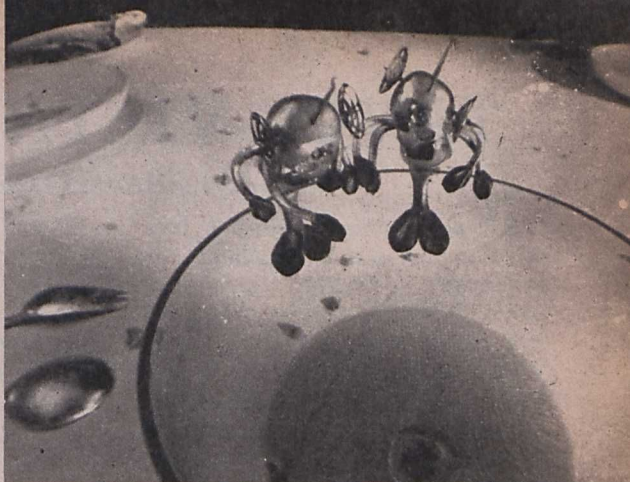
hogy a kicsi lebecsülése helyett jobb a békeség. (Tanmese a pozícióimádóknak? Esetleg felnőtt-gyerek példázat? Csupán a közkedvelt elefánt—kisegér viccek művészi folytatása? Netán konkrét külpolitikai-háborús helyzet allegóriája? — Erkölcsi tanulsága sokféleképpen értelmezhető, de mindenféleképpen emberi, kitűnő példázat.)

Mіндеzt briliáns rajzkultúrával, kitűnő filmötletekkel adja elő a rendező. Itt a csodák valóban egymásra torlódnak: a dühöngő egér fekete gubancan egyetlen vicsorgó fogsorrá válik, a verembe jutott elefánt szétterül, mint egy panni, s felhőbe fúródó ormánya egy másodpercre bővült kígyóvá válik a furulyázó anygalka számára... Igazi rajzfilm, modern rajzfilm ez, s lehet, hogy — a címből erre következtetünk, örülénk, ha így lenne — egy sorozatot ígér.

Ha a rajzfilm egyik eleme a csoda, s van erkölcsi tanulsága, a műfaj bizonyíthatóan a mese kategóriájába tartozik. Lehet gyerekmese és felnőtteknek szóló csodás tanulság. S lehet meséről szóló mese, mint Dargay Attila *Variációk egy sárkányra* című mesevariációja,



amely azzal az ötlettel játszik, hogyan történhet a királylányt raboló sárkány és a bátor szabadító lovag históriája profanizáló korunkban. Ha úgy tetszik, a divatos dezilluzionálás rajzfilmbeli megnyilvánulása a játék. Az illúziórombolás azonban valódi rajzfilmes eszközökkel történik: a szemünk láttára válik a zsúfolt, hangulattól és édeskés gügyögéstől dús mesés-



Foky Ottó — Nepp József: Bizonyos jóslatok



Nepp József: Ne ingereld az egeret

könyv-stílus könnyed, modern karikatúrává. Dargay nemcsak fölényes tudású és kulturált grafikus, ötletgazdag filmes is: az apokrif mesevariációk hét kaján ötlete, a rajzos főszereplők végtelenül sokféle vizuális alakváltozása tökéletesen szolgálja a szatirikus szemléletet.

Szatirikus, bölcs és fölényesen humánus Foky Ottó—Nepp József új filmje is, a *Bizonyos*

Jankovich Marcell: Gusztáv kikapcsolódik

jóslatok. Szatírája egy megdöbbentő méretaránytalansággal kezdődik, a föld pusztulását ellenőrző hüvelyknyi világűr-nyelvek kalandjaival, terített asztal ételmaradékaik között kapott szürreális felfedezői élményeivel folytatódik, s végül a rendező-tervező Foky, a forgatókönyvíró Nepp olyan kedves, jól-eső mondanivalót bontakoztat ki, amely megnyerően cáfolja a sápiítózó álbölcselek modern apokalipszis-jóslatait, s egy kicsit szármárfület mutat minden Sci-Fi-be bódult elektromikus szépléleknek is.

