

filmvilág

19

1958. NOVEMBER 15



Zur

CIMKÉPUNK: Bara Margit és Várkonyi Zoltán a »Don Juan utolsó kalandja« című, most elkészült magyar film főszereplői
(Szomszéd András felvétele)



Heister generális főhadiszállásán: Kovács Károly, Márkus László és Dárdai

Kard és kocka

Remenyik Zsigmond könyvéből forgatja a Hunnia Filmstúdióban Fehér Imre új történelmi filmjét: a „Kard és kocka”-t. A kuruc-labanc harcokat idéző film főszereplői: Ruttkay Éva, Gábor Miklós, Balázs Samú, Törőcsik Mari, Zenthe Ferenc, Szabó Ernő, Rajz János, Pécsi Sándor. Operatőr: Forgách Ottó.



Ruttkay Éva és Gábor Miklós

Csatajelenet felvétele
Bicske környékén
(Inkey Tibor felvétele)



SZÁZHARMINCHÁROMMILLIÓ NÉZŐ

Közhelynek számít, ha arról a nagy és lényegbevágó különbségről beszélünk, amely a szocialista Magyarország filmjeit a Horthy-korszak slány tákolmányaitól elválasztja. A magyar film valóban megújult az elmúlt esztendőök során. De aki csak a filmnek — mint művészetnek — a megváltozását, nyugodtan mondhatnánk úgy is, a megszületését veszi számba, még nem alkotott teljes képet magának arról, hogy milyen mértékben változott meg a mozi társadalmi szerepe, jelentősége életünkben. A mozi ma korántsem azt a helyet tölti be a dolgozó ember hétköznapijában és ünnepnapjaiban, mint mondjuk húsz esztendővel ezelőtt, amikor József Attila, a nagy proletárköltő az élet sivárságát oly megrázó erővel ábrázoló költeményeiben azt írhatta: »És csak a nagylány néz mozit«, amikor »a mozi előtt este, suhanc a rosszul öltözött« várta a költő biztató, jobb jövőt mutató sorait.

Igen, ma már nemcsak a nagylány lát mozit hébe-hóba, ma már nem rosszul öltözött suhancok várják az előadások kezdetét az ócska külterli mozik előtt, amelyekben percenként szakadt el a celluloid-szalag, s amelyek rossz-szagú levegőjében összezsúfolódva ültek a boldog szerencsések, hogy elmuljanak egy hazug világ feledtető csodáin.

Az a változás, amely egy új világot érlel mindazoknak, akiknek kezeveit a költő felsorolta — meghozta a mozi forradalmát is. A szocialista mozit, amely tárva-nyitva áll minden tanulni és szórakozni vágyó előtt. Az ideológia nyelvén kultúr-forradalomnak nevezzük ezt a folyamatot, amelyben megvalósul a szocialista kultúrpolitika egyik alapvető és sarkalatos célkitűzése: mindenfajta kulturális monopólium megszüntetése. A párt kultúrpolitikája, első pillanattól kezdve mind a mai napig — elég itt a közelmúltban megjelent kultúrpolitikai irányelvekre utalnunk —, egyik legfontosabb feladatát látta ebben a dolgozók teljes felszabadításához szervesen hozzátartozó feladatban. És ha most, amikor a pártzászárás ünnepeére készülő dolgozó nép számbaveszi eredményeinket, egy pillantást vetünk a mozi területére, megállapíthatjuk, hogy kimagasló eredményeket értünk el e tekintetben is.

Magyarország ma, az egy lakosra eső évi mozilátogatások tekintetében, utolérte és megelőzte az olyan gazdag és nagy kulturális hagyományokra visszatérintő országokat, mint Franciaország, Hollandia, Norvégia. Amíg 1935-ben egy lakosra 2,1 mozilátogatás esett, addig ez a szám 1946-ra 4,6-re, 1956-ra 15,5-re, 1957-re pedig 13,5-re nőtt. Az elmúlt huszonnégy év alatt tehát több mint meghatszorosodott. Hatalmas eredmény ez, ha megfontoljuk, hogy ez a megnövekedett tábor zömmel a kultúrától elzárt rétegekből toborzódott. És ez a biztató fejlődés további távlatokat nyit, ha számbavesszük azt a következetességet és egyenletességet, amellyel végbenment, amellyel a párt és a kormány első perctől fogva, de különösen a filmgyártás államosítása óta, tervszerűen előmozdította ezt a folyamatot. Ennek a kultúrpolitikának eredményességéről mindennél ékeesebben tanúskodik két adat: amíg az államosítás esztendejében 43,6 millió néző látott filmet Magyarországon, e nagy forduló tizedik évfordulójának esztendejében 133,4 millió látogatója volt az ország filmszínházainak.

De faggassuk tovább a statisztika adatait. Budapesten 1935-ben 11 millió 339 ezer mozijegyet adtak el. 1957-ben pedig 38 millió 247 ezer volt a mozinézők száma — tehát több, mint megháromszorosodott azoknak a táborának, akik a filmkultúra iránt érdeklődnek, illetve pontosabban, meg is engedhetik maguknak, hogy érdeklődjenek iránta. Még imponálóbb azonban a vidék fejlődése. Amíg a szóbanforgó esztendőben a magyar vidéken mindössze 10 millió 564 ezer mozinéző volt, tehát minden látogató egyszeri mozi nézését feltételezve, a felnövekedett lakosság még kétszer sem juthatott filmszínházba, 1957-ben 95 millió 158 ezer látogatója volt a vidéki filmszínházaknak, megkilencszereződött a filmkultúra híveinek serege. Világosan mutatja



ez a kultúrforradalomnak azt a tendenciáját, hogy megszüntesse a falu és a város közötti különbséget, a főváros és a vidék közötti különbséget, azt az állapotot, amely jóformán Budapest városára korlátozta a kultúrálódás lehetőségeit. Hogy a faluért mit tett a szocialista kultúrpolitika, az kitűnik egyébként abból is, hogy amíg tíz esztendővel ezelőtt mindössze 355 volt a keskenyozók száma, ma 3593, tehát megtízszereződött. És folytathatnánk a felsorolást. Tíz évvel ezelőtt 219 ezer filmelőadást tartottak hazánkban, az elmúlt esztendőben 751 ezret. Pontos kimutatással a dolog természeténél fogva nem rendelkezünk, de a filmszakemberek egybehangzóan vallják, hogy kedvezően módosult a jobb helyek vásárlóinak száma is.

Bármilyen vonatkozásban vizsgáljuk tehát a mozi és a közönség viszonyát, gyökeres változásnak és egyenletes fejlődésnek lehetünk szemtanúi. Megújult filmművészet és megújódott közönség — e két tényező jellemzi ma a mozi helyzetét hazánkban. És ha hozzávesszük ehhez a szocialista műsorpolitikát, amely — egy-két elcsúszástól eltekintve — száműzte a filmvásznakról a burzsoá filmipar giccses és selejtes termékeit, hogy helyettük magas eszmeiségre és művészi színvonalra törekvő értékes alkotásokat nyújtson — kibontakozik előttünk annak a kapcsolatnak is a megváltozása, amely a nézők zömét a filmmel összeköti. A számszerű növekedés mellett eszmeileg és művészileg is megnőtt a filmlátogatók tábora, növekedett igényessége, ma már nemcsak olcsó szórakozást, kikapcsolódást keres a filmben, hanem útmutatást az élet problémáiban.

Lehetnek és lehetnek hibák, félreecsúszások, kisebb kudarcok — hiszen minden fejlődésnek velejárói ezek — műsorpolitikánkban, filmgyártásunkban. De ezek a számok arról tanúskodnak, hogy alapjában véve, lényegét tekintve, jó úton halad a magyar filmkultúra fejlődése, hogy ezen a területen is leomlóban vannak azok a korlátok, amelyek a nagy tömegeket a művészettől elválasztották. Évi 133 millió 405 ezer néző! Olyan szám ez, amely jogos büszkeséggel tölthet el minden kultúrát szerető embert.



Eisenstein gyermekkori rajza



FILMKIÁLLÍTÁS

Eisenstein életéről és munkásságáról készített kiállítást a Magyar Néphadsereg Központi Tiszti Háza Filmbarátainak Köre. A nagy rendező életművének dokumentumait alkotások szerint csoportosították a kiállítás összeállítói, rendkívül szemléletesen bemutatva Eisenstein sajátos egyéniségét. Az Filmjeinek tablói mellett, ott találjuk életrajzi dokumentációját is.

Hollywoodban Walt Disney házában

Díszletvázlatok a »Jégmezők lovagja« c. filmhez



A »Rettegett Iván« c. film zenéjét beszél meg Prokofjevvel





A mikor meghallottam, hogy film készül a »Razzia«-ból, elcsodálkoztam. Milyen filmet is lehet írni Nagy Lajosnak ebből a különös, ötoldalnyi kis remekművéből. A húszas évek vége felé írta ezt az elbeszélését, hogy a statáriumok és razziaák béklyójába vert világából idézze fel a szocialista forradalom vízióját. Szenvedélyes és megmarkoló írás. Aki egyszer elolvassa, nem felejtheti el többé. De cselekménye?... Ennek az elbeszélésnek jó formán nincs cselekménye. A film-forgatókönyv ebből nem vehetett át tehát semmit. Látszólag ezért alig van köze Nagy Lajos novellájához. Az elbeszélés eredeti gondolatát közvetlenül csupán egy jelenetsorban látjuk viszont. Tóth József kommunista munkás a kihalt északi pályaudvaron ül, mellészegődött társával együtt. Lassan gördülnek el előttük a kivilágított luxusvonat fülkéi, s ők nézik a fényes úri világot. Ekkor idézik Tóth szavai a nagylajosi látomást, az eljövendő »razziáról«, amelynek gyűrűjébe már nem ők, az új világért küzdő munkások, az élet alján nyüzsgő munkaméltóküliek szorulnak majd, hanem a munkátlanok, a naplopók, a »szelvény-nyírbálók«. Nagy Lajos gondolata köré írta történetét *Bencsik Imre*, a forgatókönyv írója, s ebben mindig nyomára bukkanunk az elbeszélés látomásának. Innen adódik aztán a reális környezetben pergő történet sajá-

tos szimbolikája; időnként stilizált, meseszerű elyontsága is. Megjegyzem, hogy e kifejezésbeli felemásságot csökkentette volna az, ha a film alkotói befejezésképpen mintegy víziószerűen felidézék a képzeletbeli razziát. Ez nemcsak befejezte volna a filmet, hanem meg is okolta volna azt a látomásszerűséget, amely végig benne bújkál. A teljesen felesleges plakátszerű utolsó képek helyett erre adódott volna kézen fekvő alkalom.

