

546.557

*filmvilág*

5

1970. MÁRCIUS 1.



Raquel Welch és Jim Brown

## SZÁZ FEGYVER

Ez a címe Tom Gries újszerű western-filmjének, amelyet Robert MacLeod regényéből készített. A század elején játszódó kalandos film főszereplője Raquel Welch és Jim Brown.

Raquel Welch a film egyik jelenetében

## CÍMKÉPÜNK:

Pálos Zsuzsa játssza a főszerepet az Egy lány az uszodából című, most készülő tévé-filmben. Rendező Bán Róbert. (Lussa Vince felvétele)



# FILLÉREK ÉS MILLIÁRDOK

Előjáróban hadd idézzem egy a szerkesztőséghez intézett levél első sorait: „Őszintén mondván nem gondoltam, hogy fejtegetéseimre még választ is kapok... valahogy már feltételes reflexünkké vált az, hogy amit elmondunk, legtöbbször magunknak mondjuk el.”

Amikor „Gyermekeink és a mozi” címmel beszámoltam (a *Filmvilág* 1969. október 15-i számában) arról a szentesi konferenciáról, amelyen pedagógusok és filmszakemberek vitatkoztak a film szükséges — vagy lehetséges — szerepéről az általános iskolai oktató-nevelő munkában, s cikkemben különösen aláhúztam az *iskolai kollektív filmkészítés* véleményem szerint alapvető jelentőségét, én is némi szkepszissel emlékeztem az Arany János-i sorokra: „beszélhetsz jó vitéz, senki sem hallgat rád”. Épp ezért nagy öröm volt számomra, hogy röviddel a cikk megjelenése után két levelet is kapott a szerkesztőség, *Nagy Béla*, a 37. sz. miskolci általános iskola igazgatója írta meg e tárgyban szerzett értékes tapasztalatait, hozzájuk fűzve bővebb kifejtésre érdemes elgondolásait.

Nagy Béla plasztikus képet rajzol egy általános iskolai filmszakkör tevékenységéről, a gyakorlati munka során fölmerülő — részben anyagi-technikai, részben esztétikai-pedagógiai természetű — sokrétű problematikáról, s egész sor figyelemre méltó kérdést—javaslatot—következtetést is tartalmaznak levelei; a hiteles megfigyelések gazdagságával éppúgy meglep, mint mértéktartó elméleti általánosításai kulturáltságával. De nem utolsósorban a pusztán információval is, mely szerint — mint írja — „városunk sok iskolájában potenciális lehetősége van a műhelymunka beindításának”, s e lehetőség már több iskolában valósággá vált. Bevallom, leginkább talán ez a „többlet” lepett meg, a pusztán tény. Pontosabban: hogy *tény*, amiről én cikkemben úgyszólván álmodoztam.

Érdekesnek — és általános érvényűnek — tartom, amit Nagy Béla az iskolai filmszakköri munka gya-

korlati-pedagógiai *indítékairól* ír: Én már több éve filmszakkör keretében próbálom a tanulókat a filmezés alapfogalmainra megtanítani... (ugyanis) az iskolai filmmellátás csak a diafilmek gyártására rendezkedett be... A fiatalok (azonban) szinte a filmen nőnek fel. A tanítási órákon — már amelyiket korszerűnek tartanak — árván búslakodik egy diavetítő magános állóképeivel... Nagy összegeket fektetnek be, tudjuk, az oktatófilmgyártásba. Veszek egy témát... Alföld. Harminchárom tanítási hét van. Maximális kölcsönzési lehetőség: minden héten egyszer. A tanmenetbe csak egy iskola tudja időpontba behelyezni, a másik harminckettő már különböző eltolódásokkal oldhatja csak meg... Iskolámban tervezem — persze évek óta — egy iskolai filmtár megvalósítását. Jelentős filmanyag áll már rendelkezésre, problémánk idáig a hangosítás volt... vezetőink megértették és szívükön viselik próbálkozásainkat... rövidesen sikerül 8 mm-es hangosfilmek készítésére berendezkednünk.” Mindez, ha jól értem, azt jelenti: *korszerűnek vélt szemléltető oktatásunk tulajdonképpen elavult*, s főképp azért, mert nem veszi figyelembe a film — az audiovizuális kommunikáció — egyre agresszívabb jelenlétét, szinte drasztikusnak mondható pszichés hatását gyermekeinkre.

Nagy Béla — válaszomra írt második levelében — utal *dr. Lénárd Ferenc* (az MTA Pedagógiai és Pszichológiai Osztályának vezetője) iskolalaboratóriumának külföldön is figyelmet keltő kísérleteire, s érdekesnek tartom, hogy elsőrendű vitatémájuk — mint írja — „a szemléltetés kérdése. Ő maga (dr. Lénárd) a szemléltetést elveti, de nem azért, mert feleslegesnek tartja, pusztán azért, mert... jelen pillanatban pl. Solon arcképének bemutatása nem segíti elő a görög történelem megismerését. Egy dinamikusabb szemléltetési módra lenne szükség, de ezt még nem csinálja senki.” Vagyis pedagógiai kutatómunkánk legkorszerűbb kísérletei igazolják a hipotézist, mely szerint a film részvétele

az iskolai munkában parancsoló  
szükségszerűség.

De hogyan lehet ebbe belevágni,  
hogyan láthat neki egy ilyen gya-  
nakodva szemlélt újításnak a kor-  
szerű iskolai munkára törekvő pe-  
dagógus? Milyen akadályokkal kell  
megküzdenie? Ismét Nagy Bélának  
adom át a szót: „Mivel anyagi ki-  
adások... az embert kötelezik, le-  
het-e kezdő amatőr alapon ezeket  
megoldani? Erre kérnénk választ a  
szakemberektől... az illetékeseket  
csak az eredmények fogják meg-  
győzni.” Ismerős ez a szorongás: a  
kísérleteket csak a siker igazolhatja.  
Ezzel a szorongással nem lehet kí-  
sérletezni; ha valaminek *feltétlenül*  
sikert kell aratnia, az minden lehet,  
csak nem kísérlet. Hiszen maga a  
szó éppen azt jelenti, hogy valami  
újat akarnak kipróbálni, tehát *nem*  
biztos a siker. A kísérlethez szemé-  
lyes vagy kollektív bátorságra van  
szükség; az illetékesektől tartó gör-  
csös félelem légkörében ilyesmi nem  
lehetséges.

Ami a hazai pedagógus számára  
adott feltételeket illeti — a levelek  
írója szerint is — az általános isko-  
lások közös tulajdonsága, „hogy ra-  
jonganak a filmekért. Itt a korláto-  
zott lehetőségeknek megfelelően csak  
olyan filmeket vetíthetünk az isko-  
lában, amelyek közvetlenül az okta-  
tást szolgálják, vagy saját készítésű  
alkotásainkat, melyek legtöbbször  
közvetlenül velük foglalkoztak. Az  
élményhatás — pl. egy nyári tábor  
életének felelevenítése — szinte  
megbabonázta őket s amikor tehet-  
ték, megnézték.” Továbbá: „a tech-  
nikai, eszközbeli hiányok megszünté-  
tetése egyszerűbb. Ügyeskedéssel,  
meggyőzéssel... tábort lehet kiala-  
kítani. Nagyobb problémát jelent a  
pedagógiai vonatkozású kérdések  
megoldása.”

Nos, melyek ezek a kérdések?  
„Igazi áttekintést — írja Nagy Béla  
— csak egy meghatározott film-  
anyag ismeretében tudnánk megva-  
lósítani.” Hasonlatul a közkönyvtá-  
rak és könyvesboltok példájára hi-  
vatkozik, melyek mintegy az irodalmi  
nevelés bázisául szolgálnak. Ezek  
az intézmények (hatásukat csak fo-  
kozza a „művészeink által tolmá-  
csolt lemezanyag”) lehetővé teszik  
— pedagógiai szaknyelven szólva —  
„a spontán és irányított bevésést”,

én úgy fogalmaznám: az irodalmi  
műveltség folytatólagos jelenlétét a  
társadalmi tudatban. Am „a film  
jelenlegi helyzetéből adódóan egy-  
szer megnézzük a filmet... de a  
másodlagos bevésés elmarad... a  
mai rohanó korban hol van erre idő?  
Pedagógiai-módszertani szempontból  
ez az első komoly probléma. A má-  
sik, hogy ennek a korosztálynak ke-  
vés filmanyag áll rendelkezésére, s  
a film megmagyarázhatatlan okok-  
ból csak a vetítés időpontjában élő,  
és utána elfelejtkezünk róla. Ezt a  
problémát kellene megoldani... de  
jelen pillanatban nincs rá lehetősé-  
g... a már annyiszor emlegetett  
műhelymunka marad hátra, itt mi  
határozzuk meg, hogy mivel foglal-  
kozzunk és gyerekeink itt szeretik  
meg az alkotás örömét.”

Mindez elméleti és gyakorlati  
problémák egész sorát veti fel. Min-  
denekelelt: mi az oka, hogy a fil-  
met „elfelejtjük”, s valóban elfelejt-  
jük-e? Az olvasottakhoz képest —  
ma még — igen. Nemcsak mert a  
könyvet többször is elolvashatjuk;  
elméletileg a filmet is meg lehet  
nézni többször. Nem hinném, hogy  
csak a „rohanó idő” miatt lehet az  
irodalmi anyagot könnyebben „be-  
vésni”. A besulykolt feltételes reflex  
következménye, hogy a többször  
megnézett film is „álomszerű” ma-  
rad az írott szavak „egzakt” jelrend-  
szeréhez képest. Ezt igazolja az a  
megfigyelés is, hogy a táborozásról  
készült bármilyen primitív amatőr-  
film mintegy megbabonázza készí-  
tőit, szemben az ugyanerről a tárgy-  
ról készített irodalmi dolgozatokkal.  
Miről van itt szó? A gyakorlati pe-  
dagógus esztétikailag is találó meg-  
fogalmazásával: a film „megbabo-  
náz” és „utána elfelejtkezünk róla”;  
vagyis mindennapi benyomásainkat  
avatja mitológiává. Varázsával ezért  
nem konkurrálhatnak a kommuniká-  
ció hagyományos eszközei. (Bizonyá-  
ra ezért lehetnek hatással ma még  
kocsonyás filmkifejezési módok év-  
ezredes formakultúrájú művészetek-  
re is.) A film közismerten a modern  
technika szülötte, ám jelrendszere  
minden bizonnyal ősbibb a fogalma-  
kénál. Még néhány generáció kérdé-  
se — és a memória feltételes reflexe  
viszonylag könnyen átalakul.

Minden tettünk jel, s jelrendsze-  
reink arra szolgálnak, hogy egyre

pontosabban megértük egymást. Vagyis: a film egyrészt a nyelvi absztrakciónál ősbibb jelrendszerre utal, másrészt a „megszokotthoz” képest túlságosan is pontos információkkal szolgál. Megértése, „megtanulhatósága” ezért oly fontos pedagógiai probléma: a felnövő új generációk már nem lehetnek csupán passzív élvezői, érteniök is kell az emberi kommunikációnak ezt a forradalmian új eszközét.

Nagy Béla filmtárat igényel. Mint híriük, technikailag megoldott problémáról van szó: egy kicsiny készülék segítségével bármely film otthon, a tv-képernyőn levetíthető. E találmány szériagyártása lehetővé tenné, hogy a filmek is úgy kerüljenek forgalomba, mint a könyvek: vásárlás és kölcsönzés útján. Persze tudjuk: nem minden létezik, ami „ki van találva”. A *video-kazetta* ugyanis nemcsak a filmipart, hanem a filmművészetet is új, ma még alig sejtethető irányba terelné. Azt jelentené ez, hogy mindaddig várni kell azzal a filmtárral is, amit Nagy Béla jogilag igényel az iskolák számára? Semmi esetre sem. Hiszen — legjobb tudomásom szerint — ma már nálunk is lehet keskenyfilmeket kölcsönözni (könyvtári könyvek módjára) különböző intézményektől, a filmművészet remekeit éppúgy, mint az ismeretterjesztő filmek sorát. Mindez azonban a problémának csak egyik oldala.