A műsor végére (edik a beszámoló nem

a sorrendet, a méltatás önkényes okoskodásait követte) marad Gusztáv, a „minden jó, ha jó a vége” elv alapján. Jankovich Marcell filmje jó. Lehet, hogy volt jobb a tekintélyes múltú és népszerűségű sorozatban, de a *Gusztáv kikapcsolódik* mindenképpen kellemes befejezése ennek a bemutatónak.

A műsor, a sok tekintélyes erkölcsi példázaton kívül kínál még egy általános tanulságot: sok jó képzőművészet és sok jó csoda készül a Pannónia Filmstúdióban.

RÓZSA GYULA



# TÁVOL VIETNAMTÓL

FRANCIA FILMMŰVÉSZEK ALKOTÁSA

A *Távol Vietnamtól* című új francia filmalkotás alap gondolatát múlt év tavaszán vetette föl egy szűkebb párizsi művészcsoport. A filmről először Chris Marker, Resnais, Agnes Varda, Jacques Demy és William Klein beszélgettek és ekkor elhatározták ötletük megvalósítását is. Később a kör egyre bővült és változott. Két hónapon keresztül rendszeresen tartottak megbeszéléseket azokkal a filmművészekkel, akik éppen Párizsban tartózkodtak. Végül több mint harmincan kapcsolódtak be az előkészítő munkálatokba, közöttük olyan márkás alkotók, mint Claude Lelouch, Godard, Joris Ivens, André Delvaux.

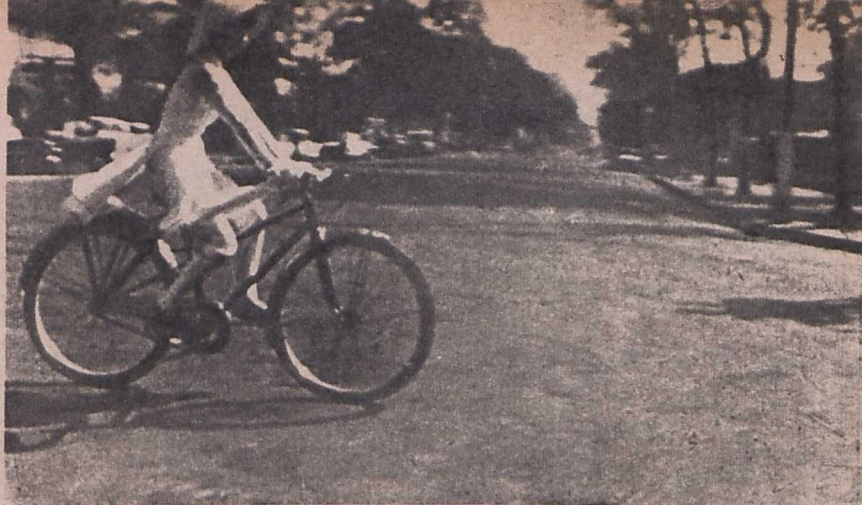
Nyár végére mindenki elkészítette a maga forgatási penzumát és a 125 perces művet Chris Marker állította össze. Híradó-részletek váltakoznak benne montázsokkal, önálló jelenetekkel, interjúkkal. A film a legkülönbözőbb műfajok, alkotási módszerek egyvelege. Egyetlen ösz-

szekető kapcsa: a közös mondanivaló.

Erről Resnais a következőket mondotta: „A *Távol Vietnamtól* nem Vietnamtól szóló film, bár az embernek nehezebbre esik, hogy kivonja magát e szörnyű háború nyomasztó hatása alól. A film célja azonban az, hogy gondolkodásra készítse az embereket. És nem csak azokat, akik megnézik, hanem azokat is, akik elkészítik. Nem előregyártott eszmei sémákból indultunk ki és hallgatóságunkat sem arra akarjuk rábírní, hogy egy bizonyos módon gondolkozzék. Nem ilyen fajta meggyőződést akarunk kialakítani. Persze, nem igyekeztünk véka alá rejteni politikai véleményünket. A totálisan objektív film technikailag is kivihetetlen. Kerek egy hónapig tartana, ha így próbálnánk rögzíteni a világ egyetlen napját, és a tetejében teljesen értelmetlennek bizonyulna. Valamennyiünk közös célja az volt, hogy felrázzuk az embereket, fel-

A nők Hanoi-ban egyszemélyes óvóhelyeket készítenek





Biciklista lány Dél-Vietnamban

hívjuk a figyelmüket a háború esztelenségére és iszonyatosságára.”