A »Razzia« cselekménye 1932-ben játszódik. Az illegális párt egyik nyomdájának felszerelését kell megmenteni a rendőrkopók elől. Ezt a feladatot vállalja magára Tóth József bútorgyári munkás és teljesíti azt élete árán is. A film alkotóinak általában sikerült az ő helytállásáról őszinte páthos hangján szólni. A hősök aprólékos jellemzésével elkerülték a szólamszerűséget, s ez már magábanvéve is jelentős érdeme a filmnek. A »Razzia« elsősorban atmoszférájával ragad meg. Szürke realitásában tökéletesen felidézi azt a világot, amelyben »bátran csörtettek a senkük« és meglapult, vagy üzött vadként bujdosott az igaz ember. Ez a szürkeség sajátos izzásával a film egyes jeleneteiben felzaklat. A kifejező, beszédes légkör megteremtésében oroszlátrésze van *Hildebrandt Istvánnak*, a film operatőrjének. Kevés szebben fotografált magyar filmet láttunk mint a

»Razzia«. A mondanivalót tökéletesen szolgáló képek aprólékosan részletezők és markánsan átfogóak, olykor festőien szépek.

A történet két napban sűrűsödő hajza és menekülés. Feszültségben, fordulatokban nincs hiány. Am, a néző közben mégis ellankad, vagy méginkább elfárad kicsit. Hiányoznak a pihentető epizódok, amelyek nemcsak feloldanak, hanem kitágítanak a sűrű cselekményt és előkészítik a fordulatokat. Az epizódokat többnyire logikus, de korántsem váratlan vagy ötletes fordulatok követik. A film alkotói beletűzdeltek egy-egy epizódot a cselekménybe, de ezek éppen betűzdelte jellegűknél fogva nem a legszerencsésebbek. Arra gondolok például, hogy Gere János, a toprongyos, félnék parasztfiú beül a moziba patronusával, ott minden előzmény nélkül, pillanatok alatt csokolózni kezd egy kimenős cselédlánnyal. A történet folytatásaként hazakíséri a lányt, s még egyszer megcsokolja a kapuban. Sem Gere jelleméből nem következethetünk a történetekre, sem a cselekményből. Egyébként Gere János problematikus figurájában éreztük leginkább azt a hatást, amelyet Nagy Lajos elbeszélése gyakorolt a film írójára és rendezőjére. A fiatal parasztfiú valósággal mesészerű alak, bárha látszatra semmi mesészerű sincs benne. Teng-leng a nagyvárosban, nincs senkije, találkozik a kommunista munkással, megéri az abból áradó erőt, tudatosságot; hozzásapódi, s osztozni akar sorsában.

Persze, nehezen elképzelhető, hogy a félnéknek, sőt, gyávanak jellemzett fiatalember, miután egyszer már sikerült a bútorgyárban kimenekülnie a rendőrök karmai közül, még egyszer visszamegy oda a bóröndért, amely a párt illegális nyomdájának alkatrészeit őrzi. Szirtes Adám pompás alakítása azonban még ezt is meggyőzővé tudja tenni azáltal, hogy megsejteti Gere alakjában a szimbólumot; a sok ezer tétova, talaj nélküli proletánfiú útját a mozgalomhoz. Am, Gere figurájának szimbolikus-reális feleméssége mégis okoz némi zavart, kiváltképp, mert nincs összhangban mindig a Tóth József abszolut realitással megrajzolt alakjával. A kettősséget: a reális, egyszerű dolgok szimbólummá való növesztését és a szimbólumoknak hétköznapivá való realizálását olykor nehézkesen elegyíti a film.

Úgy tetszik, olyan szimfóniát hallottunk, amelyben állandóan a főtéma zeng, melléktema és átvezető tételek nélkül. Így aztán az elnyújtott főtéma veszít frissességéből, vonzerejéből. Hogy a zenei hasonlatnál maradjak, a hangszerelés nem elég gazdag. De a dallam szívünkhöz szól. A film feszültséget vált ki a nézőből, őszinte érzelmeket, a hősök sorsáért való aggodást. Azt hiszem, nem túlzok, ha megállapítom, hogy a Budapest Filmstúdióknak ez az első nagy játékfilmje, amely eléri a magyar filmek színvonalának nem alacsony szintjét. Nádassy László rendezői tehetségét dicséri a már elmondottakon kívül az is, hogy a szereplők játékát kitűnően összehangolta. Akárcsak egy kiforrott színház együttesét láttuk volna a filmen. Szirtes Adám nagyszabású alakításán kívül Görbe János eszközökben gazdag játékát élveztük. Kár, hogy Tóth József alakját egy árnyalattal azért szürkébben formálja meg, mint Szirtes a maga Gere Jánosát, s ez a film mondanivalójának intenzitását is csökkenti. A nagyobb epizód szereplők közül kiváltképp Bulla Elma, Agárdy Gábor és Kazán István játéka tetszett.

CSAPÓ GYÖRGY

Munkanéklüllek a Lánchíd alatt
(Gink Károly félvételei)



GONDOLATOK A BRÜSSZELI FESZTIVÁLRAÓL

— Minden idők legjobb filmjei —

Az ember önkéntelenül is meghökken: miféle mérce az, amelyekkel egy művészeti ág legjobb alkotásait úgy le lehet mérni, hogy tizenkét produktuma mint minden idők legjobbjá áll majd a világ előtt? A bírálati lehetőség új útjairól van szó talán, amelyek az irodalom, a szépművészetek, a zene terén is járhatók és hasonló eredményekhez vezethetnek? Mert, ugye, kézenfekvő, ha minden idők legjobb filmjei cím szerint megállapíthatók, akkor miért ne lehetne megállapítani — mondjuk — minden idők legjobb drámáját, regényét, szobrát? Vagy tán a kérdés ilyen feltevésében kicsit benne rejlik a filmnek, mint művészetnek a lebecsülése és inkább az *üzletág* jelentkezik a maga réklámjával?

Ilyen és hasonló kérdések röpködtek a brüsszeli levegőben, amikor a tagadhatatlanul izgalmas fesztivál megnyílt és már az első órák után látszott, hogy a rendezés, illetve a meghívott szakértők (sőt, a közönség jó része) más-más szemmel nézik az eseményt. A rendezés — persze — a szervezés, »magyarul« a *publicity* oldaláról, a szakértők a művészet szempontjából mérlegeltek. Így született a hangzatos cím, de így született sok felettebb érdekes tapasztalat és végül maga a döntés, amely a tizenkettő közül hatot emelt ki: két szovjet (Eisenstein: *Potemkin*; Pudovkin: *Az anya*), két francia (Dreyer: *Jeanne d'Arc*; Renoir: *A nagy illúzió*), egy amerikai (Chaplin: *Aranyláz*), és egy olasz (de Sica: *Biciklitolvajok*) filmet. A tízórás vita eredményeként született döntés a jelenlevő közönség óriási tetszésével találkozott és azóta is beszél róla az egész filmvilág.

A mai politikai — szűkebben kultúrpolitikai — atmoszférában a szov-

jet film ilyen megbecsülése általában nagy meglepetésként hatott. (Nem érdektelen: a zsűrinek Grigorij Cuhraj betegsége miatt *nem volt szovjet tagja!*) Pedig — ezt legfrissebb nyugat-európai tapasztalataim alapján állítom — a komoly művészek körében, ahol a tőkés propaganda nem roncsozhat szabadon emberséget és ennek részeként ízlést sem, *ez a döntés volt a természetes*. Bár kihirdetésekor hangsúlyozták, hogy a filmek címének felsorolása nem rangsorolás, tehát a hat filmet egyenértékűnek ítélik, mégsem véletlen, hogy Eisenstein »Potemkin«-je került az élre.

Minden mai Nyugaton járt honfitársunk (a kultúrával foglalkozó tán még fokozottabban) tapasztalhatta, milyen hallatlanul érdekli, izgatja ott az embereket a szocializmus. Akár elítélően, akár vitatkozva, akár együttérzően emlegetik is, de *ez a nagy téma!* S ha megszületésük idején a »Potemkin« és »Az anya« a történelmi jellegű felfedezés és az újdonság erejével hatott, ma, megvalósult ideáljaik korában, a csodálatos emlék és a csodálatos példa varázsával hat. Eisenstein és Pudovkin magasrendű művészete pedig gondoskodott a mondanivaló és kifejezés nagyszerű szintéziséről.

Az ember vitatkozhat ekörül a fesztivál körül, felvethet — jogosan, joggal — rengeteg filmcím, hogy ez vagy az a film miért maradt ki, egy mégis bizonyos: *itt igazolódott be először, hogy a film fiatal művészete nem múlandó*. Jöhetett a néma után a hangos, a »talkie«, lehet cinemascop, cinerama, panorama, circorama meg még isten tudja mi, az igazi nagy filmnek a *technikai elavultság* mit sem árt. A mondanivaló (a forgatókönyv) és a rendezés elsődlegessége igazolódott



Eisensteint maszkírózzák

be és nem csupán a szovjet, hanem a többi nyertes alkotással kapcsolatban is. A hat díjnyertes film a nagy mondanivaló, a nagy rendező és a nagy színészek találkozása.