A másik — a fontosabb — a műhelymunka. Nagy Béla szavaival: „az alkotás öröme”. Sokan azzal támadják a műhelyszerű iskolai filmoktatást, hogy az irodalom-tanítás is rég letett már az írói alkotómunka iskolai követelményéről; ma nem kell verset írniok a tanulóknak, mint — teszem azt — Csokonai idejében. Már csak a film, mint pedagógiai eszköz védelmében is, megkockáztatom a kérdést: vajon igazuk van-e az így érvelőknek? Például: biztos-e, hogy a versírást is oktató régi magyar pedagógiának nem volt része a felvilágosodás-kori költészetünk váratlan kivirágzásában? Nem könnyű erre a kérdésre válaszolni.

Nagy Béla szerint a felmerülő kérdéseket „korunk nagy hobbyjával, a vitával kell majd megoldani”. Arra kér viszontválaszában, tudassam vele „egyéni elgondolásaimat”, hogy

kellő súllyal szerepelhessünk a várható vitákban. Nos, be kell vallanom: pedagógiai kérdésekben én legfeljebb „lelkes amatőr” (voltaképpen analifabéta) lehetek. Film és pedagógia korrelációnak sokrétű problematikáját nem gondoltam végig azzal az alapossággal és felelősséggel, amelyet a téma feltétlenül igényel. Szó sem lehet tehát „elgondolásokról”, legfeljebb gondolatokról, amelyek pedagógiai szempontból bizonyára szakszerűtlenek.

Íme: szerintem a filmet a mai iskolákban úgy kellene tanítani — mutatis mutandis —, ahogy régtől máig az irodalmat tanítják, vagy — teszem azt — a rajtot és a képzőművészetek történetét. Nyilvánvalóan nem azzal a céllal tanítják e tárgyakat, hogy mindenkiből író, illetve képzőművészt faragjanak, ahogy az ének-tanítás sem csupán leendő énekesek és zeneszerzők oktatását szolgálja. Maradjunk az irodalomnál. Ma már senki sem vitatja, hogy nemcsak az íróknak kell írni, sőt fogalmazni tudnia, hanem — elvbén — mindenkinek. Nos, azt gondolom, rövidesen a film kommunikációs eszközeivel is „fogalmazni” kell majd tudnia „minden művelt embernek”. Meggyőződésem: a film mint művészet akkor válik majd végleg „törvényessé”, ha ez a felismerés az emberi kultúra folyamatosságát biztosítani hivatott pedagógiát is átalakítja. E követelmények általános felismeréséhez még némi idő kell — és nemcsak nálunk.

Miután megpróbáltam válaszolni kérdésére, hadd hozzam nyilvánosságra Nagy Béla javaslatát, melyet az illetékesek figyelmébe ajánlok: „érdemes lenne — az előzőkhez hasonlóan — a tavasz folyamán egy gyakorlati bemutatókkal élénkített érdemi vitát kialakítani pl. Miskolcon... Ha ez sikerülne, akkor talán egy újabb lépés országos közvéleményt is megmozgatna.”

Végül egy mozzanat Nagy Béla első leveléből, melyben nagyon pontosan és találon fogalmazza meg film és pedagógia sajátos paradoxonát: „Milliárdokat... áldoznak rá (ti. a filmiparra), de filléreket nem adnak arra, hogy értő közönséget neveljünk”.

NÁDASY LÁSZLÓ

# BÜBÁJOSOK

A *Gyermekbetegségekben* volt egy epizód, nem is a legemlékezetesebb e filmből: a divatbemutató. Éppen csak felvillantotta korunk két nagy mítoszána, a divatnak és a reklámnak ezt a közös mágikus szertartását, melynek során elsősorban fáradt és idős hölgyeknek kizárólag üde és fiatal manókenek úgynevezett ruhakölteményeket mutatnak be, oly mesterkéltnél körülmények között, oly raffináltan kidolgozott — bár már rég gépiessé merevült — koreográfiával, hogy az elkábuló, önáltatásra amúgy is hajlamos meghívottak magukat képzeljék a ruhákba és az irigy szemek keresztttüzebe.

Észrevettük-e akkor, hogy Kardos Ferenc és Rózsa János gyermeki tekintetű kamerája demitizálni akarta ezt a szertartást, megmutatva talmi, sőt már-már abszurd jellegét? Vagy a petárdák, a füstbombák robbantásában csak különösen merész kölyök-csínynt láttunk, s nem gyermekek álcáztak, de mélyebb indulatú akciót?

A *Bübájosok* egyik melléktémáját a *Gyermekbetegségeknek* ez az epizódja, távolról bár, már előlegezte. E témához kereste most meg Rózsa

János a csehszlovák BB-t, Eva Vodičkovát. Mert a szertartást most nem kívülről, a kíméletlen, tisztanaiv pillantással ítélő gyermek, hanem belülről, a megfáradt ministráns, az angyonrángatott, de engedelmes díszbábu: a manóken szemzőgéből látjuk.

Mi a legkézenfekvőbb irány, amerre ez a téma bővíthető? A szép nő boldogtalansága. Mondhatnám így is: a BB-szindróma, persze nem riviérai, hanem Balaton-parti változatban.

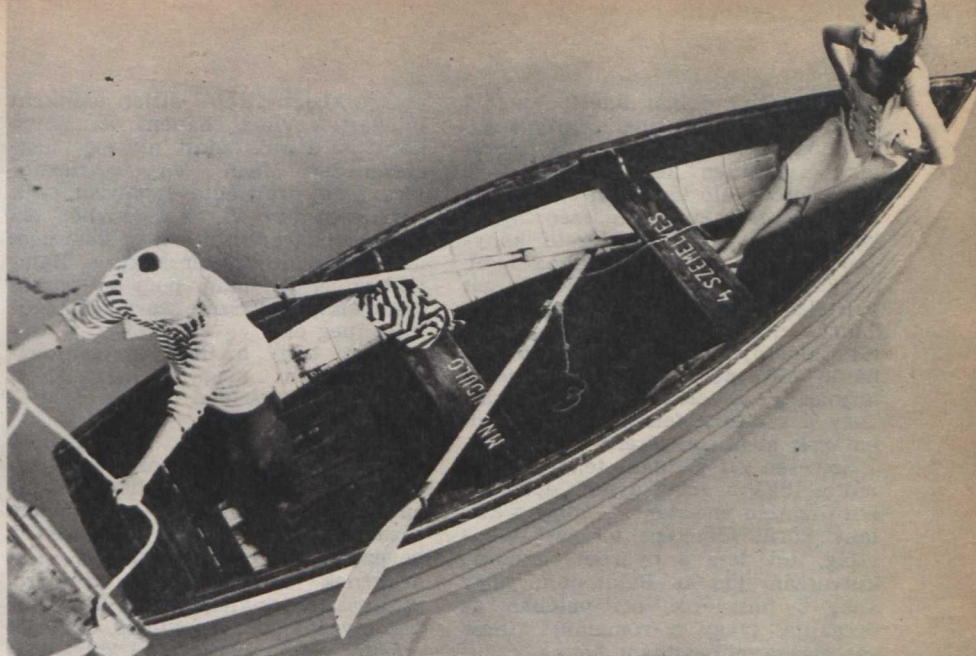
Partnere persze könnyen akad. De a sportoló számára a vele való szeretkezés csak a legkellemesebb módja az átmozgatásnak, amellyel fel lazíthatja télen megmacskásodott izmait. A fotográfusnak dekoratív téma ruhában és mezítelenül. A kiélt külföldi milliomosnak egy drága élet-, avagy inkább unalom-kellék a sok közül — és így tovább.

Amikor pedig egyetlen egyszer úgy adja oda magát, „öncélúan”, hogy egy különös pikantériával édes ölelést vár (és kap) csupán a partnerétől, semmi többet, meg sem tudja, hogy az arkangyal-arcú fiú, akit viharos csábítással ágyába vitt, magáévá tett, előzőleg a strandon nem fekete reverendát, hanem zöld zsá-voly kimenőruhát csomagolt batyuba: nem kispap, mint ő gondolta — pedig ez a tudat csigázta fel annyira érzékeit —, hanem kiskatona.

Annak, hogy a gyönyörű, pusztá megjelenésével már vérlázítóan kacércodó manóken szerencsétlen aszszony, boldogtalan nő, nehezen vagyunk hajlandóak a tragikumát fel fogni: nyilván az irigység, a káröröm is teszi, hogy ennek a komikumuma ragadja meg elsősorban a nézőt. Bármenyi mulatságos fejlemény támadjon viszont abból a szintén rendhagyó viszonyból, mely a *Bübájosok* hősnőjét kislányához fűzi — akit, leányanyaként, egy Balaton melléki községben neveltet, s csak szeszélyes-ritkán látogat, akkor is többnyire a soros lovag zavaró kíséretében —, nevetésünket befelhő-



Kassai Tünde, Eva Vodičkova és Garas Dezső



Halász Judit

zi az anyját sóvárgó gyerek sorsának tragikuma.

Ez tehát a *Bűbájosok* kettős fő témája: a boldogtalan manöken, illetve szép nő esetei a csak szeretőt kereső férfiakkal, és az apa nélkül „távévelt” kislány és szép anyukája viszonzottságai? S ha ez, hogy lehet, ki lehet-e egyáltalán kerülni a mindkettőnél kísértő melodramát, a „zokog az egész szülői munkaközösség” jellegű könnyzacskóra hatást?

Rózsa János kikerüli. Úgy azonban, hogy a *Bűbájosok*, bár e két egymást kiegészítő-motiváló témáról is van mondanivalója, valójában egyfajta repríz: a *Gyermekbetegségek*ből nemcsak a divatbemutató-epizódnak a folytatása, hanem az egésznek. A film legfőbb erényei és fő hibája mind ebből erednek.

Az alkalom valóban igazán csábító, hogy egy sor kitűnő filmes ötlet, gag, és néhány finom gyermeklélektani megfigyelés, ami a *Gyermekbetegségek*be nem fért bele vagy azóta gyűlt fel, most felhasználásra kerüljön.

Igaz, egy gyermeknek semmi nem kell ahhoz, hogy megteremtse a maga varázsvilágát, külön törvényke-



Jelenet a filmből

zését az élet dolgai felett; elég a maga szuverén gyermeki egyénisége, a valóság szűkösségével és a felnőttek érthetetlen önkényeivel még örök perben élő lázongása. Mégis, az a koraöregség, melyre a szép manőken kislányát sorsa-helyzete kényszeríti, csak még logikusabbá teszi, hogy a gyerek élete gondjait-görceit szertelen képzeletével oldja. S Rózsa János, mint a *Gyermekbetegségek* társrendezője, egyszer már kipróbálta, micsoda trambulinok kínálkoznak így a valóságos és az irreális vagy a groteszk felségterületei közti határok át-átlépdelésére.

Szívesen elfogadnám tehát — annál is inkább, mert a jobb epizódokat őszintén élveztem —, hogy a kislány körül időnként tótágast áll a világ, tél lesz a nyárból, eszkimó kutyaszán jön a Balatonon; hogy ahol ő hasraesik, ott valóban az öregapja (vagy a rómaiak) kincse van elásva; elfogadnám, hogy ő Zazie a Balatonon.

De elfogadnám én azt is — ismét: annál is inkább, mert a jobb epizódokat őszintén élveztem —, hogy ne

csak a kislány körül álljon időnként tótágast a világ, hanem az anyja körül is; a milliomost, aki egy meg-elevenedett Jean- vagy Arisztid-vicc; a két örült autóversenyzőt, akik egyenesen egy Verne-regényből érkeztek, magyar filmen még soha nem látott vezetői bravúrokkal, a Balatonhoz; elfogadnám, hogy a reumas festő templomi Szűz Máriaként örökítse meg őt.