A közös vállalkozással a művészek közös felelősségüket óhajtották kifejezésre juttatni. Szándékosan nem jelölték meg azt sem, melyik részlet, kitől származik. A közös megbeszélés nyomán született kollektív alkotás valamennyiük állásfoglalását tükrözi. A nézők persze stílusa, szerkezete alapján sok részletet nyilván azonosítani fognak. Nem beszélve arról, hogy például Godard hozzájárulása egy monológ formájában történik, amikor maga ül a kamerával szemben.

A *Távol Vietnamtól* vetítését mindenütt nagy érdeklődés előzi meg. Nemcsak filmtörténetileg kiemelkedő a kezdeményezés, hanem mint művészi tett is példamutató.



Légiriadó után  
Hanoi-ban



Alain Resnais  
és  
Jean-Luc Godard  
megbeszélnek  
a film-tervet

# Egy filmhét margójára

Március utolsó napjaiban rendezte a nizzai Jean Vigo filmklub „A fiatal magyar filmművészet napjai” című bemutatósorozatát. A műsoron nyolc film szerepelt. A vetítés sorrendjében: *Hideg napok*, *Gyermekbetegségek*, *Apa*, *Hogy szaladnak a fák*, *Oldás és kötés*, *Tízezer nap*, *Szevasz Vera*, *Sodrásban*. A válogatás igyekezett többé-kevésbé teljes képet adni filmművészetünk újabb irányzatairól, legjelentősebb rendezői egyéniségeiről és ígéreteiről.

A magyar filmnapok vetítéseit a Nizza központjában levő, elegáns Ritz filmszínházban rendezték. A közel félezernyi befogadóképességű mozi az esti előadások mindegyikén teljesen megtelt. Az esti vetítések a film rendezőjének bemutatásával kezdődtek (a négy esti programból három alkalommal személyes bemutatást jelentett ez) majd a vetítéseket vita követte. Jóllehet ennek kezdete már úgy tizenegy órára esett, a nézőtér jó kétharmada maradt ott alkalomról-alkalomra és ülte végig példás türelemmel a hozzászólásokat és a válaszokat. A viták vezetésére a filmklub egy fiatal francia kritikust, Philippe Haudiquet-e kérte fel, aki-ről bizvást elmondhatjuk, hogy a magyar filmművészet egyik legalaposabb ismerője.

A keddtől péntekig tartó vetítés-sorozat záróakkordjaként szombat délután vitaülésre került sor, amelynek szánál több résztvevője volt a filmklub tagjainak sorából. A több mint két óra hosszát tartó beszélgetésen részt vettek a francia filmkritika jeles képviselői is, hiszen a *Les Lettres Françaises*, a *Nouvelles Littéraires*, a *Cahiers du Cinéma* és az *Image et Son* egy-egy kiküldött munkatársa mindvégig résztvevője volt az eseményeknek. Mondani sem kell, hogy a bemutató eseményei naponta helyet kaptak a sajtóban, foglalkozott vele a nizzai rádió és televízió, de beszámoltak róla a párizsi lapok is. S hadd tegyem hozzá, mindez a nizzai városi tanács bőkezű segítségével valósult meg, amely szívélyes vendéglátónak bizonyult, és lelkes tevékenységével járult a sikerhez a Francia—Magyar Társaság helyi szervezete is.

Jó lelkiismerettel elmondhatjuk hát: sikeresen zajlottak le „a fiatal magyar filmművészet napjai” Nizzában. Ahogy vendéglátóink őszintén

megvallották — jobban, mint amire számítottak, nagyobb érdeklődés közepette mint az előző esztendőknben megrendezett bemutatósorozatok — amelyek az olasz, lengyel, cseh és brazil filmekkel foglalkoztak.