MIÉRT A „PATYOMKIN”?

1926 januárjában indult el a film a moszkvai Nagy Színházból, nem is olyan túl meleg fogadtatás után, világkörüli útjára. Még az évben látja Franciaország (de csak a filmklubokban), az Egyesült Államok (Douglas Fairbanks és Mary Pickford üdvözlő a New York-i Baltimore Színházban), Belgium, Hollandia, Csehszlovákia, Ausztria és — nem kis harcok után — Németország. A teljes elszigeteltségben élő fiatal szovjet állam filmművészete felrobbantotta vele a mesterséges gátak egész sorát és egycsapásra a filmvilág érdeklődésének középpontjába került.

Feuchtwanger »Siker« című regényében Klenk miniszter úr, a »Po-



temkin« láttán kifakad: »Egy kukacos húsdarab igazán nem elegendő ok arra, hogy valaki megszegje a fejeelmét.«

Az a bizonyos »kukacos húsdarab«, a cári Oroszország került ugyanis terítékre ebben a filmben és mély undorral fordult el tőle minden józan lény. És mély szeretettel fordult azok felé a matrózok felé, akik nem voltak hajlandók lenyelni, hanem fellázadtak és a pokol fenekére küldték parancsnokostul, orvosostul, papostul az egész bandát, amelyik azzal akarta etetni őket. (A kép a film első jeleneteinek egyike: egy darab húst, amin hemzsegnek a kukacok, a hajó orvosa szemrebbenés nélkül ehetőnek nyilvánít.)

Az 1905-ös lázadásnak ez az 1926-os visszhangja döbbenetes erejű volt és az ma is. A forradalom és Eisenstein pátosza milliókat hozott lázba. Vörös lobogó a cári hajón, az odesszai százezrek szeretetének melegengető áradása, amivel magukhoz ölelték matróztestvéreiket, mert végre megtették a legnagyobbat: kiharcolták a szabadságukat. Étél, ital, ruha — minden ömlik a győztes hajóra: mindaddig, amíg a kozákkfegyverek pusztítani nem kezdik az új csodához zarándoklókat. S akkor ömlik a vér. Öreg, fiatal, asszony, lány, férfi, gyerek hull végig a tengerpart meredek, széles lépcsőzetén. Kozákcizmák — sortűz, kozákcizmák — sortűz. A végén már csak egyetlen gyerekkocsi bukdácsol a kihalt lépcsőfokokon, elhagyottan, anya nélkül, síró aprósággal a párnái között. S aztán megint a hajó, amint a tengeren körülveszi a cári flotta. Lövésre emelkednek az ágyúcsövek s akkor felvillannak a napon a »Patyomkin« jelzőzászló: »Testvérek, ne löjjetek! Testvérek, ne löjjetek!« S a cári tisztikar fogcsikorgatva nézi, mint úszik ki gyűrűjéből sértetlenül a jelképpé magasztosult církáló.

Eisenstein a pópa szerepében

»A polgárháború felmagasztosítása még akkor is tilos, ha történelmi tényeken alapszik...« E »szép« porosz megállapítás a »Potemkin« német cenzúrázása alkalmával hangzott el von Speck lovag, százados szájából. Betiltották, aztán mégis engedélyezték, majd megint betiltották, végül vágta belőle...

És most, 1958-ban, Brüsszelben minden idők egyik legjobb filmjévé avatták, azért, mert azt mondja, amit mond, és úgy mondja, ahogy mondja.

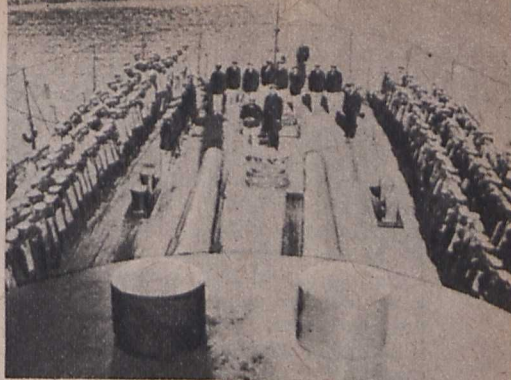
Ennél az ahogynál álljunk meg egy pillanatra.

Végignézzvén a fesztivált, azt éreztem, hogy a néma filmek idején azért a rendezők sokkal több fáradságot vettek maguknak a jellemek megformálásánál, mint manapság teszünk. Persze, kényszerűségből is, hiszen például ma a mimika jelentőségét nagymértékben a hang jelentősége vette át. Hangosfilmen nem kell úgy »megjátszani« az érzéseket, mint a némán kellett. S a figurák plaszticitása is vesztett erejéből, a típusok kiválogatása könnyedebben megy ma, mint annak idején, mert — technikával, hiszik pótolni a valójában művészi gyöngeségeket. (Eisenstein például annak idején hosszú heteken, ha nem hónapokon át, kutatta maga még a jó maszkokat is.) S a sztárrendszer kényelmes, de sorvasztó adottsága sem érvényesült úgy, mint manapság, amikor néhány név »vész« filmeket.

Aztán meg a mondanivaló. »Éljen a szocializmus! Vesszen a cár!« Óriási szavak, amik üresen is konghatnak, ha világnyi térfogatukat nem tölti ki a történelmet formáló ember a maga könnyeivel, mosolyával, diadalával, bukásával — azzal az élettellel, amit valóban él.

A »Potemkin« nagy példa. Eisenstein átélte a forradalmat és a nép minden szemrebbenését ismerte.

A Potemkin cirkáló



Sorakozik a Potemkin legénysége

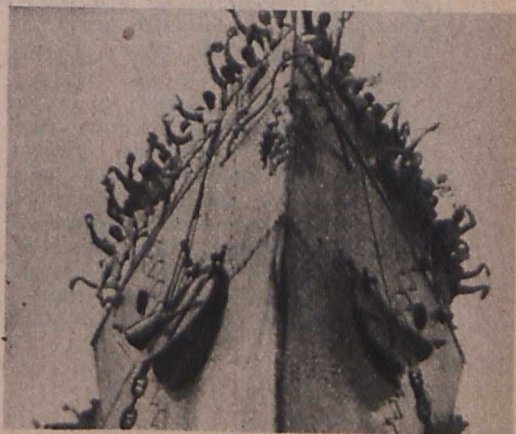
Ennek az átélésnek szinte hipnotikus ereje sugárzik minden alakjából, pedig tömegeket mozgat, nincs főhőse, hősnője s ha van film, amiben a nép maga a főszereplő, a »Potemkin« az.

Népközelségbe, történelem-közelségbe kerülni s ebből a közelségből beszélni korunk legnagyobb kérdéséről, a szocializmusról — gondolom — ez a nagy szovjet filmművészek titka. Innen lenyűgöző pátoszuk és — most már ország-világ előtt bebizonyítottan — maradandó sikerük.

*

Szerintem a fesztivál legnagyobb tanulsága az, hogy mint minden igazi művész, a filmművész — rendező, scenarista, színész — is kora nagy problémáinak elkötelezettje. Aki vállalja ezt az elkötelezettséget, súlyos terhet vállal s ha bír vele, akkor alkot, ha nem, legfeljebb reprodukál. Üzletnek, persze, a reprodukció sem mindig rossz, csak éppen nem művészet, s mint ilyen, nem is maradandó.

GELLÉRT GÁBOR



A CSENDES DON BEFEJEZÉSE

A század, a szovjet irodalom egyik legnagyobb epikusa alkotásából készült monumentális film-eposz befejező része; világos, hogy a filmről éppoly kevésbé lehet a regény figyelmen kívül hagyásával beszélni, mint ahogy mondjuk Doré Cervantes illusztrációi sem választhatók el az ihlető regénytől. A nagy mű illusztrációjának szándéka *Szergej Geraszimov*, a rendező munkájában az első kockától az utolsóig jól érzékelhető; s remek voltát mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy hány alak, helyzet, táj, jelenet felbukkanásánál kiáltanánk fel legszívesebben hangosan a sötét nézőtérten: ezt én is épp így képzeltem!

A regénybeli alakok hiteles, hűséges, igazán kongeniális színreviteléről már korábban, az első rész kapcsán volt alkalmam szólni, különösen ami a két főszereplőt, a Grigorij Meljehovot alakító *Glebovot* és az Akszinya szerepét játszó *Bisztrickáját* illeti; de mellettük még szomatlan remekbe sikerült alak mozog a vásznon. Natalját, Grigorij törvényes feleségét, gyermekeinek szerencsétlen anyját *Kirijenko* játsza. Szinte az átlényegülés csodája, amit ez a fiatal színésznő a három részen keresztül művel: a szüzi szemérméből a házasság szerelmében hirtelen kibontakozó fiatal falusi lányból hogyan lesz a szenvedés, a meg nem értett szerelem öncsonkító szobra, majd megértő, beletörődő s a maga módján boldog asszony, aki azonban nem tud férje hűtlenségén napirendre térni, s aki — midőn férje újra visszatál az »igazihoz«, Akszinyához — fellázad; nem akar neki többé gyereket szülni, inkább meghal.

De sorolhatnánk tovább is: Darja, az itt kibontakozó, s tragikus végre jutó kikapós menyecske alakját *Hityajeva* úgy szólaltatja meg, hogy hetykeségén, a gyilkolásig fokozódó lealjasodásán keresztül éreztetni tudja: a boldogság vágya, keresése, hiánya fölötti kétségbeesése hajtja ezt a nőt a züllésbe, kétségbeesésbe. Vagy Grigorij anyja, a széthulló

családot teljes erejével összetartó mater familias, aki *Filippova* alakításában egyenesen (Az Anya alakjává emelkedik-nemesedik; s *Karjakin* alakítása Miska Kosevoj, a falu fiatal kommunistája szerepében, aki bátran nem idealizálja hősét, hanem annak emberi gyöngéit is élesen elének állítja: hevesvérűségét, bosszúálló gyanakvását, amivel egy döntő pillanatban Grigorijt eltaszítja a szovjet hatalom oldaláról.