Miért, hogy a *Bűbajosokat* mégsem tudtam megkedvelni? Miért csak egyes részletei fogtak meg, s egésze nem?

Az ok, azt hiszem, a különböző epizódok túlságosan sokféle fajsúlyában és stílusában rejlik. Ezek az epizódok nem fűződnek — mert nem fűzhetők — fel igazán szervesen a bevezetőben ígért, de azután csak ürügynek használt kettős főtémára, ugyanakkor önállóan sem képviselnek olyan egymásra rímelő, egymást erősítő mondanivalót, ami kárpótlást nyújtana, egy filmre elegendő volna.

S villódzásuk oly szertelen, hogy a néző, aki egy ideig szorgalmasan igyekszik átállni a boccaccióiról a

Eva Vodičkova







Bujtor István, Kassai Tünde, Bárdy György és Eva Vodičkova

vernei, a Milne-iről az Erich Kästner-i világ hullámhosszára, egy idő után belefárad e csapongásba. A szép manöken és cserfes lánya sorsát már nem tudja elég komolyan venni ahhoz, hogy igazi érdeklődést és rokonszenvet érezzen irántuk, a többé vagy kevésbé ötletes gag-ek, epizódok között viszont minduntalan ott találja az ő hétköznapi dolgaikat, is, és ez lelassítja, vonatottá teszi az abszurd és groteszk ötletek kavalkádját. Igaz, mindvégig minden ötlet-szikkának van valami mélyebb értelme, messzebbre vetülő fénye. De ezek a fények a filmtől, annak odahagyott témájától is mind messzebbre vetülnek.

Egyetlen epizód azonban önmagában is, és a film — de a tulajdonképpen meg nem csinált, a csak ígért és várt film — egészébe illesztve is hibátlan. S ez az a tempomi jelenet, melyben az egyedül maradt apa, a festő, és az egyedül maradt anya, a manöken lábainál a két rokon sorsú kislány megbeszéli a maguk dolgát, megdöbbenő, de tudom,

az életben sem példátlan, koraérett bölcsességgel és rezignációval.

Eva Vodičkovától, bár szinte folyton „képben van”, szerepe alig kívánt többet, mint dekoratívítást. S ha alakja nem is oly tökéletes, játéka semmivel nem marad el BB egykori hasonló igényű alakításai mögött. A gyerekszereplők és az amatőr epizodisták teljesítményéért az elismerés elsősorban a rendezőt illeti. A többi alakítás közül egyet emelnék ki, a fél-amatőr Koós Jánosét, akinek vérbő sportoló-karikatúrája kitűnő telitalálat.

Tanulság? Nem tudom, hányadszor már ismét csak az: nagyon tehetséges fiatal rendezőinknek rehabilitálniuk kell a *forgatókönyvet*, mert hiába a filmes mesterség fölényes ismerete, s mellé meg ezer ötlet, ha a határozott mondanivaló és az átgondolt rendező elv hiányzik.

Kellemes meglepetést okoz az elsőfilmes operatőr, Lőrincz József kitűnő munkája, különösen gyönyörű tájfelvételei.

LAZÁR ISTVÁN

# HUMOR, JÓ KÖZÉRZET ÉS KÖRNYÉKE

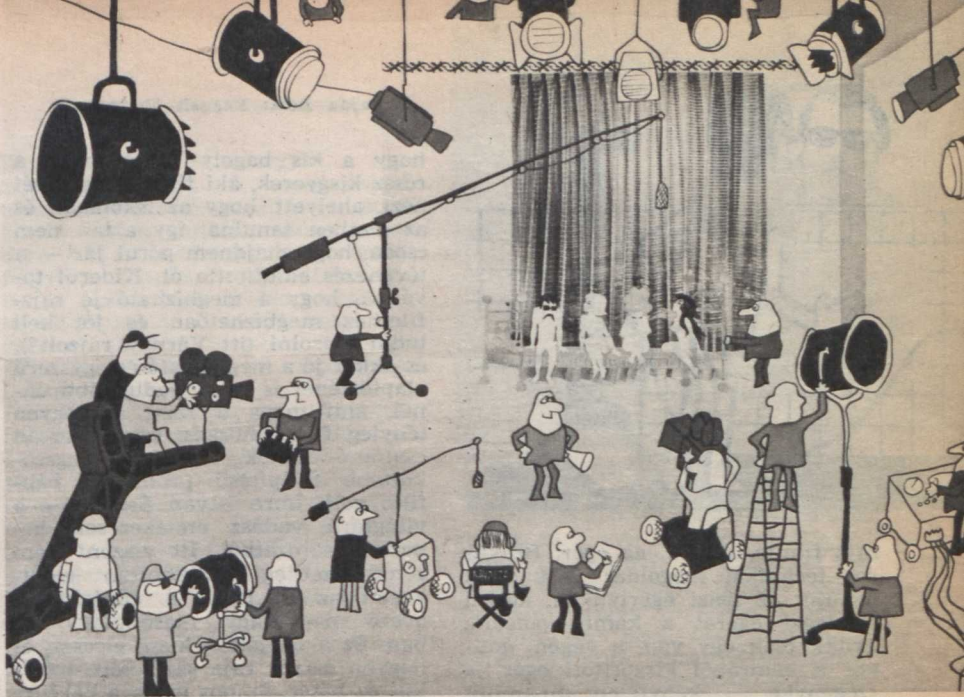
A Pannónia Filmstúdió rajz- és animációs-filmjeiről van szó. Mint tavaly, úgy most is összeállítottak egy kóstolóra valót a stúdió munkatársai az évi termésből, s volt ebben rövid szatíra, mesés bábfilm, vagy hosszabb, epikus alkotás. Mint tavaly, úgy most is igen kevés újságíró gyűlt össze ezt a válogatást megkóstolni. Pedig mint tavaly, úgy most is visszafordulnak az emberek felé, a tévé-készülék felé menet és mégsem kapcsolják ki a műsort, amikor kiderül, hogy az egy rajzfilmmel folytatódik. Vagyis: mint tavaly, úgy az idén is időszerű a rajzfilmgyártást kissé komolyabban vennünk.

Pedig a rajzfilm helyzete közben javult. A volt budai híradómozi naponta többször teljes műsoridőben rajz- és animációs-filmeket vetít, sőt, e mozi annyiban fog „komolyodni”, hogy egyes rendezők eddigi munkásságából állítanak majd össze ott műsorokat. Ezzel a rajzfilmrendező Magyarországon is emancipált emberré válik. Másrészt javul a helyzet a gyártás terén is (legyünk pontosabbak: fejlődik). Akik az 56-os buszból a Pannónia Filmstúdió gerendákkal megtámasztott homlokzatát látják, és esetleg a hazai rajzfilmgyártás jövője miatt aggódnak, azokat megnyugtathatjuk: — lehet, hogy a homlokzat javítása még elhúzódik, de egy új műterem-pavilon építése már megindult, s egy filmgyárban mégis ez a fontosabb. Mint megtudtuk, a régi épület kihasználása mindenképpen elérte a maxi-

mális fokot, jelenleg huszonkét rendező dolgozik a stúdióban, és irányításukkal 1969-ben kilencvennyolc különböző film készült, jelentősen több, mint az előző esztendőben, s az idei tervek még több munkára szólnak. Megváltozik a gyártás belső szerkezete is, mert a sorozatok előretörnek. A *Magyarázom...* sorozatban Szabó Sipos Tamás a mechanizmus után a jövőt igyekszik majd körvonalazni, és az olyan egészségügyi filmek után, mint amilyen Temesy Vilmos rendezte *Hurán!* című sorozat volt, most a legkülönbözőbb új sorozatok indulnak (Foky Ottó—Imre István: *Egy világhírű vadász emlékezései*, Dargay Attila: *La Fontaine meséi*, Mata János: *Kukor és Kotkoda*). Bizonyára érdekli a magyar film nézőit és barátait az a körülmény, hogy számos produkció — különösen a sorozatok — költségeiből külföldi megrendelők is részt vállaltak rendszerint a sorozatnyitói mintafilmmel megtekintése után. Ez egyrészt erkölcsi siker, másrészt anyagi bázis a fejlődés biztosítására. És egyúttal művészi bázis is, mert a nagyobb versenyben való részvétel remélhetőleg nem a nemzetközi sablonok átvételét, hanem a karakteres és szuggesztív filmek szaporodását fogja majd eredményezni.

Az olvasó azonban nyilván arra kíváncsi a legjobban, hogy mit látott az újságíró a bemutató vetítésen. Előre is elárulhatom, olyan szenzációs alkotásokat, mint amilyen tavaly a *Koncertissimo*, vagy *A Nap és a Hold elrablása* voltak, nem kaptunk ez idén, viszont a levetített tizenegy film kiegyenlítettebb színvonalú volt, mint a korábbi átlag. És stílusosan? A stúdió vezetője arról informált bennünket, hogy a Walt Disney ellenes szigor világszerte enyhülőben van, az avantgarde tendenciájú rajzfilmeket újra oldottabb, dialógusokban is gazdagabb, díszítettebb kivitelezésű filmek váltják fel. A művészettörténet nyelvére lefordítva: a szecesszió és az eklektika divatja a rajzfilmben is érezteti ha-





Vajda Béla: Mozi

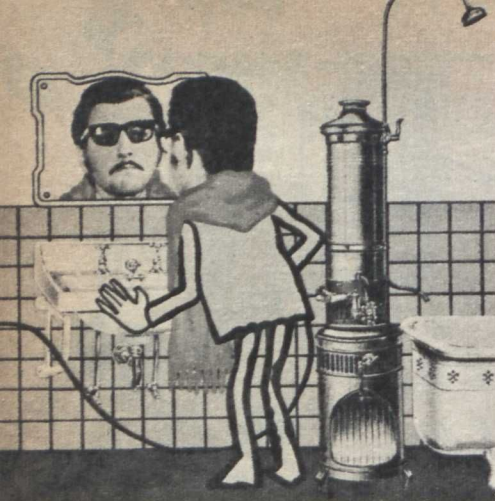
tását. Várható volt, hogy amikor az utcai plakátok Toulouse-Lautrec idejéből vett kövér, színes betűkkel, comics-képekre emlékeztető figurákkal, vagy a szentimentálisnak és a szörnyűségnek a kicsúfolásával, egyfajta neo-trivialitás ötletességével készülnek, és körülbelül hasonló grafikákat lát az ember a beat-lemezek borítóján, a képeslapokban, a divatáruházak kirakataiban stb., akkor ezt az ízlésáramlatot a rajzfilm sem kerülheti el. (Mint ahogy már van is klasszikus példa: a *Sárga tenger-alattjáró*.)

Sajnos azonban, az új szintézist ezen a vetítésen nem üdvözölhattük, mert az új ízlésáramlat stílusjegyei vagy tartalmi fordulatai inkább *külön-külön*, itt-ott elszórva jelentek meg, és nem valamely összegezés formájában.

Lássuk a dialógust! Aki a *Mézig-családot* már ismeri, tudja miről van szó. Ez a magyar Flinstone-család. Sokat beszélnek, hosszú és összefüggő történetek esnek meg velük, s létük paradox volta az idő és a tér eltolódásából adódik: más civilizációban élnek, mint ami polgári életükből, a környező világból természetes lenne. Nepp József valóban

dialógus-filmeket készített, most, a befejező darabnál a *Mag-lak* című kalandos történetnél is elsősorban az elmondott szavakból tudjuk meg, hogy a család fő maffia, a feleség rámenős, a gyerekek ötletesek és szemtelenek, valamint a jövőben ott a tartalék „rokon”, aki ellátja a családot mindenféle fantasztikus civilizációs kellékkel, ami aztán bajba sodorja ezeket a derék polgárokat. Mert a *Mézig-család* is kispolgáris. Hiába vágyik a jövő után, hasraesik a küszöbén, és igazán jól csak a jelenben él, ahol viszont mégis örökké elégedetlen. Ez a vicc, és ez a film egyetlen igazi gag-je — sajnos. Mert Walt Disney a hosszabb filmjeiben is a gag-ekre épít, s nem a morális kicsengésű történetre, a Flinstone-család is követi a klasszikus szabályt: ne hagyj a nézőt magához térti! Mézigák viszont hagynak. Hosszú-hosszú bevezető rész előzi meg őket, mintha a rendező is habozna, merjen-e a sztorival előhozakodni. S ami kép, ami látvány, ami rajzfilm ezután jön, az csak illusztrációja az elmondott mesének. Az az érzésem, ez a rajzfilmgyártás Szabó-családja (de viszont befejeződött!).