Nos, a beszámoló itt tulajdonképpen véget is érhetne. Azt hiszem azonban, van ennek az eseménynek néhány olyan tanulsága, amelyen érdemes továbbgondolkodni. Az egyik — a lassan nálunk is kibontakozó filmklub mozgalom számára szolgál érviül egyfelől, okulásul másoldairól. Azt mondhatná valaki: végül is igencsak jelentéktelen esemény egy ilyen bemutatósorozat. Hiszen — ebben az esetben például — egy nagy ország egyetlen városát, annak sok százezer lakója közül is csupán néhány száz vagy néhány ezer embert érintett közvetlenül. Ez kétség-telenül igaz. Mégis tévedés lenne ennyire becsléni csupán hatását és eredményét.

Próbáljuk meg átgondolni más összefüggésekben. Közismert tény például, hogy a nagy filmgyártó országok versenye mellett a szabványos mozihálózaton belül a kis országok filmművészetének szinte lehetetlen eljutnia a közönséghez. A kommerciális bázison alapuló forgalmazás, a biztos hasznot kereső mozik nem kockáztatnak feleslegesen. Az ismeretlen pedig mindig kockázat a kipróbált filmtípusok, az ismert sztárok, a nagy reklámmal beharangozott produkciókkal szemben. Csodákra pedig nem lehet számítani. Az egyetlen út, amely eredményhez vezethet: egy olyan közönségbázis megteremtése, amely érdeklődik az új iránt, amely hajlandó vállalni az ismeretlen megismerésével járó kockázatot. Ahhoz ugyanis, hogy valamit megszeressünk — először is meg kell ismerni. És a megismeretetés munkáját vállalja szívós eltökéltség-

gel például a nizzai Jean Vigo filmklub, amely immár ötödik esztendeje rendezi meg „a fiatal filmművészet napjait”, egy-egy ország filmjeinek szentelt bemutatóit. Igaz — ezeken a napokon csak százak vesznek részt közvetlenül.

A megismertetés ilyen útjának vállalásával tanulságul szolgálhat a mi botladozva alakuló filmklubjaink számára e nizzai vállalkozás. Nevetéses struccpolitika volna azt állítani, hogy nálunk nincs szükség — és indokolatlan közönyösség azt mondani, hogy nincs lehetőség — hasonló formájú és törekvésű közönségteremtő munkára. Adósságunk is van bőven. Hogy csak egyet említsek: milyen fontos és hasznos lenne egy-egy filmklubban összegyűjtve, sorozatban bemutatni a modern cseh filmművészet legjobb alkotásait. Köztük azokat is, amelyek ugyan mozijainkban műsoron voltak, de a nemismerés okozta érdektelenség a közönyt tengerébe fojtotta őket. De említhetnénk példaként akár a tíz esztendő előtti lengyel filmművészetet, a fiatal olasz rendezők műveit, amelyeknek java alkotásai elsikkadtak — ha bemutatták is — más részük pedig bemutatásra sem kerülhetett, számítva az érdektelenségre, amely fogadja majd őket.

De talán még ilyen messzire sem kell menni a lehetőségek megértésében. Azt hiszem, még az sem lenne haszontalan, ha filmklubjainkban a nizzaihoz hasonló magyar hetet rendeznénk. Tartok tőle ugyanis, hogy nem oktan az aggodalmam: még a legjobb értelemben vett filmbarátok, hazai „cinéphile”-jeink sincsenek eléggé tisztában azzal, hogy filmművészetünk milyen jelentős helyet vívott ki magának a nemzetközi filméletben. Sok példa jelzi ezt — nézőszámoktól kritikai megnyilvánulásokig.

Kár lenne e jelenség felett a „senki sem proféta a saját hazájában” kényelmes áligazságával napirendre térni. Éppen a nizzai filmpapokról beszámolva így ír egy francia kritikus:

„A fiatal magyar filmművészet egészében figyelemre méltó homogenitás példáját adja, az egészet alkotó egyéniségek különbsége ellenére: vitatkozó és gondolkodó film-

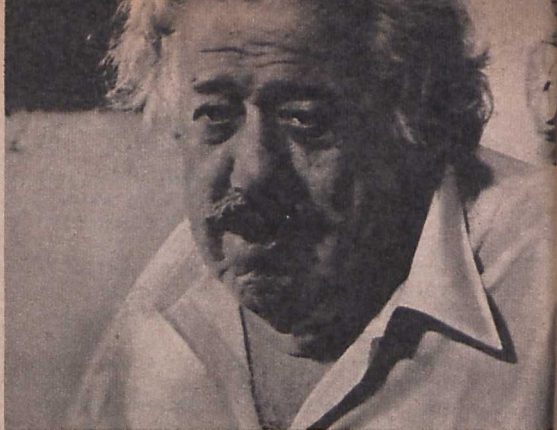
művészet, figyelmesebb az emberi méltóság iránt, mint most bármely másik a „világon s így mélységesen haladó művészet...”