Talán bizonyos mértékig a műfaj különbözőségéből is következik, de mindenesetre a rendező és forgatókönyvíró Geraszimovot dicséri, hogy a film milyen elevenen és plasztikusan fejezi ki a mű egyik nagy tanulságát: hogyan bomlott fel a kozák falu évszázados, hagyományos rendje a világháború és a forradalom csapásai alatt, hogyan érett meg a lakosság lelke arra, hogy valamilyen új rendre áhítozzék, új társadalmi berendezkedés befogadására legyen képes. Ennek a nagy, általános tanulságnak a végletes illusztrációja és szenvedélyes kifejezése a Meljehovok sorsa, története; az ő családi életük szinte egyénekre hangszerelt kísérőzenéje a kor nagy eseményeinek, s ugyanakkor a film kort-ábrázoló epizódjai (mint pl. a félig rabló, félig szabadcsapat találkozására az általuk »felszabadított« kozákfalu lakosságával) megmagyarázzák, megvilágítják a családon belüli változásokat is.

A film alaptónusa tragikus. Hogy is ne lenne az: hiszen halál halált ér tragikus módon: Grigorij apja, anyja, felesége, sógorasszonya, szerelme halnak meg e film során. De mindez — s a Meljehov-család széthullása, átalakulása ezek következtében — megint csak illusztrációja a mélyebb tragikumnak: Grigorij egyéni tragédiájának, aki emberileg és történelmileg egyaránt magára marad, mert nem tud véglegesen és határozottan választani, mert ingadozik a jó és a rossz között, mert ha Akszinya iránti szerelmével ő volt is a falu kozák rendje elleni egyik első lázadó, de nem tud hátat for-



Archangolskaja (Dunyjasa) és Glebov (Grigorij)

dítani véglegesen ennek a rendnek, s ha egyéni élete kis méreteiben ki is lépett belőle, a társadalom nagy méreteiben véreskezű védőjévé szegődött. Egyesek tragikus életére tesz zárópontot a halál s ezzel fokozza, illusztrálja Grigorij egyedülmaradását; de a film igazi tragédiája éppen ez a magáramaradás, a közösségből való kiszakadás, az izoláltság.

A film befejező képsora ennek a jelentőségét emeli ki: a végtelennek tetsző befagyott Donon ijesztő magányosságban ballag egy kis emberi alak. Grigorij Meljehov az. Egy léknél megszabadul életére nehezedő terhétől: a vízbe dobja fegyvereit. S máris könnyebb, egy fokkal vidámabb léptekkel halad a falu felé, ahol a szülői ház kerítésénél találkozik fiával, akit felszabadult boldogsággal ölel magához: csak te maradtál nekem... — mondja. Ez az önmagában is rendkívül jelentőségteljes és poétikus képsor világítja meg az egész film kompozícióját és felfogását: az utat, mely az elhagyott szülői háztól visszavezet az anyyra megváltozott, kiürült, de mégis az egyetlen támpontot nyújtó szülői házhoz. S ennek a fényénél minden elmaradt részlet hiányolása fölöslegessé válik: Geraszimov valóban mesterien csoportosította úgy a regény anyagát forgató-

könyvében, hogy ezt a fővonalat tegye mindvégig érthetővé és árnyaltan kifejezetté.

Előadómódszerében Geraszimov inkább él a naturalisztikus realizmus módszereivel, mintsem akár az impresszionista képkompozícióval, vagy az asszociatív-expresszionista montázssal. Ugyanakkor a halk, főleg lírai szimbolizálás nem idegen tőle: az előbb elemzett kép is ezt bizonyítja, de mennyire ezt bizonyítja Akszinya és Grigorij újra való találkozása az itatónál, vagy a néma éjszakai Don kódébe vésző szomorú figura, mikor Grigorij elhagyja az utolsó »közösséget«: a szabadcsapat-*rablóbandát*. S a rendezőnek remek segítsége a felvevőgépet kezelő *Rapaport*, aki remek színekkompozícióival, a legnehezebb mozgásokat is élesen beállító képeivel a hangulat érzékítéséhez legalább annyira hozzájárul, mint amennyire a történések rögzítését sikerül megoldania.

E harmadik, befejező rész is bizonyítja: a *Csendes Don* a szovjet filmgyártásnak nemcsak nagy vállalkozása, hanem hatalmas alkotása is, mely az elmondott történeten túl arról is hitelesen tudósít: milyen mélységekből kellett a forradalomnak kiemelnie Oroszország népeit.

NAGY PÉTER

Film és Valóság

A filmszerűség kérdéséhez

A »Filmvilág« előző számaiban a filmszerűség fogalmával és problémájával foglalkozik. Az utóbbi időben a közönség körében is egyre többször találkozunk ezzel a fogalommal.

Hogy a filmművészetrel kapcsolatban a filmszerűség külön jelentős kérdésként és követelményként vetődhet fel, ennek egyik oka — helyesebben egyik lehetősége — a film szintetikus volta. Kaphat művészi élményt a néző a moziban akkor is, ha nem filmművészeti alkotást látott, hanem fényképezett színházat, vagy illusztrált irodalmi művet.

A filmszerűség kérdése tehát, bizonyos síkon, azonos a filmművészet sajátosságainak kérdésével. Azzal, ahogyan a film a jelenségek esztétikai tulajdonságát megragadja és feltárja. Ezt a problémát legkönnyebben a filmművészet anyagának és ábrázolási eszközeinek oldaláról közelíthetjük meg, hangsúlyozva azonban, hogy a szemlélet az elsődleges.

Ez az anyag a mozgó filmszalag. Erre rögzíti a filmművész az esztétikailag értékelt jelenséget. Persze, itt nem a filmszalag technikai adottságairól van szó, hanem azokról a tulajdonságairól, amelyek alkalmassá teszik, hogy e jelenséget rárögzíthessék. A legfontosabb ilyen tulajdonság: a mozgás és fényképszerűség.

A mozgó (fény) kép nem egyszerűen különböző mozgásfázist ábrázoló fényképek mennyiségi összetevődése. Ez minőségileg más. Dovzsenko — festői énjének megfelelően — Scorsz harcostársának halotti menetét ábrázoló képet megállította a »Scorsz« c. filmben, s igyekezett a képpel, mint állóképpel hatni a közönségre. Ez azonban nem sikerült, a nézők ezt a törekvést technikai hibának fogták fel, s a jelenetet ki kellett vágni a filmből.

Azokban, ha a filmművészet sajátosságait kutatjuk, anyagának tulajdonságainál nem lehet megállni. Fel kell tárunk azokat az eszközöket is, amelyekkel a mozgó és fényképszerű

anyagot művészi módon alakítani lehet.

Ilyen közvetlen eszközök: a fény (fény-árnyék), a mozgó felvevőgép és a vágás.

Mindegyik eszköz a maga módján idéz elő változásokat a film művészi anyagában, alakítja azt, méghozzá nem egyszerűen a szó technikai értelmében, hanem azzal, hogy hangulatot teremtet vagy erősít, szituációt tár fel, jellemet fejez ki stb.

A »Haláltánc« című filmben Stroheim tánca a film csúcspontja: De milyen ez a tánc? Az ajtónyílás sötét keretbe fogott beeső szürke foltján megy végbe. S nemcsak Stroheim táncol, hanem keze, lába, feje külön; s a fény és árnyék a csizmáján, a homlokán, a szemében, a falon. S amikor összeesik, a feketekereses szürke foltban maga is egy szürke halommá változik. A fény itt — éppúgy mint más filmekben — művészi ábrázolási eszközként jelentkezett.

Renoir a »Mezei kirándulás« című filmjében a két fiatal egymáshoz való közeledését, lelki kapcsolatuk elmélyülését azzal érzékelteti, hogy váltakozva egyre közelebb hozza őket a nézőhöz a plánok segítségével (ez pedig nem más, mint a felvevőgép szakaszos mozgása). A váltakozva hozzánk való közeledés eredményeként érezzük azt, hogy egymáshoz közelednek.

Az »Apáról fiúra« című filmben a bányászokat az életveszély ellenére lekényszerítik a tárnába. A kamera — a liffel süllyedve — egyre kisebbnek mutatja a tárna nyílását, míg végre teljesen elsötétedik, mintha sűrűbe süllyedtünk volna, s a vágás már a bányászalakások ajtajaira kiszögeezett halotti cédulákat mutatja. Ez a beállítás minden egyéb eszközénél kifejezőbb volt.

A felvevőgép szakaszos mozgásaihoz (plánok, beállítások), hasonlóan folyamatos mozgásai (lendítés, kocsiszák, daru stb.) szintén művészi kifejezőerővel bírnak. Ugyanez áll a trükk-lehetőségekre is.

Amikor Veronika Márkké lesz a »Szállnak a darvak« című filmben, Márk romokon (üvegcserepeken stb.) taposó lábait látjuk, amint viszi Veronikát. A lábak balra tartanak, s Veronika arcának premier-képébe úsznak át. Azután éreztetve, hogy Veronika kire gondol, sőt, azt is, hogy mit gondol, megjelennek Borisz ellenkező irányba lépegető, sáros csizmái. Beállítás és trükk együtt.

A vágás művészi hatása illusztrálására sem feltétlen fontos annak legnagyobb mesterétől — Eisensteintől — hozni példát. Chaplin a »Bevándorló«-ban szimbólikusan vágja a Szabadság-szobor képe után az utasok kötéllal való durva elkerítésének jelenetét.