Jobb Foky Ottó pseudo-természet-



rajz filmje, az *En, az egér*. Bravúros technikai megoldás: a kamera bebújik az igazi egerlyukba, követi az igazi egeret a kamra polcain. Trükk csak egy van, a végén, amikor a kamrából kiszorított egér — szegényke — kénytelen dinamitot enni, mert a háziasszony hadmozdulatai miatt máshoz nem jut. A végső baljóslatú: az egér a dinamittól bátor lett s a macska keresésére indul! A valóban páratlan szépségű fényképezés az egér monológját követi. Vagyis ez is dialógusfilm, de mégsem, mert az a jó benne, hogy ha a hangot kikapcsolnánk, a képek akkor is szépek maradnának, és érthetőek lennének. Nem érthető viszont a befejezés, amely a maga bonyolult fordulatával filozófikus hangot üt meg, csak ember legyen a talpán, aki kitalálja, milyet.

Úgyhogy maradnak a viszonylag megszokott formák, mint Macskássy Gyula filmje, az *Uhuka, aki állandóan a tévét nézte*. Kiderül ebből,



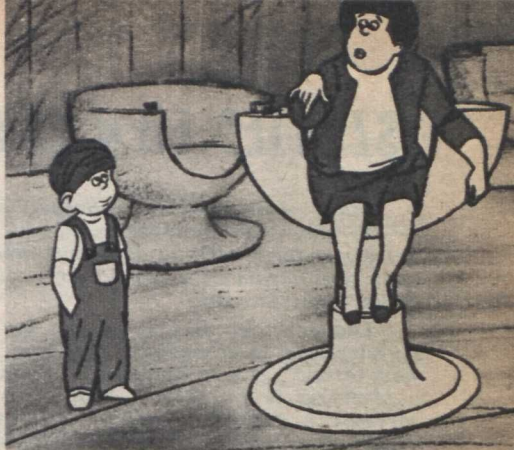
hogy a kis bagoly olyan, mint a rossz kisgyerek, aki titokban a tévét nézi, ahelyett, hogy az iskolában és az életben tanulna, így aztán nem csoda, hogy majdnem pórul jár — a tévézés elbutította őt. Kiderül továbbá, hogy a megbízható jó rajzfilmhez megbízhatóan és jól kell tudni rajzolni (itt Várnay rajzolt?), és akkor jó a megbízható és egyszerű alaptörténet is. Ami pedig több ennél, ami maga a film, az legyen tényleg film: mozgás, szín, gyorsan csattanó ötletek. A másik megszokottabb felépítésű produkció bábfilm volt, Imre István *Észtigris-e* a világhírű vadász emlékezeit bemutató sorozatból. Itt viszont képzőművészetileg határozottan jelentkezett az új ízlés. A címfeliratot övező nagy-nagy meséskönyvrajzban. Ez a burjánzó, kissé giccses, és nagyon színes rajz szép volt, ironikus és bátor. Sajnos maga a bábfilm nem követte a kinyitott mesekönyvet, bár színes maradt, a hippis-szeccsziós stílus mégis elhalványult. A dialógus viszont egy helyen klasszikus fénnel ragyogott fel ebben a filmben. A nagy tigrisvadász (nem tudtam szabadulni a kényszerképzetből: Kittenberger Kálmán bácsira van véve) a magaslesre kötött kecskét figyeli, miközben a kisebb erdei állatok melléje telepednek és hamisítatlan kibic-dumával idegesítik őt. A fordított helyzet az egyébként közheleszerű fordulatokat is (milyen a kapás?) teljesen átstilizálja, és mint Ezopusz meséiben, az állatokon jelentkező emberi viselkedés itt is háttérbe kerül komikusnak bizonyult.

Az új ízlésnek fontos, de nem vadonatúj eleme a groteszk. Nem kell dialógus, nem kell stílus, majdnem rajz sem kell, csak egy jó ötlet, és önfegyelem, hogy pár másodpercnél tovább ne kínozzuk vele a nézőt. Ezt szereti a legjobban a néző, de ez megy legjobban a Pannóniának is (nem lebecsülésként mondom!). Vajda Béla három kis groteszket a bemutató legegzenletesebb színvonalú öt-percét eredményezte. A nagy apparátussal elkészült, majd egyetlen alvó néző jelenlétében levetített játé-

filmet mutatta be az egyik, a leg-rajzosabb (Mozi). A másik kettő montázs-animáció. A *Tojás* című a kikelő csirkét mutatja, amint a modern kor szörnyűségeit látva visszahátrál a tojásba, kevésbé bravúros, de jó pszichológiájú film, amely a borotválkozó tükör előtt nagy szerepeket játszó kisember portréját adja. Jankovics Marcell viszont már túllép a groteszken a szatíra felé. A *Hídavatás* története: büszkeségünk, az új Erzsébethíd felrobbantása. A szörnyű eset a megnyitó-ünnepségek folytán történik, mert a meghívott előkelőség ollóval képtelen átvágni a szalagot (életlen?), s így előbb fűrésszel, majd dinamittal próbálkozik. Mi pedig, akik életünket adnánk az új hídért, valami végtelen elégtétellel látjuk, miként teszi tönkre a reprezentációs ostobaság legszebb értékeinket.

Igen, mert ez a paradox hatás a rajzfilm igazi természete: csak az jó benne, ami a valóság fonákja, de mégis igaz. Ezért fogadhattam kis-elszomorodva azt a közlést, mely szerint rajzfilmgyártásunk hangvétele jelenleg a szatirikustól a humoros felé, a „jó közérzet” felé tolódik el. De mint a fenti példa is mutatja, akkor van a nézőnek jó közérzete, ha maga a rajzfilm roppant „rossz” közérzetű, ha teljesen „hülye” — ilyenkor a néző úgy érzi, megboszszulta magát a valóságon. A jó szatíra könnyít a lelkiimeretünkön, de egyúttal bátrabbá, lelkiimeretesebbé tesz — nevel. Míg a *Mézga-család*-féle stílus, ami valóban humoros, egyszerűen elvicceli, igazolja az ügyefogyottságunkat, kibékít a rosszabbik önmagunkkal.

Szoboszlai Péter szatirikus filmje nem vádolható ilyesmivel; már-már kegyetlen, de mivel nagyon hálás érzésre épít, az anyós-kérdésre, így hát még eleve rokonszenves. A film sorsmotívuma a *Sós lötyty*, az anyós által lecsepült leves, a nyirkos pletyka, a rágalom, amely megöli az egész családot, s mindezt a rendező egyetlen mondat ismételtetésével éri el. Az anyós-figura grafikailag nagyon frappáns, korszerű, sajnos azonban a képek többi eleme egészen más stílusban készült, s így a film bár ki-



tűnő ritmusú, vizuálisan mégsem egységes.

A vizuális bizonytalanság egysége rontja le a két kifejezetten képzőművészeti igényű filmalkotást is. Talán Reisenbüchler Sándor tavalyi nagy sikere indította a stúdió munkatársait arra, hogy a magyar népművészettel behatóbban foglalkozzanak. Ehhez azonban fegyelmezett képzőművészeti ízlés kell. Richly Zsolt a páva-motívumot kapcsolta össze a *Felszállott a páva* zenéjével, a rajzok azonban vaktában hol Picasso, hol a fametszetek, hol pedig a Pop Art jegyében mutatják a pávát, aki persze így semmivé foszlik és szintézis helyett stíláris keresztretjévény lesz. Nagy kíváncsisággal vártam Korniss Dezső és Kovásznyai György közös munkáját, a magyar népi sújtások és rátétek örökségét és azok modern feldolgozását bemutató *Házasodik a tücsök*-öt. Korniss bizonyára jót akart, de a film olyan elemeket is bevett ebbe az anyagba, mint a tükrösökről kimásolt és zenére ugráltatott figurákat, vagy Egry József delelő teheneket ábrázoló festményét. A magyar népművészet gazdag dekorativitása ebben a körítésben éppúgy értelmetlenné vált, mint a belőle kiinduló festmények szép kollekciója. A probléma veleje: a színes szöttesek és rátétek világa nem attól lesz filmszerű, ha egy rajzfilmszerű Miki-egér, vagy a magyar valóság tehenei végigsétálnak rajtuk. Azt gyanítottam tehát, hogy a Pannónia tévedett, amikor a dekoratív mintákat így akarta elevenné tenni. Nagy lehetőséget hagyott ki, de talán még nem jótáhetetlenül.

PERNECZKY GÉZA

# SZOVJET FILM EGY PESTI BÜVÉSZRŐL

Jakov Alekszandroviics Szegeľ szovjet filmrendező és forgatókönyvíró — aki nemrégén Budapesten járt — negyvenhat éves. Tevékenyen az ötvenes esztendőök elején kapcsolódott bele a filmgyártásba. Érdekes megjegyezni, hogy tizenhárom éves fejjel már — filmszínész volt: a „Grant kapitány gyermekei”-ben játszott.

Legismertebb filmjei az „Ez így kezdődött”, a „Múló évek” (ezeket L. Kulidzsanov társaságában rendezte), „A béke első napja”, a „Holnap felnőtt leszek”, „Az én ablakom”, „Folyik a Volga”. Jakov Szegeľ az írója vagy a társtírója is filmjeinek. Nemrég a „Szovjet film mesterei” című könyvsorozatban megjelent egy kötet, amely filmnovelláit és más írásait tartalmazza. Egy lírai hevű elbeszélő tekint bennük az olvasóra.

Jakov Szegeľ új forgatókönyve magyar vonatkozású és részben önéletrajzi elemekre épült. Címe: „Bohóckodás”. A moszkvai cirkuszban kezdődik, ahol fellép egy magyar bűvész, bizonyos Miklós Ferenc. A nézők sorában ül Kapusztjin, aki alhadnagyként vett részt Budapest felszabadításában. Csaknem negyedszázaddal később ráismer a magyar artistára, és emlékezetében fölidézi különös találkozásukat.

Megelevenednek a régi képek. Szovjet katonák egy magyar férfira akadnak, aki a pincében pisztolyt készül elásni. Gyanús, több mint gyanús tevékenység! Szerencsére Kapusztjin, a huszonkét éves alhadnagy — akinek szülei cirkuszi artisták voltak — észreveszi, hogy itt nem ellenséges cselekedetről van szó...

*Íme, az erről szóló részlet Jakov Szegeľ irodalmi forgatókönyvéből:*

— Állj! Állj! — Kapusztjin alhadnagy hirtelen felkapta a fejét.

A fogolyhoz ment, ujjával megérintette gyapjúsállal betakart mellét.

— Ön azt mondta, hogy illuzionista?

— Illuzionista, illuzionista — bólogatott a fogoly, és a többiek felé fordulva ismételte: — illuzionista, illuzionista, illuzionista.

Riadt szemében az élniakarás jele látszott.

— Barátaim! — örvendezett Misa Kapusztjin. Csendben a szoba közepére vezette a magyart, világosságra. — Hiszen ez illuzionista!

— Illuzionista! Illuzionista! — újra bólogatott a magyar.

Ez a szó a kiskatonák számára nem mondott semmit.

— Hogyan is magyarulzom meg nektek? — Misa bosszúságában csetintett szájával.