Azt hiszem ennyit nekünk magunknak is el kéne fogadnunk, hogy az elért, nem reklámmal, de mégcsak nem is csupán fesztivál díjakkal, hanem a művekkel keltett őszinte érdeklődés tudatában tudjuk szemügyre venni — hol tartunk, merre megyünk, milyen akadályokat kell elhárítanunk ezen az úton.

Jó lenne, ha a nizzai példa elgondolkodtatna efelől is. Nem lenne-e érdemes például végigvinni filmklubjainkon a Tízezer napot és e vitavetítéseken megkísérlni annak tisztázását, mitől támadhatott az a hökkenetes szakadék, ami ezt a filmet a nézőktől (a pénztári jelentések tanúsága alapján) elválasztotta? Hiszen vannak jó példáink is, amelyek azt igazolják: nincs igazuk azoknak, akik durva egyszerűsítéssel a közönség egészét vagy túlnyomó többségét ki akarják zárni a filmművészet új hajtásai iránt érdeklődők sorából. Mintahogy azoknak sincs igazuk, akik egyedül és kizárólag a kassa felől közelítenek az eredményekhez és mércéül csupán a megváltott jegyek számát hajlandók elfogadni. Termékeny és egészséges színbióizist kell teremtenünk, az okos együttélés formáit a film szimfonikus muzsikája és slágerei között, azzal a szisztematikus célkitűzéssel, hogy szívósan növeljük az elsőt is értő, a másodikat is élvezni tudó közönség számát.

És mint mindig — ha ilyesmiről szó esik — végül is oda lyukadunk majd ki, hogy át kell szerveznünk a film és közönség találkozási lehetőségeinek rendszerét. A mindent ömlesztve tálaló mozik kizárólagossága helyére meg kell keresnünk és találnunk a differenciáltabb prezentációs formát. Ennek egyik és igen fontos eszköze a filmklub. Jó lenne, ha a nizzai Jean Vigo filmklub példája, a „fiatal magyar filmművészet napjainak” sikere kapcsán újabb indítékul szolgálna az ebben rejlő lehetőségek feltárására, a mozgalom kibontakozása előtt álló — gyakran csak oktan adminisztratív — akadályok elhárítására...

BÁN RÓBERT



Michel Simon játssza a férfi főszerepet Jacques Poitrenaud új filmjében, a Catherina Paysan regényéből készült *Mi, a Jerichók*-ban. A nagy francia művész egy nagyapát alakít, aki egyéniségének erejével, szeretetével és bölcsességével helyrebillenteli unokája kisiklással fenyegető házasságát. Michel Simon partnerei: Marie Dubois, Yves Lefebvre, Thelie Fruges és Serge Gainsbourg.



Tavaly Velencében mutatták be Nico Papatakis *A zavargások* pasztoral című filmjét, amelynek forgatókönyvét is maga írta. A film a modern Görögország ósdi erkölcsait és szokásait leplezi le; a főbb szerepeket Olga Carlotos, George Dialeghmenos, Lambros Tsangas és Eli Xanthaki alakítják. Képünkön Olga Carlotos, illetve George Dialeghmenos a film egy-egy jelenetében.

Jean Claude Killynek, a Grenoble-i téli olimpia egyik hősnének, a háromszoros győztesnek hollywoodi szerződést kínálnak. A felkínált film cselekményének középpontjában egy autóverseny története állna. Killy Paul Newman és Joanne Woodward partnere lenne.