A közvetett ábrázoló eszközök (irodalom, színművészet, iparművészet [díszlet] és, zené) szintézisét éppen a filmművészet anyagának tulajdonságai tették szükségessé. Ez — mint a közvetlen eszközök kifejlődése is — fokozatosan ment végbe, s lehetővé tette a valóság mind több és bonyolultabb jelenségeinek egyre-mélyebb és sokoldalúbb tükrözését.

Mindezek szerves egységet alkotnak, s a valóság filmművészeti tükrözésének szemléleti formái. Ahogy a festő egy jelenség esztétikai tulajdonságát, színek, formák, kontrasztok, fényárnyékok segítségével érzékeli és ábrázolja, úgy a filmművész a saját művészete anyagának tulajdonságain és ábrázoló eszközein keresztül érzékeli azt. Ezeknek az ábrázoló eszközöknek használata éppen akkor helyes és jogos — mondhatnánk *filmszerű* —, ha magából a szemléletből fakad. Ha a szemlélet hiányosságai pótlására mesterkéltén van jelen, akkor a film filmszerűtlen. Viszont, ha megjelenése magában a szemléletben indokolt, akkor az irodalmi eszközökkel való kifejezést sem érezzük a filmművészettel ellentétesnek. Persze, az irodalom, színművészet stb. itt sohasem, mint idegen test van jelen, hanem mint szintézis elem, ami szerves egységet jelent, s nem mankószerű kiegészítést.

Az ábrázolásban egyéntől, tárgytól, stílustól, szemlélettől stb. füg-

gően, s a műalkotáson belül is esetleg váltakozva, egyik vagy másik ábrázolási eszköz kerülhet előtérbe. Ennyiben előfordulhat »tisza« (csak a filmművészet közvetlen eszközeit felhasználó) ábrázolás is. Egy cikkemben már írtam erről: Vegyünk egészen primitív példát a filmművészet köréből: egy szürke asztallapon álló egyszerű szürke fémgömböt. Ez a jelenség többé-kevésbé semleges, mert semmiféle különösebb émoációt nem kelt. A filmművész, amikor megismerési viszonyba lép vele (szubjektív alaphangulattól függően) felfoghatja esztétikai érzésével ezt a fémgömböt, mint félelmetest a következő módon: úgy világítja meg (olyan megvilágításban képzelet el, fogja fel), hogy a gömb hosszú sötét árnyékot vessen; távolról (totál) kezdi fényképezni (fogja fel) a világos oldala felől; majd lassan közeledik a gömb felé vízszintes síkon (fahrt), a közeledés sebessége egyre nő, s a gép nem egyenesen a gömbnek tart, hanem, kicsit mellé, úgy, hogy ahhoz az oldalához érkezzék meg, ahonnan látni a hosszan elnyúló árnyékot: közvetlenül a gömb mellé érve a gép fordulatával (schwenk) megmutatja a perspektívikusan hatalmasra nőtt gömböt és a mögötte elhúzódozó mély árnyékot. A látszólag semleges fémgömb ebben a művészi meglátásban (tükrözésben) félelmetesnek tűnik.

Nem szabad elfelejteni azt a tényt, hogy itt egy egyszerű, sőt, primitív jelenségről van szó, nagy emberi, vagy társadalmi méretű jelenségeknél mindez sokkal bonyolultabb és nehezebb, de a szemlélet és ábrázolás lényegi összefüggését tekintve hasonló a helyzet.

A filmművészet anyagának és eszközeinek megjelenését a valóság tette szükségessé, helyesebben a valóság meghatározott jelenségei, amelyek más művészeti ágak közvetlenül nem tudtak vagy csak részben tudtak tükrözni. A valóság ezzel egy új művészeti ágat teremtett, amely azután, a valóság megismerésének szolgált sajátos formájával. Ennek megfelelően kiterjeszkedett a valóság más jelenségei tükrözésére is. Ez a megismerési forma nem merev és változatlan. Állandóan változik és

alakul a valóságnak megfelelően. Így a filmszerűséget jelölő fogalom is változó tartalommal rendelkezik. Mást jelent a filmművészet kezdeti fokán és mást most.

A valóság megváltoztatja az anyagot (hangos, színes, plasztikus stb. film) gazdagítja az eszközöket. S maga az anyag és eszközök is számtalan komponenssel meghatározva, különböző módon jelentkeznek. Különböző arányban, mértékben, egyik vagy másik hangsúlyozó-

dik ki, de végső soron mindez a jelentkezési mód a filmművészeti tölközés fogalmába tartozik, mert annak anyaga és eszközei segítségével megy végbe.

Most, amikor a filmművészet anyaga eddig sohasem tapasztalt gyorsasággal változik, s követeli az eszközök módosulását, fejlődését is — különös aktualitása van a filmművészet sajátosságairól való vitáknak, hogy e fejlődést segítsük.

NEMES KÁROLY

A FILMMŰVÉSZET MŰKEDVELŐI

»Nagyon tetszik nekem Móra Ferenc 'Aranykoporsó' című regénye. Másodszor is elolvastam, s közben eszembe jutott: milyen jó lenne ugyanazt filmen is látni...« — írja a Hunniához címzett levelében Tományi Istvánné háziasszony, Balassagyarmatról. S ebben még nincs semmi rendkívüli. Csak hogy a levélnek — »melléklete« is van: kékfedelű iskolai füzet, benne, 33 oldalon, tintával, az »Aranykoporsó« film-forgatókönyve.

A különféle műkedvelőknek eddig is számos típusa volt ismeretes. Tudtuk, hogy vannak, akik a munkapad, vagy az íróasztal mellől hazatérve, nemcsak olvasnak verset, regényt, novellát, nemcsak néznek festményt, hallgatnak muzsikát, hanem — különösebb képzettség híján — megpróbálnak írni, festeni, komponálni is hasonlót. Növekvő számuk az egyszerű ember és a művészet, a kultúra kapcsolatának mind szorosabbra fonódását jelzi. A legifjabb művészet, a film vonatkozásában azonban ennek a kapcsolatnak eddig csak egy formájáról vettünk tudomást; arról, hogy Magyarország polgárai — a csecsemőket és az aggokat is beleértve — egy évben átlag tizennégyszer mennek moziba, s hogy Budapesten naponta százezer ember ül a vetítővászon elé. Pedig ma már ennél is többről van szó.

Mert Tományiné, Balassagyarmatról — nem holmi különös csodabogár. Barna Mihály, a Vasöntő II. üzem munkása, Csepelen írt tele egy kockás füzetet »A kalapot én hordom« című, magaszertette filmvígjáték szövegével. Zádori Róbert, a vasasi Petőfi bányászotthon lakója egy tréfás házassági hirdetés következményeiről, K. Barna István újszentmártoni tűzoltó pedig hortobágyi csikósokról készített filmvázlatot. Es így tovább...

A Hunniába mindennap érkezik egy-két effajta küldemény. Elolvasásuk, bírálatuk nem kevés munkát okoz a dramaturgián. Látszólag céltalanul, hiszen a műkedvelők beküldött kéziratáiból — érthető módon — elenyészően kevesnek van esélye arra, hogy sok-sok átírás, csiszolgatás után, valamikor film legyen belőle. (Nem is szólva arról, hogy sokan címüket, sőt, nevüket sem tüntetik fel, de utóbb szemrehányón sürgetik a választ.) Mégsem haszontalan fáradozás ez. Az összkép, melyet a százzszámra beküldött kéziratok együttesen adnak, figyelemre méltó tanulságokkal szolgálhat filmgyártásunk vezetői és alkotó művészei számára.

Csak egy-két példát. Abban, hogy Tar János balmazújvárosi tanár a cigányság szellemi felemeléséért küzdő fiatal tanítónőről, Papp Jánosné szigetvári laboratóriumi munkatárs tudományos kutatók erkölcsi problémáiról, Kapás József mezőkövesdi festő a mai fiatalok gondjáról, örömről próbál filmnovellát írni — félreérthetetlenül tölköződik a (sokak szerint) »csak kikapcsolódást« kereső mozirajongók igénye a jelenkor valóságának filmbeli ábrázolására.

BERÉNYI GYÖRGY

A NEVETÉS TÖRTÉNETE A MOZIBAN

A mint a film valószínűleg valóságában elöppattant az emberiség ősi álmának mélyéből, a képnek szinte már az első megmozdulása a komikum irányába hatott. A »nevető ember« is rögtön úgy figyelt fel a filmre: itt talán meg lehet próbálni új módon nevetni. És valóban új módon nevetett, csak azóta ezt már elfeledte. Az első burleszkfilmek a századfordulón kezdetlegességükben és gyermetegségükben is komplex módon fakasztottak kacajt. A színpadi három-dimenzió kétszékűvé szűkült ugyan bennük, mégis kitágult a látóhatár, az idő és a tér. A dolgok és történések megszokott realitása helyébe a groteskség, a torzítás, a felnagyítás, az összezsongorítás, a lassítás, a gyorsítás, a minden tárgyon és közegen való játssi áthatolás, a fizikai viszonyok teljes bomlása lépett — átítatva a filmtechnika tárulkozó lehetőségeinek újdonsült örömetől —, holott az új vidámság-élmény még nélkülözte az emberi lét egyik fontos attributumát, a hangot, a beszédet.

Miért választotta a film első kiélési formájául a burleszket? Mert a kómikum forrása sokkal inkább rejtett a pusztá képi megjelenésben és mozgásban, mint a mélyebb és bonyolultabb ábrázolást követelő tragikum, vagy az egyéb

érzelmi részvételt kívánó történések.

A korai filmek jellegzetes komikumfejlesztő metódusa: a felfokozott üldözés. Am üldözés a cirkuszban is elképzelhető; a bohócok kergetik egymást, s az egész aréna reng a kacagástól. A film többelhatása már ezen az egyszerű példán is roppant érzékletes: amíg ott a porondon körbe-körbe folyik a futkosás, a vásznon már szinte az egész »természetben«, utcákon, csatornákon, emeleten, háztetőkön át, felidézve a sokszoros életveszély izgalmát is, ami kellő módon szintén nevetségbe fordítható. De mindez még nem művészi differencia a cirkusz és a mozi között, inkább a film kezében tartott trükkök sokaságának felülemelkedése a cirkusz zárt körén.