— Ez majdnem azt jelenti — mint a szemfényvesztő. Nem lett értetőbb.

De a magyar magához tért. Kezét felemelte, figyelmet kért.

— Illuzionista, illuzionista!... — ismételte.

Keze reszketett, de kezének mozgása kecses, elegáns volt.

A katonák erősen figyelték a kezét, bár még mindig nem értettek semmit.

A magyar a nadrágja zsebébe nyúlt. Balangyin őrmester mindenre elkészülve felemelte géppisztolyát.

A magyar gyorsan kivett zsebéből egy veszélytelen zsebkendőt, amely valamikor fehér volt, meglebegtette, és mindenki szeme láttára egy kis poros szekfűcsokor jelent meg.

— Hopplá! — kiáltotta Misa Kapusztjin. Nagyon boldog volt, hogy felismerte, kicsoda ez az ember.

— Bűvész! — kiáltja elképedve Vdovin, és hatalmas tenyerével eltakarja arcát.

— Illuzionista! — javítja ki gyengéden Kapusztjin, és tovább bátorítja a magyart: — Hurrá!

A csodák most kezdődtek... A bűvész lehajolt, hogy a számára nélkülözhetetlen pisztolyt felvegye, de Balangyin fürgébb volt, és csizmájával rálépett a pisztolyra.

Balangyin megörült, hogy a magyar elárulta magát.

— Látták? — kérdezte ünnepélyesen Balangyin. — Látták? A pisztolyért nyúl a gazember. Majd felelni fog ő a pisztolyért!

De Misa közbelépett:

— Adja oda neki, Balangyin! Ez nem pisztoly.

— Hanem, akkor micsoda?

— Ez kellék a mutatványhoz. Ne zavarjon őrmester!

— Ez az ön dolga. — Balangyin megsértődött egy kissé. — Kérem, ezért én nem felelek.

Mindannyian újra körülfogták a magyart. A katonákból álló gyűrű már nem ijesztette, sőt kedvezően hatott rá.

— Hopplá! — kiáltott halkan, és a virágcsokorból egy végenincs papírszalagot húzott elő.

Hogy még láthatóbb legyen, mit csinál, valaki felgújtotta zseblámpáját; a megvilágított kör a cirkuszporondhoz hasonlított.

A papírszalag nem volt végtelen, így a bűvész mutatványának vége lett. A magyar tudta, hogy a katonák teljes meggyőzéséhez valamit még be kell mutatnia...

Mind közül legveszélytelenebbnek az alhadnagyot vélte, hozzálépett.

— Pardon — mondta, és a Misa zsebébe nyúlt. A bűvésznek egy pénzdarabra volt szüksége, talált is egyet.

A pénzdarabbal újabb mutatványok következtek, amelyeket a katonák közvetlen közelében végzett.

A pénzdarab kacéran és rejtélyesen viselkedett. Eltűnt, majd a legelképzelhetetlenebb helyeken jelent meg újra. A katonák a bűvészmutatványok résztvevőiként érezték magukat, de a pénzdarab hirtelen teljesen eltűnt egy katonasapkában. Helyette egy marék férfikaróra jelent meg.

A lomha Vdovin vette észre elsőnek órája eltűnését. Komolyan megtagogatta üres csuklóját, és csodálkozva mondta:

— Nincs...

Erre mindannyian megnézték csuklójukat, és észrevették, hogy óra nélkül maradtak.

Az elégedett bűvész javasolta, válasszák ki óráikat és a katonák a látvánnyal megelégedve elvették óráikat a bűvésztől.

Ezzel vége lett az illuzionista előadásának. A bűvész váratlanul előrelépett, hirtelen mozdulattal elvett az asztalról egy tojásgránátot és tenyerébe szorítva feje felé emelte.

A legborzasztóbb az volt, hogy a magyar a katonák és fegyvereik között állt, így a katonák nem tudtak ellenállni. Fegyverek nélkül nem tudtak löni, és a gránátot sem tudták elvenni tőle. Mintha álom volna: meg akarnak ölni, és te nem tudsz védekezni... és mint az álomban, csak két-három másodperc telt el, de mindenkinek úgy rémlett, hogy sokkal, de sokkal több.

Elsőként Balangyin őrmester tért magához. Hunyorgott, rága szája szélét, és előrelépett... Még egyet lép előre... még egyet... aztán vetődik, eldobja a gránátot még akkor is, ha...

De a bűvész senkit nem akart megölni. Ő észre sem vette a feszültséget. Tenyerét egymáshoz dörzsölve kedvesen mosolygott, és mindenkinek megmutatta kezét: nem volt benne semmi.

Balangyin már közel volt hozzá.

— A gránátot! — szólalt meg rekedten, és még közelebb lépett. — Add ide a gránátot, te, te...

Abban a pillanatban, amikor az őrmester legszélesebbre tátotta a száját, a bűvész elegánsan feléje nyúlt és a kis gránátot az őrmester szájából vette ki. Ezután megmutatta a gránátot a tiszteletré méltó közönségnek, és óvatosan visszatette az asztalra, majd meghajolt.

# Elkészült az Ítélet

BESZÉLGETÉS KÓSA FERENCCEL

Több mint két évi munka után, magyar-román-szlovák koprodukcióban elkészült az *Ítélet*, Kósa Ferenc — Csoóri Sándorral közösen írott forgatókönyvéből készített — Dózsa-filmje. Főszereplői: Bessenyei Ferenc, Koltay János, George Mottoi, Major Tamás, Sebők Klára és Jan Jamniczky. Operatőr: Sára Sándor.

A film április második felében kerül a hazai közönség elé. A bemutató előtt a nagyszabású munka tapasztalatairól beszélgettünk a rendezővel.

— Pontosan mennyi ideig is tartott az *Ítélet* elkészítése?

— 1967 augusztusában fejeztük be Csoórival a forgatókönyv írását — mondja Kósa. A következő évben a koprodukció és a film forgatási feltételeinek megteremtése került sorra, majd körülbelül egy évig tartott maga a film elkészítése: a próbafelvételek, a forgatás és a technikai utómunkálatok. A film lényegében most készült el.

— Már annak idején, a forgatókönyv folyóiratban történt megje-

lenése után heves vitákat váltott ki a *Dózsa*-filmterv. Ez a vita miként befolyásolta a forgatókönyv megvalósítását; megkönnyítette vagy megnehezítette ennek az amúgy is elég nehéz — hiszen három ország filmeseit mozgósító, s magában a cselekményben is nagy tömegeket mozgó — filmnek a leforgatását?

— A forgatás közben különös dolgot értettem meg: nemcsak az alkotók formálják a filmet, hanem a film is alakítja az alkotókat. Ez a film rendhagyó módon készült el. A vállalkozás feltételeinek megteremtése legalább annyi munkát igényelt, mint maga a film elkészítése. Hadd szójak ezért néhány szót a vállalkozásról is. Kezdetben úgy volt, hogy csak magyar film, a 3-as Stúdió produkciója lesz az *Ítélet*, később a szlovák és a román filmgyártás is bekapcsolódott a munkába, s a három országot képviselő alkotócsoport kísérletet tett arra, hogy együtt, közösen gondolkozzék a történelem, a forradalom bizonyos kérdéseiről. Később, amikor ezek a gondolatok a minden-

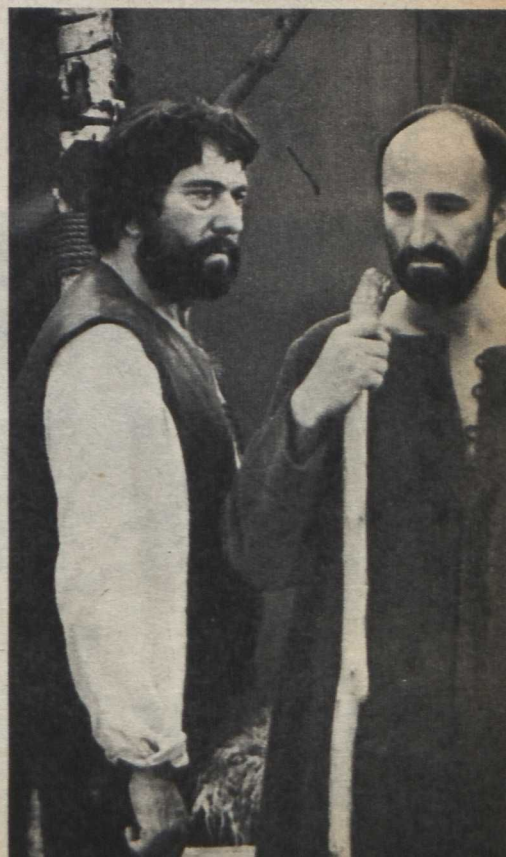
Jelenet a filmből





napi közös munkában testet öltöttek, a forgatócsoport mélyen átértézte magának a vállalkozásnak a jelentőségét. Közismertek azok a súlyos történelmi örökségek, amelyek e három népre rászakadtak, és amelyek máig teherként jelentkeznek e népek egymáshoz való viszonyában. Ha ezt a máig ható anakronisztikus örökséget megoldani természetesen nem tudhattuk is, célul tűztük ki, hogy legalább meghaladjuk. Nem elméleti fejtegetésekkel, nem is a költői vágyak szintjén, hanem a máról holnapra történő közös, gyakorlati munka által. Elhatároztuk, hogy következetesen túllépünk a hagyományos nemzeti szemléleteken, mert egy adott feladat internacionalista megközelítése nem sértheti az egyes nemzeti érdekeket. Dózsa forradalma jó példát szolgáltatott ehhez a munkához, mert az ő mezítlásai nemigen tartották számon, hogy melyikük milyen nemzetségből való; megértették, hogy a határok korlátainál erősebb az egymásra-utaltság és a közös cselekvés kényszere a szabadság megszerzésében. A film készítése során — magyarok, románok, szlovákok — közösen gondoltunk ezekről a kérdésekről, és a kezdeti nehézségek után szinte valamennyien fölfedeztük, hogy ez a közös tevékenység külön értelmet adhat törekvésünknek — talán nemcsak egy film forgatásának tartamára, de hosszabb távra is. Az ember megszokta, hogy egy film készítése a megvalósítandó anyaggal való közvetlen és zárt kapcsolatot, a legjobb kifejezési formák megelégséért folytatott küzdelmet jelenti. Egy ilyen közös vállalkozás bővíti az alkotók feladatkörét; az esztétikai megvalósítással párhuzamosan kiépül egy második cselekvési vonal, három ország sajátos történelmi, kultúrpolitikai feltételeinek összehangolása. Az a tény, hogy ez a közös vállalkozás egyáltalán létrejöhetett, ugyanolyan fontos számunkra, mint a film esztétikai megvalósulása, mert utat nyithat a további együttműködéshez.