Esztországban már megkezdtek a Moszfilm és az olasz Vides vállalat közös produkciójában készülő *Vörös sátor* című film forgatását. A *Vörös sátor* — mint azt a Filmvilág már közölte — Umberto Nobile expedíciójáról szól, amelyet a Kraszin nevű szovjet jégtörő hajó mentett meg annak idején a katasztrófától, a fagyhaláltól. A filmet Mihail Kalatozov, a *Szállnak a darvak* alkotója rendezi, az egyik főszerepet Claudia Cardinale játssza, Nobilet Peter Finch személyesíti meg. A többi főbb szerepet a német Hardy Krüger, az olasz Mario Adorf, a litván Donatas Banionis és Bruno Ojja, valamint a szovjet Eduard Mareevics, Nyikita Mihalkov és Anatoliz Papanov alakítják.

A Kritika Nemzetközi Hetére, amit május 13-tól 20-ig rendeznek meg a cannesi fesztivál keretében, a Francia Filmkritikusok által választott bizottság kijelölte a részt vevő filmeket. A bizottság — a *Le Monde* jelentése szerint — francia, amerikai, angol, nyugat-német, szovjet, jugoszláv, svájci és ír rendezők alkotását és Elek Judit „Meddig él az ember?” című filmjét szemelte ki a Kritika Nemzetközi Hetére.



Anouk Aimée és Omar Shariff a szerelmespár-főszereplő Sidney Lumet új filmjében; címe: *A találka*. A film számos jelenetét Roma utcáin forgatják. Ott készült ez a felvétel is.

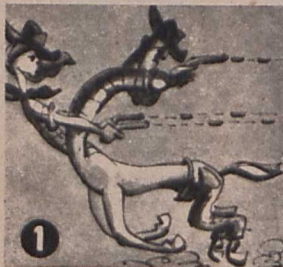
Franco Zeffirelli filmre viszi Shakespeare *Otelloját*. A címszerep eljátszására Anthony Quinn-t kérte fel.

◀ Evelyn Opoczynski, aki a *Barátnőm*, *Sybil*le című DEFA filmben tűnt fel, kritikusok és a közönség körében nagy sikert aratott a most bemutatott *Kettesben* című új NDK-filmben.





Michael Sarrazin állítólag az amerikai filmszínész utánpótlás legtehetségesebbjei közé tartozik. Több filmben Frank Sinatra mellett játszott, most pedig a nemrég felfedezett Jacqueline Bisset partnere. A huszonhárom éves angol lány Roman Polanski egyik filmjében debütált; azóta több nagysikerű filmben — így Peter Sellers-sel a Casino Royale-ban — szerepelt. Most a Centfox hét filmre kötött szerződést Bisset-tel.



Nincs rendjén, hogy a film műsóját még nem találták ki és így még nem is ábrázolták — állapítja meg a Szovjet Film című folyóirat és ebből kiindulva rajzolója mindjárt meg is alkotta különböző műfajú filmek műsóját. Ime: 1. Így fest a vadnyugati kalandfilmek, a „western”-ek műsója. 2. A történelmi filmek; 3. A krimik; 4. Az utópisztikus filmek, végül pedig 5. A „jellegte-

lenek” műsója. Ez utóbbi egyik karját a közönség felé tárja, a másik, feszít-

válok díjainak átvételére kész; arcát pedig, ami mindig behelyettesíthető az éppen legnépszerűbb filmcsillag arcával, a zsűri felé fordítja...

## filmvilág

XI. évf. 9. 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. — Terjeszti A Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap-Irodánál (Bp., V., József nádor tér 1.). Előfizetési díj: ¼ évre 24,— Ft. Csekkzámlaszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a

MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

68.427 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest

**INDEX: 25.286**



Jana Brejchová és Jan Kacer

## A TÉKOZLÓ FIÚ

Ewald Schorm A tékozló fiú című filmje lélektani dráma. Egy fiatal, tehetséges építész öngyilkosságot kísérel meg, mert nem tud kibékülni a hétköznapi megszokott, az életét

elkészítő kompromisszumaival. A film forgatókönyvét Ewald Schorm és Szeftgej Machonyin írta. Főszereplők: Jan Kacer és Jana Brejchová.



A film egyik jelenete



Ferenczi Gábor az  
egyik főszereplője  
Sándor Pál Bohóc a  
falon című filmjének  
(Endrényi Egon  
felvétele)

*filmvilág*

Ára: 4,- Ft