Később — bár továbbra is eléggé sokat rohangálnak a vásznon —, lecsendesül ez a totális mobilizálás és a megta- karított energia neme- sebb szándékok mozga-

tója lesz. Tért hódít a kidolgozottabb helyzet-kómikum, amiben már a paródiszáló törekvés is felcsillan és megjelenik a jellemkómikum, amiben már felismerhető mondanivaló van. Persze ez az egyre művészi- szibb szemléletmód az egymás után fellépő rendezőknek, a film új talentumainak, a sajátos, kómikus színészegyeniségeknek, Mack Sennet- nek, John Bunnynek, Fattynek, Max Linder- nek, Chaplinnek, Harold Lloydnak, Buster Keat- onnak és másoknak köszönhető. A film- humor egyre intellek- tuálisabb formát, illetve tartalmat öltött, s egyre inkább lekötötte az ér- telmet is. Ezzel együtt viszont a nevetés, amely felkeltett, elvesz- tette egykori újszerűségét és különbözőségét a humor egyéb forrásaitól, a humoros olvasmány- tól, színháztól, kabaré- tól. A film mind több regényt és színdarab- bot dolgozott fel, s ez a nézők szemében a fil- met némileg hasonla- tossá tette a forrásmű-





Huszár Pufi
és Szőke Szakáll

vekhez. Vesszük például René Clairnek a huszas években Labiche színpadi bohózatából készült filmbohózatát, a »Florentin kalap«-ot. Ez a pezsgő, borotvaellen táncoló, roppant szellemes és nemcsak írói szituációiban, hanem a film-megjelenítés színporkázó eszközeiben is szellemes némafilm alig emlékezteti már a közönséget a századforduló összehasonlíthatatlanul silányabb, ám mégis elementárisabb, hódítóbb, mert merőben új, film-burleszk-élményeire. Ennek a filmnek már lehangadtabb, megszokottabb, mondhatni intellektuálisabb sikere volt, s ez a film volt a modern filmbohózat stílus kialakulásának egyik határköve, mert benne a humor pergőtűze már szatirikus élű és megcélozza a társadalmilag neveltségeset is.

A hangosfilm később egyre több színpadi vonással ruházta fel a filmeket. Nemcsak a képből, hanem a hangban, szóban, szövegben érvényesülő humor is oda-csatlakozott az összhumorhatáshoz. A fejlődés

vonalát követve azonban megállapíthatjuk, hogy ez nem a műfaj szegényedését, hanem inkább gazdagodását eredményezte. Jórészt megszüntette ugyan a »kép, szöveg nélkül« egyszerű ránézésre frapírozó impresszióját, de utat nyitott az értelemmel jobban átszőtt, bonyolultabb és áttételesebb humorizálás előtt, ami a komédiázásnak elgondolkodtatóbb és mélyebb programot adhatott. Persze a némafilm örökké ott lappang a hangosfilm felszíne alatt. Chaplin már a némafilmben kiteljesítette humánus és szociális tartalmú, erőteljesen egyéni kómikumát, de minden kezdeti viszolygása ellenére, a némafilmből magával hozott ábrázolási módhoz a hangosfilmben újabb fel-fokozó és kiegészítő forrásokra lelt. A beszélőfilm elterjedése nyomán a szolidabb filmvígjáték hódított teret, noha a némaság korában fogant burleszk rekvizitumok ma is virágnak.

Amerikában a Ritz Brothers, a Gaucho—Chicho—Harpo-trió, Stan

és Pan és mások, a gáman-ek segédcapatának bevetésével, a változatlan harsányságában is egyre raffináltabb és kifinomultabb burleszk-fogások egész légióját »termelték ki« a mohó celluloidszalag számára és ezekben a láncreakció elvén egymásba illesztett burleszk-gagekben a filmlátásmódnak szinte minden oldala érvényre jutott. Ez a stílus még nem vesztett frissességéből a nemrég látott »Kopogd le a fán« bizonyossága szerint.

A filmhumor, a film egyetemes történetén és esztétikáján belül, joggal támaszthat igényt külön tanszékre. Valóban össze kellene gyűjteni a világ eddigi filmterméséből a legmáradandóbb humoros pillanatokat, hogy bonckés és vegyvizsgálat alá vehessük őket. Igaz, hogy a valódi filmhumor nem annyira a teória, mint az intuício gyermeke, de az alapos ismereti és elméleti anyag ebben a tárgykörben is aktív és megtermékenyítő hatású lehet.

Az viszont minden tudományos fejtegetés nélkül is érthető, hogy a filmen természetesen elsősorban a csak filmen érzékelhető humor kér helyet. Ez a legegyszerűbb részletekben is jelentkezik. A cirkuszban, vagy a színpadon még fejbévigni sem lehet valakit úgy, mint filmen, s nyilvánvaló, hogy egy teljes szobaberendezést szétzúzni esztéről estére szinte lehetetlen volna, de még ha lehetne is, korántsem

olyan alaposággal, mint filmen. Nem szándékozom a példákat sorolni, ezerszám választhat ki-ki saját élményeiből. Például a »Luxustutajon« három barátjának vizikalandját visszaadni igazán. Vagy: vegyük szemügyre a »Kopogd le a fán« humor gag-jei közül az egyiket: a film hőse két tanácskozó kémfőnök között az asztal alatt rejtezik. S akkor az egyik megvakarja — az ő térdét. A másik meg a másik térdén kezd valami ütemet dobolni. S neki ugyanúgy kell a két bandita térdét viszontvakarni és viszontdobolni, ahogy ők teszik. Ha valamit elvét, vége van. Ilyesmit csak filmen lehet megcsinálni, ehhez a felvevőgép mindenhez odaférkőző szemfülessége kell.

A felszabadulás előtt mi is futószalagon gyártottunk vígjátékot, s nem egy bohózatot. Többségük szelleme, színvonala igen sekély volt. Egy-egy kivétel azért akadt köztük. A Filmmúzeum nemrégiben vetítette az »Egy szoknya, egy nadrág«-ot, amely Latabár Kálmán számára egy kettős, férfi-női fregoli szerep kómikumlehetőségét nyújtotta, s ő ezt briliánsan aknáztta ki. Elsősorban speciális filmhumorával hatott. A felszabadulás után elbátortalanodtunk, alig-alig került ki rendezőink keze alól vígjáték, vagy bohózat. Útjára indult egy kitűnő kezdeményezés, a rövid film-burleszkek gyártása, ami azért is jó, mert módot

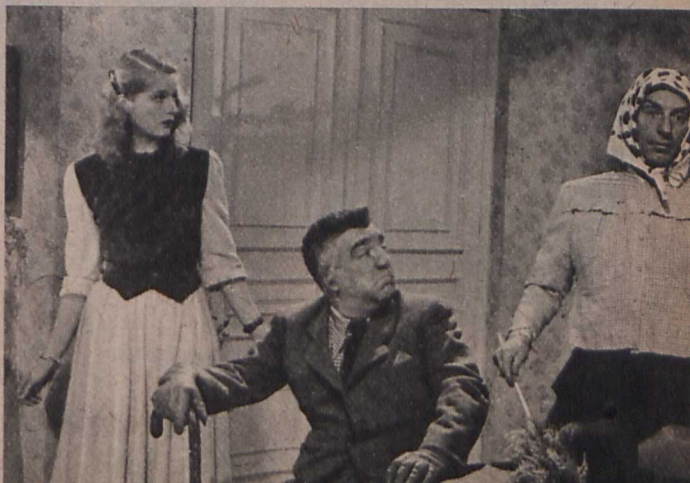
ad fiatal rendezőinknek első szánypróbálgatására. Öt-hat éve elakadt, azóta nem készül egy sem. Miért? A legjobb ilyen kisfilm-bohózatunk hőse szintén Latabár. Emlékeznék »A selejt bosszú«-jára? Ebben játszotta a szerelmi ábrándjaiba elmerült, felületes szabólegényt, aki véletlenül a magavarrta ruhát veszi meg a boltban, s azt ölti fel az imádottjával megbesézelt randevúra. A találkán azonban sorra minden nadrággombja leszakad. E pompás és tanulságos filmecke sava-borsát is csak a film közvetítheti: minden egyes leszakadt gomb Latabár »arcára van írva«. És Latabár nevéhez fűződik legutóbbi filmbohózatunk, a »Micsoda éjszaka« sikere is. Nem hibátlan mű, vannak dramaturgiai gyengéi, szerzői olykor már-már önmagát kizáró szituációkat teremtenek, hogy aztán győzzék csak kivágni magukat belőlük. Mégis, a hagyományos elemek felhasználásával korszerű, mai, s egyben örök emberi gondolatot sugall és nem szégyenli humorának póri eredetét és féltelenségét.

Továbbra is sok vidám

filmre van szükségünk, mai életünk fonákságairól, nevetséges és talán kevésbé nevetséges, de a humor fergeteges hatásával gyomlálható, javítható tüneteiről és figuráiról. Dramaturgiai kérdésekről szólni ezúttal nincs helyem, de úgy vélem, nem is tartalmi dramaturgiai kérdésekben rejlik a fő akadály, hanem a formával szembeni félelemben. Sajnos, a szocialista filmművészet hátramaradt a humoros filmek alkotásában, ezt a műfajt azonban nem lehet megkezdni. Kétségtelemül vannak veszélyek: érvényesül a bányáság, a brettli, a színvonalatlan polgári szellemeskedés és destrukció és sok más ártalom vonzereje. Mégsem szabad megrettennünk a filmhumor formaelemeitől! Ellenkezőleg: a szocialista filmkultúrának ezt épp úgy magába kell olvasztania, s a maga képmására átformálnia, mint a filmkifejezés sok más eszközét. És persze teremthet belőle újat is.