— Visszatérnék még az előző kér-



Bessenyei Ferenc (Dózsa) és Koltay János  
(Lőrinc pap)

## Dózsát a tüzes trónra íltetik

*déshez: a filmnovelláról kibontakozott vita után milyen alkotói közérzettel, mekkora belső biztonsággal vagy bizonytalansággal kezdtek a forgatáshoz?*

— Amikor Csoóri Sándor és én megírtuk a novellát, nem számíthatunk arra, hogy a film gondolatanyagával mindenki egyetért majd. Hiszen természetes, hogy a forradalomról, a forradalmár önmagához való viszonyáról, a forradalom vezetőinek és tömegeinek kapcsolatáról eltérők a vélemények. A hétköznapi vitákban ugyanúgy, mint a történelem kérdéseiben. Legártalmasabb a mindenkori forradalom ügyének, ha egyetlen vélemény kizárólagossá válik, az ellenvéleményeket elhallgatja, s ezáltal megfosztja magát saját megújulási lehetőségeitől. Úgy gondolom, minden forradalom felelős önmaga nyitottságáért. A film indulása előtt kialakult vélemények és ellenvélemények éles megütőközése magától értetődő és nagyon hasznos volt számunkra, mert érzékenyen jelezte filmnovellánk sebezhető pontjait, másrészt megérlelte az alapkérdésekről vallott véleményünket. Amíg egy vita nem veszélyezteti magának a vállalkozásnak a létét, addig csak használ. A magyar irodalom és a képzőművészet remekművek sorozatával bizonyította már, hogy akár Dózsa alakjához, akár 1514-hez kü-





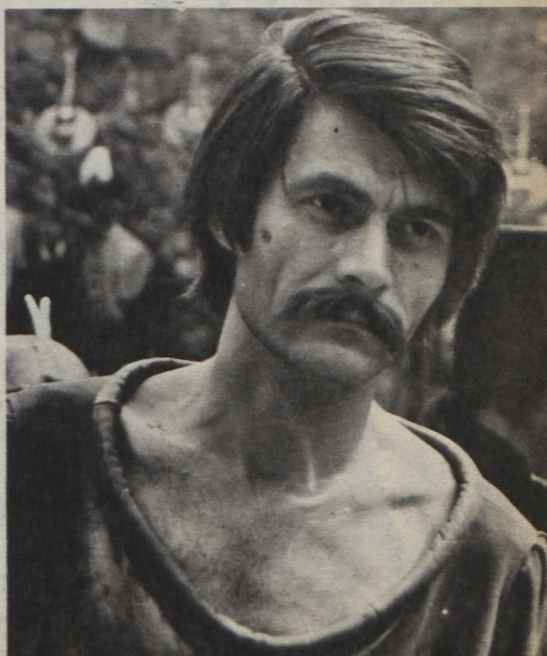
lőnböző módokon lehet közelíteni. Természetes tehát, hogy a mi közelítési módszerünket semmiképpen nem tartjuk kizárólagosnak, egyedül üdvözítőnek. Csak *egyik* lehetséges módszernek tartjuk.

— *Hogyan foglalhatná össze ennek a módszernek a lényegét?*

— Szándékunk az volt, hogy korszerű filmet készítsünk. Véleményünk szerint egy film korszerűségét nem a cselekmény időpontja határozza meg, hanem a szemlélet, amely végül is a művet létrehozza. Kerestük tehát a történelmi tények tisztelet-

**Jelenet a filmből**

**George Mottoi (a diák)**





Sebők Klári (Teréz) és Bessenyei Ferenc

ben tartásának és mai gondolatainknak az egységét. A szokásos történelmi filmek cselekmény-vezetése helyett egy drámai-elemző szerkezetet választottunk, mert ez lehetővé tette számunkra a parasztháborúk ösztönös cselekvéseinek tudatos új-

raélését. Filmünk kettős időben játszódik. Az egyik jelenidő, amelyben Dózsa György már fogságban van, és kegyelmet ajánlanak neki, ha megtagadja a forradalmat. E döntési kényszer súlya alatt végiggondolja, újraküzdi, tudatosá teszi magá-

Lőrinc pap (Koltay János) a lázadók élén





Jelenet a filmből

ban egykori ösztönös cselekvéseit, s ezáltal személyében az ösztönös lázadástól a tudatosság felé törekvő forradalmár alakja fogalmazódik meg.

— A mi korunkban divat a forradalmiság. Láttam magukat forradalmároknak nevező nyugateurópai milliomos csemetéket, akik amerikai luxuskocsin száguldoztak, Mao-képeket lobogtatva. Mások pedig a szocializmus forradalmát erővel óvják a demokratizmustól. Vannak, akik számára a forradalmi gyakorlat a minden áron való túlélés művészete. Mások tehetetlenségükben, az ölni vagy halni nyers végleteiben keresnek menedéket.

— De túl a divatokon, mégiscsak léteznek forradalmárok, akik valóban cselekszenek és vállalnak. Ilyen volt Dózsa is. Őt idézi filmünk és róla gondolkodik.

— *Milyen mértékben alkalmazkodik az Ítélet cselekménye a hiteles történelmi eseményekhez?*

— Minden fellelhető anyagot tanulmányoztunk, de nem törekedtünk arra, hogy az 1514-es parasztháború eseményeit leltár-szerűen bemutassuk. Dózsa szubjektív visszaemlékezései az ő etikai érlelődésének egy-egy szakaszát és gondolatkörét világítják meg. A film nem követheti

az események tankönyvszerű fordulatait; történelmi hitelessége áttételek útján érvényesül.

— *Előző művében, a szintén Csoórral és Sárával közösen készített Tízezer nap-ban egy mai huszoneves fiatalember szubjektív, lírai vallomását fogalmazzák meg Magyarország közelmúlt történelméről. Az Ítélet cselekménye félévezreddel ezelőtt játszódik. Mi magyarázza ezt a látszólagos múltba fordulást; úgy is kérdezhetném: miért tartja aktuálisnak a Dózsa-film mondanivalóját?*

— Úgy érzem, hogy a Tízezer nap és az Ítélet egymásból következnek. Előző filmünkben a cselekvés felteleteit elemeztük, a Dózsa-filmben a cselekvés és a tettekért való helytállás drámáját vizsgáljuk. Emiatt a Tízezer nap lassan hömpölygő, lírai-epikus természetét egy dinamikus-drámai ábrázolási mód váltja fel. Ez a különbség érződik a két film képsorának, párbeszédeinek, színészi játékstílusának különbözőségében is.

— *Véleménye szerint, mennyiben aktuális film tehát az Ítélet?*

— Az Ítélet annyira aktuális film, amennyire aktuális ma a forradalomról gondolkozni.

ZSUGÁN ISTVÁN

## A híradófilm – a tömegkommunikáció eszköze

Az olaszországi Poretta Termében tavaly decemberben ötödször megrendezett Szabad Film Nemzetközi Szemléjén sikerrel vetítették a fiatal kubai filmgyártás aktuális híradóit, amelyek arra mutattak példát, hogyan lehet vonzó eszközökkel megvalósítani a politikai nevelést. (Beszéd címei: *A Débray-per, Afrika harca a gyarmatosítás ellen, A vietnami népiertássa foglalkozó második konferencia, A fiatalok harca a vietnami háború ellen, A Tricontinental-konferencia, Camaguey-i krónika, A mezőgazdaság fejlődése Kubában*). Egy olyan országban, ahol csak néhány éve számolták föl az analfabétizmust, nyilvánvalóan pótolhatatlan szerepet játszik a film mint tömegkommunikációs eszköz, a nevelés és a mozgósítás eszköze. Santiago Alvarez, a Kubai Filmművészeti és Filmipari Központ (ICAIC) híradórészlegének vezetője alábbi írásában ebből a szemszögből vizsgálja a híradófilmet, tágabb értelemben az információs filmműfajokat, olyan általános következtetésekre törekedve, amelyek a harmadik világ valamennyi országában érvényeseknek látszanak.

Amikor a század elején az afrikai gyarmatosítók — pontosabban szólva az akkori tábornokok — már a „pacifikálás” hatásos eszközeként vették számításba a filmet (a szultáni palotákban levetített mozgóképek rémületet keltettek), nem tettek mást, mint hogy előlegezték a később hatalmassá vált ideológiai kommunikációs eszköznek azt a szerepét, amelyet ma milliók gondolkodásának befolyásolásával világszerte betölteni képes.

Közismert, hogy a hollywoodi termékek nem csupán a filmkészítő monopóliumok profitját növelik, hanem bel- és külföldön sikeresen konzerválják a gondolkodást, szabványosítják az ízlést, vagyis remekül használhatók a kulturális „beavatkozás” eszközeként. A gyarmat pedig szükségszerűen az anyaország fellevevőpiaca, nemcsak anyagi, hanem szellemi területen is; s nemcsak régebben, hanem ma, az újgyarmatosítás korában is. A film tehát: eszköz, s éppenséggel ezért szolgálhatja a felszabadulás útjára lépő, gazdaságilag fejletlen országokat is. A film az egyéni és a kollektív tudat formálója.

Induljunk ki abból, hogy a „fejletlenség” mindig félreinformáltságot jelent, s a félreinformáltság egyenlő a tudatlansággal. A „mass-media”, a tömegkommunikációs eszközök forradalmi szerepe azért lehetséges, mert segítségükkel a legtá-

volabbi, istenhátamögötti helyekre is magas színvonalon szállíthatjuk az információt, a kultúrát, ha úgy tesszük, a forradalmat. Nem kétséges, hogy ezzel párhuzamosan kell haladnia az írástudatlanság megszüntetésének a hagyományok gyökeres megváltoztatásának, a nyomor felszámolásának; ha igaz az, hogy az információ neveli a tömegeket, nem kevésbé igaz az is, hogy a tömegek nevelése képessé teszi őket, hogy jó hatásokkal fogadják be, értsék meg a „mass-media” célkitűzéseit.

A bűvös kör széttröése tehát kétős versenyfutást jelent. A kubai filmgyártás megteremtése (a forradalom előtt nem létezett nemzeti filmművészet) párhuzamosan haladt a nép írástudatlanságának felszámolásával. Az országban élő, csekély számú technikus segítségével hozzáfogtunk a filmgyártás technikai személyzetének fölkeszítéséhez (a munka és a tanulás egyidejűleg folyt). Kettős célt tűztünk magunk elé: 1. a nemzeti kultúra sajátos — filmszerű — kifejezési formájának megteremtése, 2. új, kritikusabb, összetettebb, hozzáférhetőbb, igényesebb, forradalmibb közönség kialakítása.

Ámde kizárólag nemzeti filmtér-méssel nem lehet meghódítani semmilyen közönséget. Ezért egész programot kell kidolgozni és végrehajtani, hogy kialakítsuk az újtípusú néző modelljét, s hogy végre gátat

vessünk az előregyártott beidegzések terjedésének, amelyek már-már örökletesek, és nyomaikat nem lehet parancsszóval vagy rendelettel kitörölni.

A film — tömegnevelési eszköz, ez azonban nem mond ellent annak, hogy minden egyes néző egyénileg, személyesen részese a filmélménynek. A film személyiségformáló szerepének veszélyeire jól mutat rá Epstein, aki azt mondja, hogy a film „sötéttséggel tölti el” az izolált nézőt, föloldja mindennapos ellenállását, vagyis a film egyénenként szervezi meg a tömeget.

A gazdaságilag elmaradott országokban a személyiségfejlesztés szerves része a filmnek a műszaki haladáshoz való hozzájárulása, a fejlett technikai, ipari és mezőgazdasági termelési módszerek elterjesztésében vállalt szerepe. Világos, hogy például a tudományos-ismeretterjesztő film fejlesztése is a fejletlenség bűvös köréből való kitöréssel egyenértékű.

Ami a legközvetlenebb információt adó híradófilmet illeti, mind a szocialista, mind a kapitalista országokban megfigyelhető, hogy rohamosan elveszti a közönség kegyeit hagyományos formája miatt, amely világosan különbözik a televíziós stílustól. A televízió kétségtelenül a közvetlen aktualitás töltésével képes ellátni a híradásokat (érdekes adat: az északamerikai mozikban alighanem rövidesen megszüntetik a filmhíradók vetítését, mert nem versenyezhetnek a televíziós hírekkel).

Mindez szükségessé teszi, hogy új formáit kutassuk az információs filmeknek, minthogy — minden ellenkező híreszteléssel szemben nem a műfaj vesztette el hatékonyságát, hanem csupán az a rendezői felfogás vált létjogosulatlaná, amelyhez németek indokolatlanul ragaszkodnak.