Szeretném, ha e néhány gondolat, adalék lehetne egy, a magyar filmhumor ügyével foglalkozó tanácskozáshoz.

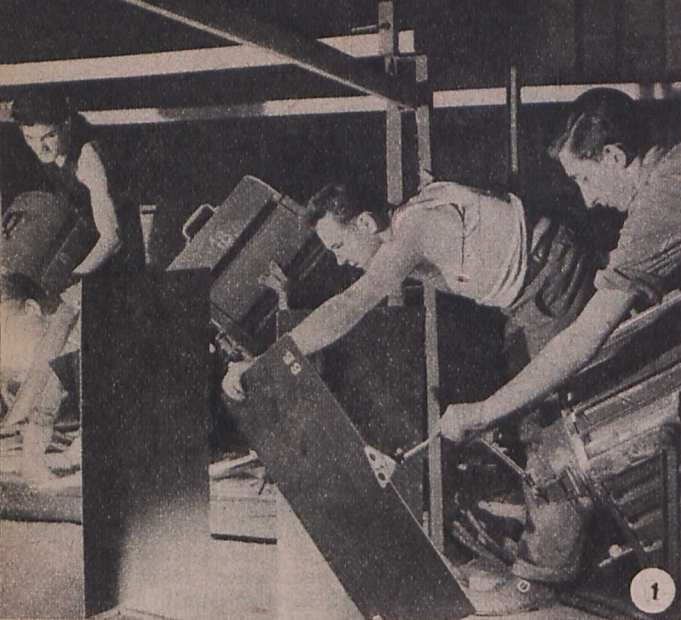
SAS GYÖRGY



Hídvégi Vali, Pártos Gusztáv és Latabár Kálmán

AKIK NI

A filmek bevezető része — az úgynevezett főcím — részletesen felsorolja mindazokat a művészeket, a rendezőtől a kosztümtervezőig, akik részt vettek az alkotás közös munkájában. A főcím hosszú, gyakran hosszabb is a kelleténél, mégis hiányoznak belőle azok, akik nélkül nem való-



MTI-fotó Molnár Edit felvételei

sulhatott volna meg, amit az író és rendező megálmodott. Róluk szól, őket mutatja be ez a képsorozat. Fent a magasban, a világosító hídon (1), a hőséget árasz-

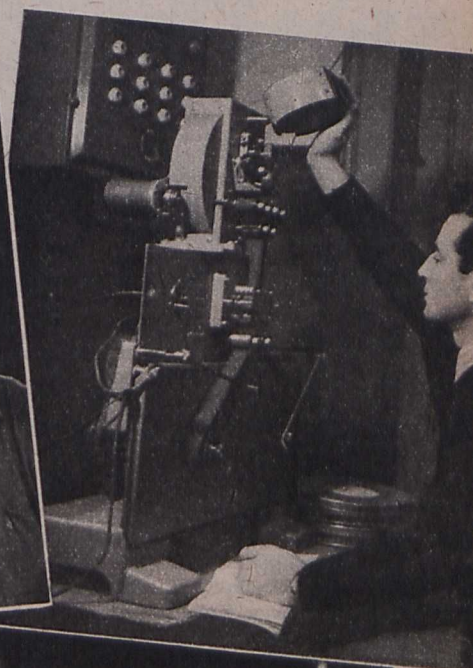
NCSENEK A FŐCIMBEN

tó reflektorok mellett dolgoznak a fény és árnyék mesterei, a világosítók: Balról: *Lipták László, Andrásy Márton* és *Hevesi György*. De a reflektorok fénye néha több a kelleténél, ezért a »bűhnés« (2): *Kövári*

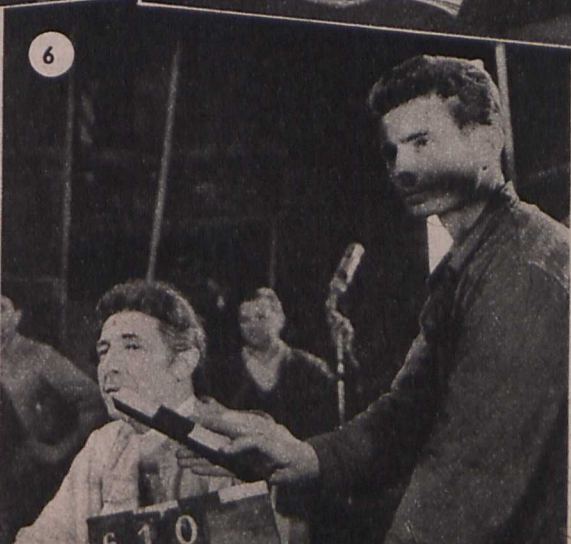
rejeket a hangosztályon magnetofonszalagra rögzítik. Képünkön (5) munkájában a »hangkamerás«: *Porst Béla*. Mikor végre minden a helyén van, a felvevőgép elé áll a »csapó«: *Kövári Gusztáv*, (6) bemondja

a soron következő felvétel számát, lecsapja kis táblája tetejét, s a színészek játszani kezdenek. (Felvételeink a »Kard és kocka« című új magyar film forgatásakor készültek.)

GARAI TAMÁS



Gusztáv takarólapot szegze a fény útjába. A felvevőgép mozgatásáról, a fährtkocsi gurításáról, a kamera emeléséről, súlylyesztéséről a »fährtmes-ter« (3) *Heiter József* gondoskodik. Fontos szerepe van a felvételeknél a »mikés«-nek (4), a mikrofon kezelőjének, *Magyar Tibornak* is. A színészek hangját, a zö-





ÉLETEM ÁRÁN

Ha kell, egymaga szálfákat tép ki a földből, de ő rendíthetlenebb az erdő szálfáinál — ilyen, szinte természetfelettivé növelt alakban állítja elénk hősét a film. Ez a megjelenítés harmonizál legjobban valódi benső erejével, ezzel a költői jelképbe kívánckozó hatalmas tetterővel. Mégsem válik pusztá jelképpé Vaszilij Gubanov, a kommunista alakja, mert a film író *Jevgenyij Gabrilovics*, és a rendező *Jurij Rajzman* típusalkotó művésze a maga helyén alkalmazza a képi felnagyítás szimbolikáját és mindig a maga helyén, a jellemformáló lelki vívódás közvetlen kifejezését. Olyan hős Gubanov, akinek jellemén teszi próbára a film az egész forradalom szilárdságát. Gubanov jellemproblémái valójában egy születő kor problémái. S ő állja a megpróbáltatást, állja a vihart, a harcot.

Mindebből következik, hogy a film stílusa patétikus, valami fennkölt zengés vonul végig rajta, s amikor ez a filmábrázolás finoman és egyben művészileg nagyvonalúan összetett hatásából kicsendül — a drámát is feszíti, izsítja, felemeli. Amikor azonban szükségtelen kiegészítő szövegekben, betétjelenetekben igyekez-

nek kívülről pátosszal övezni a képeket — lazul a dráma is. Mert észre kell venni: noha epikus kompozíciójú a film, mélyen magábaágyazva drámát perget. Sodra is, mélysége is van a filmnek — amely éppen ilyenformán eposz is, dráma is, de első sorban film. A jelenetek javarésznél felépítése klasszikus filmgondolkodásra vall, s a nagy szovjet iskolának, a harmincas évek aranykorának hagyományát tisztelő, de egyben továbbalkotó jelentkezése. Szinte hibátlan remekmű lenne, ha nehezen illeszkedő, külsőleges részleteket egyszerűen elhagyták volna. Íme, példaként a film befejezése: az eszmei és érzelmi kulmináció, Gubanov mártírnuma után, már majdnem szenttelen csergedezésnek hat, a lezárt dráma túlbonyolítása. Még néhány szép, odaillo kockát talán elbírta volna a film a gyilkosság után, ehelyett azonban újabb százméterek következnek. S a filmen belül is akadnak ilyenfajta idegenítő mozzanatok.

Mégis, az a fontosabb, az dominál a filmben, ami szép, ami »optimista tragikumában« is — ha szabad Vinyevszki nyomán e kifejezéssel élni — forradalmian romantikus. A ren-

dezői gondosság, az operatőri szem precíz élessége, a színészi alakítás megformáltsága a film számos pontján magával ragadó lendületet kap. Most, elemzés közben kutatjuk: mitől is? Valami igaz benső alkotói hit forrósitja fel a képeket, ugyanaz, amiről a film szól.

Milyen is ez a hit?

Gubanov, a sebesült vöröskatoná nem akar az építkezés raktárosa lenni, kommunistához méltatlannak érzi ezt a munkát. És amikor enged a párt szavára, az olajos hordók, a szegelésládák, a drótkerékek »költőtlenül« környezetébe is beviszi a forradalmat. És beviszi a korból sarjadó egyéni és közösségi drámát is. Persze, nemcsak ő, nemcsak a színész viszi be, hanem a többi alkotó is, *Rajzman*, a két kiváló operatőr, *Selenkov Csen Ju-lan* és *Scsedrin* a zeneszerző. A fényképezés és a zene elemi lendülete gyönyörűen fokokozza fel a kommunista szombat, a vagonkirakás, a munka sok más filmben szürkévé koptatott képeit. Az új világot és új embereket szülő építés és harc hőskoráról jórészt őszintén, frázis nélkül és sugárzó érzelmi hatással beszél a film. Új emberekről szól és a régiékről, akik nemcsak elősegítik vagy gátolják az új világ kialakulását, hanem keresik is benne a helyüket, keresik boldogulásukat, szerelmüket.