A szabadságukat kiharcoló gyarmati és fejletlen országokban nem



Santiago Alvarez

feledkezhetünk meg arról, hogy az új társadalom formálásához nem elegendő a tömegkommunikációs eszközök pusztá birtokbavétele és birtoklása. Számításba kell vennünk a következő tényezőket: 1. a volt anyaország befolyását nem szüntethetjük meg, ha változatlanul ugyanazokkal a formulákkal és sémákkal dolgozunk, csupán „forradalmi tartalmat helyezünk beléjük”; 2. a forradalmi eszmék nem terjeszthetők dogmatikus formákban, amelyek unalmat keltenek és visszautasításra találnak a közönségnél: ne felejtjük el, hogy a kapitalizmus nem kevés leleményességgel „adja el” a legértalmasabb eszméket; 3. mindennapi életünk legkülönbözőbb területeiről vett példákkal bizonyíthatjuk, hogy az imperialista elszigetelés és blokk ellenére el tudjuk kerülni a félelemből, vagy a nép szelekciónak képességével szemben táplált bizalmatlanságból adódó, belső elszigetelődést, amely — miként a történelem tanítja — valóban megbénítja a nép alkotó energiáit. A világkultúrától való elszigetelődés előbb-utóbb ahhoz vezetne, hogy a közönség mértéktelen mohósággal vetné magát minden újdonságra, s az elszigeteltségből fakadó ítélőképesség-hiány az ellenséges politikai eszmék ellenállás nélküli befogadását eredményezné.

# VAN-E VÁLTOZÁS A JUGOSZLÁV FILMMŰVÉSZETBEN?

Mint a népi demokratikus országok filmművészetében tapasztalható, a jugoszláv filmművészetben is végbement egy alapvető fordulat a legutóbbi időszakban. Erre az átalakulásra ösztönöztek a valóság új mozzanatai és a művészet fejlődésének belső törvényszerűségei is.

Lényege e változásnak, hogy a filmművészet mind mélyebbre hatolt a valóság konfliktusainak művészi ábrázolásában. Természetesen ez az ábrázolás és művészi általánosítás a jugoszláv filmművészetben is a társadalom talaján és az ennek megfelelő sajátosságokkal ment végbe. Új síkra helyeződött a partizán-

háború nagy nemzeti témája. Például Purisa Gyorgyevics *Reggel* (1967) című filmjében már nem egyszerűen harcolóként jelentek meg a partizánok, hanem mint egyéni sorsok, vágyak, korlátok hordozói, akik a felszabadulást különbözőképpen élték meg. Gyorgyevics filmje mellett megjelentek természetesen az aktuális ellentmondásokkal foglalkozó művek is. Így Fadil Hadzics *Az öngyilkos* (1967) című filmje. A gyárvezetőkkel reménytelen küzdelmet vívó szakszervezeti funkcionárius munkás öngyilkosságának ábrázolásában Hadzics nem egyszerűen társadalmi kritikát

adott, hanem a körülmények mélyebb feltárásával bizonyos illúziókat szembesített a valósággal. Tehát az egyéni tragédiában a kor egyik legfontosabb problémáját érintette. Erre törekedett Zivojin Pavlovics *Ha majd halott és fehér leszek* (1968) című műve is. A film azt mutatja, hogy a jobb élet utáni vágy sokakban hamis elképzelést szül, mert az egyenlő számukra a könnyűélettel, a gyors sikerekkel stb.

Ezek a filmek — és még sok más mellettük részben vagy egészben az úgynevezett fekete filmek szériáját alkotják. Lényegében nem azért, mert hibákkal és

Dragoljub Ivkov: Szegény vagyok, de dühös





hiányosságokkal foglalkoztak, hanem sokkal inkább, mert a belső világ feltárásával sorsok és tragédiák megmutatását is lehetővé tették. Ezekben a tragédiákban az adott helyzet, az objektív társadalmi lehetőség, vagy annak korlátozott volta, csak a kiindulópontot jelentette. Tragédiává — az egyéni sorsban — nem egyszerűen maga a korlátozottság vált, hanem az egyéni tudati elmaradottság, a tehetetlenség a korlátozottsággal szemben, a túlzó elvárások csődje — csupa olyan konfliktus, amely nem a regisztrálást, hanem a művészeti feldolgozást követelte meg. Hogy milyen fokon, milyen művészi síkon nyertek kifejezést, erről vall a legutóbbi hónapok néhány jelentősebb jugoszláv filmalkotása.

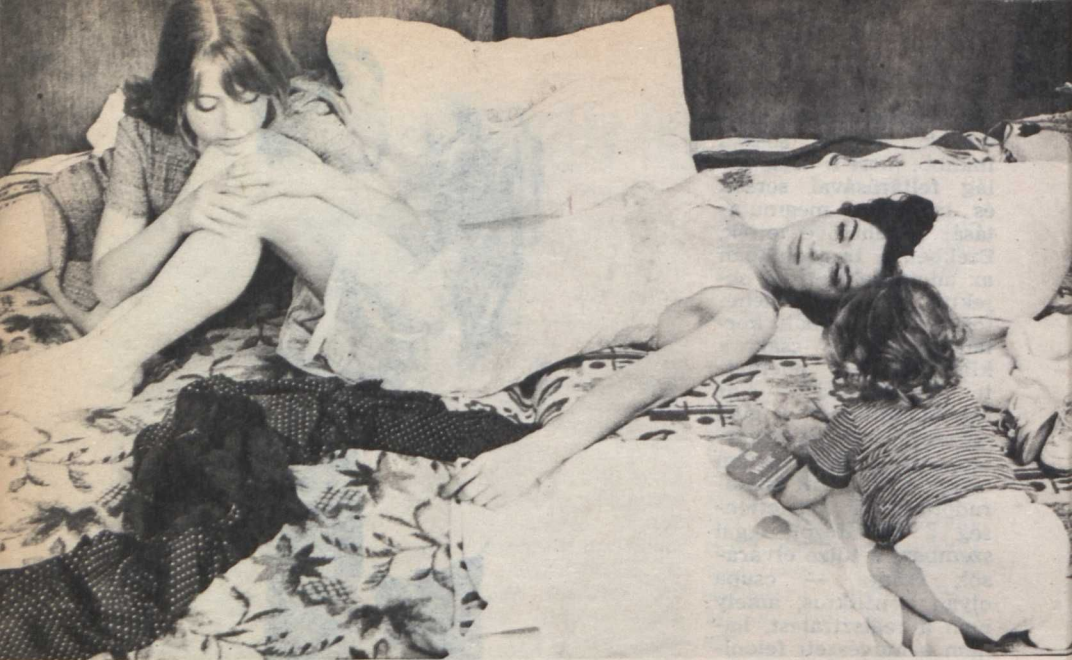
A már említett Fadil Hadzics másik filmje, a *Vad angyalok* három fiatalkorút mutat be, akik betörést követnek el. Nyomorgó cigánygyerekek, tipikus városi vagány és jómódú szülők gyermeke alkotják a bandát. Nyilvánvaló, a kritika főleg az utóbbi fiú családjá ellen irányul, amit megerősít az is, hogy a rendőrség kész futni hagyni ezt a fiút. Ennek ellenére szinte semmit sem lehet megtudni a fiú viszonyáról családjához, egy elvont, nem motivált ellenérzéssel kívül. Vagyis ezzel az alkotó a tett egyéni belső motívációjáról mondtak le, s így a film nem vált drámává, csak érzékletes tudósítássá több szerzőteagázó problémáról. Ez



Fadil Hadzic: *Vad angyalok*

vonatkozik Zika Mitrovics *Aljas indokból és előre megfontolt szándékkal elkövetett gyilkosság* című filmjére is. Egy valóságos, még kiderítetlen gyilkosság nyomán készült a film, s bár megmutatja egy újságíró önálló nyomozását mint kritikát a rendőri-bírósi szervek munkája felett, de minden művészi élmény nélkül. A sokat emlegetett társadalmi közöny, illetve az ellene való tiltakozás drámáját így a néző nem élheti át.

Veljko Bulaji *A ne-retvai csata* című filmje más kategóriába tartozik, de az egyéni sorsok ábrázolását illetően némi rokonságot mutat az alábbival. A nagy történelmi freskók megrajzolásánál mindig fenyeget az a veszély, hogy csak a társadalmilag jelentős tények, események maradnak meg az emberi belső világ közvetítése nélkül. A rendező mégis kísérletet tett (s ezt a jelentős számú külföldi színész segítette) az egyes fi-



Branko Plesa: Lilika

gurák árnyaltabb meg-  
rajzolására, annak érzé-  
keltetésére, hogy mit je-  
lentett a nagy és döntő  
csata a különböző olda-  
lon álló, különböző hely-

zetben levő emberek szá-  
mára.

A főtebb vázolt — a  
magasabb szintű művé-  
szeti általánosításra irá-  
nyuló — törekvés szem-

pontjából további há-  
rom filmet kell még  
említeni. Az egyik a  
kissé dekomponált, de  
figyelemre méltó *Sze-  
gény vagyok, de dühös*

Zika Mitrovic: Aljas indokból és előre megfontolt szándékkal elkövetett gyilkosság



Dragoljub Ivkov alkotása. A Vajdaság egy falujában játszódik a történet. A film érzékelteti azokat a változásokat, amelyeken a falu keresztülment, s a konfliktusokat is, amelyek gátat emelnek a kibontakozás elé. Egy nagyobb ipari vállalkozás megvalósításáról van szó, szervezésébe bevonják a faluban idegen, új fodrászt is, aki vállalja a munkát, hiszen így inkább befogadják maguk közé a falusiak, és sikert remélhet szerelménél. Az ő számára a vállalkozás tehát nem közvetlenül anyagi érdekekkel függ össze — mégis ő válik áldozatává az ipari átformálódás váratlan akadályainak. Drámájának forrása a falu összetettségében rejlik, az alkalmazkodás hihetetlenül bonyolult folyamattá lett. A film hőseinek nincs más választása, mint otthagyni a falut.

A film erénye, hogy egy konkrét élményen, konkrét szituáción keresztül ábrázolja a falut, s egyéníti a drámát. Ugyanígy mutatja be Branko Plesa *Lilika* című filmje a várost egy tizenegy éves kislány sorsán átszűrve. A lány nyomorúságos körülmények között nevelkedve érettebbé, értőbbé vált, mint hasonlókorú társai. De ez egyben a környezethez való kapcsolódásának akadálya is. Az anyja és annak élettársa feleslegesnek érzik őt. Az iskola nem érdekli. A gyermek pszichológusok minden bölcsessége kimerül abban, hogy a gyermekotthon ajánlják megoldás-



Branko Plesa: *Lilika*

nak. A kislánynak csupán két társa van — egy, már a gyermekotthonból megszökött kisfiú és a kistestvére —, akiket megért. Rajtuk kívül köti ugyan a környezet, amelyben él, de nem mint emberi, hanem mint dologi környezet, amelyet ismer, amelyben eligazodik. A film a tehetetlenségből, a megértés hiányából, a segíteni képtelenségből fakadó drámát mutatja meg. Ebben a közegben nem találnak visszhangra a lány érzései, gondolatai. Beilleszkedni nem tud, helyzetébe, megadja magát a sorsnak, elszakad két pajtásától, s ezzel kényszerű-

ségből lemond az egyéniségéről is.

Nem kánonizálható magatartás ez, de mindenképpen egyéniségek összeütközéseit jelzi a környezet értetlenségével. Benne van ebben a képben a társadalmi hiányosság is, de nem a „tegyék jobbá a világot” didaktikusságával ábrázolva. E konfliktusokat nem lehet néhány intézkedéssel feloldani. Éppen ezért kaptak hangsúlyt az ebből fakadó drámák. Ez jellemzi Krsto Papis *Bilincsek* című művét is. (Az eredeti cím egyaránt jelent bilincseket és rókákat, így pontosabban megfelel a filmnek.) A



Jelenet a *Lilika* című filmből

kis faluban lakodalom van — Ante lakodalma, sok vendéggel, szívélyességgel, kolo-táncsal. A lakodalom legtisztelteméltóbb vendége az egész falu által becsült Andrija, Ante barátja, volt partizánparancsnok. Ebben az időben — a film 1948-ban játszódik — egy nagy történelmi dráma is zajlik: letartóztatások, politikai kivizsgálások folynak. A falu Andrija személyét védelemnek érzi, ő eléggé biztonságban levőnek látszik ahhoz, hogy mögéje bújjanak. De Andrija, aki múltjánál és pozíciójánál fogva megszokta, hogy akarata mindig teljesül, önös érdekből és szenvedélye kielégítéséért, visszaél e naív bizalommal. E sajtós szituációjánál fogva úgy érzi, joggal jár neki az, hogy a menyaszonny az övé legyen. Ekkor tartóztatják le Andriját. A megzavart tisztelők nagyon gyorsan válnak lojalissá

a hatalom iránt, nagyon gyorsan tagadják meg volt parancsnokukat, s ehhez kapóra jön nekik, hogy megtudják, visszaélt helyzetével. Ez erkölcsileg is megalapozza teljes szembefordulásukat. A film nem pusztán visszaemlékezés egy elmúlt időszak eseményeire. Emberi megnyilatkozások vizsgálata inkább, egy történelmi időszakban, amikor a legbiztosabb támasztékok is egyik pillanatról a másikra válnak semmivé. Érthető Andrija reakciója, érezve az őt körülvevő istenítést, egészen a „nekem minden szabad” önkényéig. Érthető a falusiak döbbenete a letartóztatás ténnyé előtt, majd lojalitásuk bizonygatása. A film nem egyszerű politikai célzásokat tesz, nem valamiféle önkritikát produkál, hanem az emberi közegben kibontakozó kölcsönös konfliktusokra épül. Ugyanolyan kiszolgáltatott,

korlátozott és korlátolt embereket mutat, mint az előző két film. A *Bilincsek*-ben az embereknek csak a hitük szolgál támaszul, melyeket kezdetben jogosan egy emberbe vetettek. Ennek az embernek degradálódása számukra a támasznélküliséget jelenti, mert nem kerül helyére a felvilágosítás vagy más tényező.

Ezek a filmek művésziileg nem egyforma színvonalúak. Azonosnak bennük csupán a kritikai hangvétel tűnik. Nem hibákat regisztrálnak, hanem azok emberi gyökereit, drámáit kutatják, azokat a lehetőségeket is, amelyekben az egyéniség tényleg érvényesülhet, összhangba kerülhet a körülményekkel. Fél év filmterméséből nem lehet messzemenő következtetéseket levonni, de az alapvető tendencia mégis érzékelhető.

NEMES KÁROLY

# Fiatalok két új hulláma a japán filmben

1970-ben, Osakában, a Világkiállítás párhuzamosan nemzetközi filmfesztivált rendeznek, mely a tervek szerint kerekén félesztendeig (!) tart, s keretében az utóbbi évek mintegy félezer jelentősebb japán filmjét mutatják be. Már a fesztivál előkészületei is jelzik, hogy a japán filmgyártás az utóbbi időben megváltozott. E változás lényegét illetően megoszlanak a vélemények. Vannak, akik „polarizálódásnak” (Henri Agel), vagy éppen „felszabadult filmnek” (Guido Aristarco) nevezik, mások a „harcos film” tendenciáját látják benne (Rudolf Arnheim). Maguk a japánok „forradalminak” (Kaneto Shindo), „lázadónak” (Shinsuke Ogawa) tartják. Mindezek mögött azonban elsősorban a filmgyártás strukturájának változása húzódik meg.

A hatvanas évek elejéig szinte egyáltalán nem kaphatott rendezői megbízatást (és tőkét a megbízatáshoz) olyan ember, aki nem töltött legalább másfél, két évtizedet a filmszakmában. A rendezők többsége az asszisztensek és forgatókönyvírók so-

rából került ki, olyan emberekből, akik éveken át voltak részesei egyébként sikeres produkciók készítésének. Ez a helyzet, tulajdonképpen alapjában megszabta a rendezők elkötelezettségét. Ahhoz, hogy kiérdemeljék a rendezői megbízatást, éveket kellett ugyanannál a cégnél eltölteniök, s ha itt megszerezték első megbízatásukat, ennek a cégnek az iskolájához tartoztak, s éppen ezért csak itt kaphattak állandó munkát. Noha hivatalosan mindig léteztek úgynevezett független gyártók, ezek évente nyolctíz filmet produkáltak, melyek a monopolizált forgalmazási hálózatban szinte alig juthattak el a közönséghez.

Az első fordulatot a hatvanas évek elején a megerősödő baloldali mozgalmak hozták. Az egyetemi ifjúság, majd a középosztály körében rendkívül megerősödött a filmklub mozgalom, mely így ahhoz is elég erős lett, hogy időnként öntevékeny alapon produceri feladatokat is támogasson. Ennek következtében 1960—64 között a japán film alkotó-gárdájának gyors megfiatalodása kö-

Kaneto Shindo: Negligé-akció című filmjének egyik jelenete





Masakazu Tamura és Akihiro Maruyama a Fekete rózsza című filmben. Rendező: Kinji Fukasaku

vetkezett be, s kiszélesült a rendezők köre. A „japán film demográfiai hulláma”, ahogy a folyamat elindulását Kaneto Shindo jellemzi, 1965-ben tetőzött, amikor is 483 japán filmből 218-at készítettek az úgynevezett „független” cégek, s többségükben fiatal, debütáns rendezők. (1965-ben a japán film százharmincegy elsőfilmes rendezőt avatott!) A változások második hullámában, az összjapán produkciók száma jelentősen visszaesett (1968-ban „csak” 359 játékfilm), de a független produkciók aránya megnőtt (151 alkotás) és a folyamat

1969-ben újra emelkedő az össztételben belül is, (kb. 410 játékfilm) folytatódik, (a független produkciók számát 1969-ben százhetven körülire becsülik.)

Ugyanakkor viszont a monopolizált forgalmazási hálózatban a nézők száma az 1960-as 1014 millióról nyolc év alatt 321 millióra esett vissza, s a csökkenés még folytatódik, becslések szerint az idén a háromszáz milliót sem fogja elérni. De anynyi bizonyosnak látszik, hogy a változások megtörték a nagy monopóliumok üzleti filmpolitikáját, amely

Jelenet Kaneto Shindo: Negligé-akció című filmjéből





Mio Ezaki: Miss Ohanahan című filmjének egyik jelenete

szinte kizárólag bűnügyi, zenés és horrorfilmeket, vagy történelmi játékokat gyártott, immár hétvéztizedes sablonok szerint.

A hatvanas években fellépő fiatalok a „gendai-geki”, a modern témájú film hívei. Érdeklődésük szinte kizárólag a társadalmi kérdések felé fordult. S ehhez következetesen hívek — legalábbis többségükben azok — első sikereik után is.

Mivel nem egységes ideológiai, de még csak nem is egységes művészi elképzelések alapján dolgoznak, filmjeik a legkülönbébb csoportokba oszthatók. Legtöbbjük dokumentarista elemekkel kevert, s konkrét eseteken, újsághíreken alapuló filmeket készít. Számos film foglalkozik a nemzedékek szembenállásával, a konzervatív tradicionális szemlélet s a modern életforma konfliktusaival, ami Japánban most a legnagyobb problémák egyike. Ugyanakkor gyakran felbukkan filmjeikben a fiatal forradalmárok alakja, akik a forradalom lényegéről és értelméről vitatkoznak, vagy egy bizonyos forradalmiság szellemében cselekszenek. A japán mozikban nélkülözhetetlen fantasztikus filmek a függetlenek produkcióikban általában politikai utópiákat elevenítenek meg — ezek tendenciája azonban rendkívül széles skálájú. A függetlenek egyik csoport-

ja a nyugati asszimilálódás híve, s Bunuel, Fellinit, Antonionit, Pasolinót követő, de Japánba átültetett stílusú és történetű filmeket készít. Más alkotások Japán amerikanizálása ellen emelnek szót szatirikus, vagy drámai formában. Ugyancsak megjelent az úgynevezett „botrányos” filmek csoportja, mely egyrészt a reakció nemzeti mítoszai (élő torpedó, a császár istenítése stb.) ellen emel szót, másrészt az úgynevezett „régimorál” modernizált formáit támadja.

A független alkotások szinte sohasem kerülnek Japán határain túlra. Csupán egy frankfurti, mintegy harminc filmet magában foglaló vetítés-sorozatban voltak láthatók a szélesebb nemzetközi közönség számára, s így valódi értékeik körül még vita folyik. De mint Kaneto Shindo hangsúlyozza: „Az erjedés megindult és ez nem maradhat következmények nélkül a japán filmművészetre. A változások első hullámában az újonnan jöttek megkapták az indulás lehetőségét, a második hullámban megszilárdították pozícióikat. Létüket és lehetőségeiket ma már senki sem meri elvitatni Japánban. De művészi győzelmük még hátra van, még adósak az igazi, nagy alkotásokkal...”

FENYVES GYÖRGY



Angelica Domröse játsza a főszerepet az Effi Brist-ből, Fontane kirregényéből készülő filmben, amelyet Wolfgang Luderer rendez az író születésének százötvenedik évfordulója alkalmából az NDK televíziója számára.

Haydée Politoff-nak nincs szerencséje a cenzúrával. Ugo Liberatore Bora-Bora című filmje után — amelynek szintén Politoff volt a főszereplője —, most a művész nő legújabb filmjét, a Giuliano Biagetti rendezésében készült Interrabang-ot is betiltotta a római cenzúra a „közérkölcst sértő” jelenei miatt. Haydée Politoff legközelebb egy Tinto Brass rendezésében készülő filmben szerepel.



Tom Jones, a népszerű énekes, és Raquel Welch A tigris és a Vénusz című közös tévé-show-ban lépnek fel, amelyet Bill Hitchcock rendez Londonban. A műsorban énekelnek, táncolnak, Bonnie és Clyde-ot parodizálják.





Jim Rado, Viva Ragni és Jerry Ragni — Agnès Varda legújabb filmjében. Címe: Oroszlánok szerelme.



Mireille Mathieu — Marlene Dietrich régi, híres kosztümjében lép fel a Henri Salvador rendezésében készülő tévé-show-ban.

Rada Rassimov — Marco Ferreri: Az ember ivadéka című filmjének főszerepében vált ismertté. Rada Rassimov most az ismert fiatal brazil rendező, Glauber Rocha Kongóban forgatott filmjében szerepel, amelynek címe: A hétfejű oroslán. Partnerel: Gabriele Tinti, Giulio Brogi és Jean-Pierre Léaud.



Ira Fürstenberg hercegnő Rómában forgatja tizenegyedik filmjét, *Isten napja címmel*, amelyben a művésznő Raphael műzsáját alakítja. Fürstenberg előző főszerepét Mario Bava filmjében játszotta, amelynek címe: *Öt cica-baba az augusztusi holdhoz*.

Mae West, a harmincas évek világhírű hollywoodi film sztárja huszonhat évi szünet után, hetvennyolc éves korában újra filmet forgat. A Myra Breckinridge egyik főszerepét játssza. Rendező: Michael Sarne. Képünkön John Huston, Raquel Welch, Mae West, Robert Fryrer, Rex Reed és Michael Sarne.

Luis Bunuel sokévi távollét után újra Spanyolországban forgatja legújabb alkotását, *Tristana* című műve, amellyel elbúcsúzik a filmművészettől.

A Perez Galdós elbeszéléséből készülő film főszereplői: Catherine Deneuve, Franco Nero és Fernando Rey. Bunuel,

Bernadette Kell — Salvatore Samperi *Öljétek meg és süssétek meg a kövér borjut* című filmjében.



## filmvilág

XIII. évf. 5. 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. Csekkszámolás: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

70.3865 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest.  
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25.286



## ZENABEL

Lucretia Love (képünkön) és Mauro Parenti játssza a főszerepét a Zenabel című olasz-francia koprodukcióban készülő kosztümös filmnek. Rendező: Claude Pierson.

Eva Vodičková, a Bábá-  
josok című új magyar film  
főszereplője. Rendező: Ró-  
zsa János.

(Markovics Ferenc  
felvétele)

*filmvilág*

Ára: 4,- Ft