Néhány találó színekkel megalkotott típus szerepel a filmen. Például Fjodor Fokin, a spekuláns feketézó paraszt, *Sutov* alakításában. Ő mellett, hogy szinte képletszerű pontossággal ad portrét az ilyenfajta nem annyira gazemberségből, mint inkább ösztönösen harácsoló hiénáról, minden porcikájában életet hordoz. Amint a tűzharc közepette is batyuját féltve kapaszkodik fel a megtelt vagonokra, amint róka ravaszsgal húzza le a másik paraszt bakancsát egy falat szalonnáért, amint az egész forradalomból csak a maga kis kamrája érdekl, az eddig látott hasonló figurák közül a legjobbat nyújtja. Megnyerően mutatja meg a film Gubanov mellett a többi önfeláldozó és gránithitű kommunistát is. Lenin

alakjában, szerepének első epizódjában életszerű *Szmirnov* alakítása is.

Gubanovot *Jevgenyij Urbanszkij* játssza s az előttünk még ismeretlen fiatal színész jól oldja meg a ránehezülő roppant feladatot. Kulcsszerepében hiánytalanul fogadtatja el velünk a kommunista hős kivételes, s egyszersmind egyszerű egyéniségét, lelkivilágát, csak itt-ott bánt túlzó nyersességével. Az erdőirtás hihetetlen erő kifejtést követelő jelenetében tényleg elhisszük a példa ellenállhatatlanságát és halála megrázó pillanataiban úgy érezzük, mintha valami erős tölgy, vagy sziklacsúcs omlana ránk. Úgy siratjuk meg, hogy eközben valamit át is öröklünk erejéből. Soká emlékezetes lesz ez a haláljelenet, amelyben a halál fájdalma égető, de mulékony is, mert azt érzékelteti, hogy a forradalmon és a szocializmuson nem fog a gonoszság. Ezekben a mozzanatokban nemcsak Urbanszkij, hanem az egész alkotó kollektíva maradandót adott, s noha bizonyára lehetne művészi és technikai eszközök megkeresésével kritikai magyarázatát adni a jelenet döbbenetének, de a hatás olyan, hogy elfeledtetni a beállítások, a gépmozgás, a képkompozíciók élményt teremtő funkcióit, s csak az egységes indulat marad meg a néző lelke mélyén.

Az »Életem árán« olyan erényeket vonultat fel, amelyekről soha nem szakadhat el a szocialista-realista filmművészet, de amelyeket igyekeznie kell mindig új és új elemekkel gazdagítani.

S. GY.



KLASSZIKUSOK *filmen*

Gondolatok az Édes Anna bemutatása alkalmából

Klasszikus alkotások megfilmesítése minden alkalommal felveti azt az izgalmas problémát: milyen fokig kötelező a hűség a film alkotói számára és mikor válik ez a ragaszkodás az eredeti irodalmi műhöz a filmalkotás különccévé, sikerét, művészi értékét csorbító tényezővé. Ahány film, annyi válasz erre a kérdésre.

A leggyakoribb, legkézenfekvőbb megoldás a forgatókönyv legirodalmiabb verziójára készült regényfilm, amelyben a cselekmény szigorúan a regényre épült, s a filmhősök jellege a tőle telhető hűséggel másolja a regényhősökét, s a rendező jelenetről jelenetre követi a könyv lapjain történeteket. Ilyenkor az eredeti mű ismerői elsődleges élményükhöz mérik a filmet, s mivel a forgatókönyv író és rendező nem alkart, nem mert, vagy nem tudott újat adni — úgy érzik, hogy a régi élmény több, teljesebb volt. És igazuk van. Nemcsak azért, mert a 3—4—600 oldalas regény cselekménye szükségszerűen gazdagabb, s mert a mű számos lényeges mozzanata (a jó műben minden mozzanat lényeges!) hiányzik a filmről. Hanem azért is, mert a film hőseinek jellemzésére ebben az esetben ugyancsak irodalmi eszközöket használnak — dialógusokat, epizódokat —, s a szépirodalom számos filmen nem alkalmazható módszerét, mint pl. lelki analízis leírás, monológ interieur, indirekt jellemzés stb. — egyedül a színészi játéknak kell pótolnia. Aki pedig az eredeti mű ismerete nélkül ül be a nézőtérre, azt a látott képek semmilyen, vagy legalábbis nem az alkotó törekvéseivel harmonizáló asszociációra nem ragadják, gyakran hiába keresgéli a cselekmény hiányzó láncszemeit, egyes hősök tettének indítékát — nem csoda ha csalódik.

Persze ezen az úton sem minden alkotó egyformán messzire ér. A Csendes Don filmtrilógia nemcsak annyival jobb filmalkotás a Távolság Moszkvától-nál, amennyivel Solohov

jobb író Azsajevnél, hanem a megfilmesítés művészetét tekintve is. Geraszimov a film első és harmadik részében nagyrészt megoldotta a lehetetlent: szépet és hűségeset adott. Megfelelt ennek a kettős követelménynek a nagysikerű Vörös és Fekete is. S ha a mi filmtermésünkben tallózunk: a Rokonok, ha rá is nyomta bélyegét némi tompa szürkeség, néhány mozzanatában valóban moriczi, egészében tehetséges, becsületos munka volt.

Ennek a hűséges alkotói módszernek követői tagadhatatlanul bizonyos irodalmi propagandamunkát is végeznek. A laikus azt hinné, hogy a klasszikus regények filmváltozata leszoktat az olvasásról, mert sokan ezen a kényelmesebb módon pótolják műveltségük hiányait. A gyakorlat azonban ennek ellenkezőjét bizonyítja: egy-egy klasszikus regényfilm sokszorosára növeli az érdeklődést a boltokban és könyvtárakban az eredeti mű iránt, s ez is eredmény!

Ellenkező irányba több út vezet

Az egyik, talán legkézenfekvőbb, s az elsövel legkevésbé ellenkező út, amikor a rendező nem olyan klasszikus művet választ filmje alapjául, amelyből elvesz, hanem olyant, amelyhez hozzátész a forgatókönyv. Tehát — novellát. Ez egyfelől megkönnyíti a munkát, elkerülhetővé teszi a cselekmény túlzásúfolását, a lényeges motívumok kiiktatását, s ezzel kifogja a szelet a néző-olvasó leggyakoribb hiányérzetének vitorlájából. Ugyanakkor azonban új terheket, új veszélyeket vállal. A cselekmény teljes kibontásához, esetleg új szereplők vagy jelenetek életrehívásához, előzmény teremtéshez vagy az író elhallgatta cselekmény-motívumok kibontásához a filmírói és rendezői erények teljességén túl valamiféle maximális művészi alázat szükségesítettik. A klasszikus alkotó szándékával, szellemével, szemléletével, de még hangulatával és stílusával való teljes azonosulás. S még ha

ezt a feltételt teljesíti is a forgatókönyv író, akkor is fennáll az agyonmagyarazgatás, az arányok elbillenésének veszélye.

S hogy ez az út sem vezet szűkszerűen egy irányba: bizonyítja egyetlen nagyteltségű fiatal rendező két merőben különböző jellegű és színvonalú klasszikus filmje, a *Bakaruhában* sikere és az *Égi madár* művészi zsákutcaja. A *Bakaruhában* című film is kibontotta a Hunyady novella konfliktusát: Vilma és a bakaruhában grasszáló úrifü, újságíró históriáját, szélesebbre festette a kisváros képét, bizonyos értelemben gazdagabban rajzolta az összeütközést megelőző szerelem perceit. Am a bővítés minden mozzanata olyan volt, hogy Hunyady maga is elmondhatta, elképzelhette, lefényképezhette volna. Míg az *Égi madár* c. film a klasszikus tömörségű móríci novellát oly módon bővítette, hogy drámaiságát feloldotta a részletesen kibontott cselekmény langyos vizében, hogy az egyes részek, dialógusok maximális hűsége ellenére a túlrészletezett előzmény majd hogy nem meghamisítja az írói szándékot. MórícZ Zsigmond novellájában Pannit már nagygazdáné sorban ismerjük meg, és felemás helyzetével együtt érzékeljük az utat is, amely idevezette: a jómódért lányukat is eladó szegény szülők szándékát, a nyomorból bármí áron is menekülő szép napszámoslány kényszer-karrierjét. A film Pannijának bukásáért pedig kicsit mintha első, szegénylegény szerelmét is terhelné a felelősség, s ahogy a dráma kibontakozik, Panni virtuskodó hepciáskodása ellenére is szinte a nagyobbvonalú, asszonyával becsületesen bánó nagygazda férj oldalára billen az erkölcsi igazság mérlege.

A Vasvirágtól az Édes Annáig

Megint másféle útját járták az alkotói hűtlenségnek a *Vasvirág* készítői. A forgatókönyv alapja itt nem Gelléri Andor Endre egyik vagy másik novellája volt, hanem Gelléri novellista oeuvre-je. A *Ház a telepen* és a *Szállítóknál* éppúgy felrémlt a vásznon, mint a merőben más hangulatú *Vera naplója*, sőt még a *Nagymosoda* motívumai-

val is találkozunk. A film minden fontosabb szereplője, környezete és atmoszférája hűsége, hiteles. Csak éppen a hiteles motívumokat egybe kapcsoló történet, a film-sujet már nem Gelléri, hanem Köllő Miklós és Herskó János szellemének terméke. Elvileg ez az út mindenképpen járható. A klasszikus író mondanivalóját saját szülőtteivel, hőseivel az általa megalkotott világban mondatjuk el, anélkül, hogy az adott regény vagy elbeszélés láncával terhelnének filmbeli szárnyalásukat. Sajnos azonban a bátor és igényes vállalkozás (bármilyen ragyogó, emlékezetes kockák és képsorok gazdagították ezt a filmet) a forgatókönyv, a film egészét tekintve, csak félsikert hozott: a költőien hiteles atmoszférában mozgó, mélyen jellemzett hősök filmbeli története egyszerűen nem futotta egy nagyfilmre. Kevés lett, szegényes, és éppen ezért a rendezés szűkszerűen vontatottabbá vált, mint amilyent a Gelléri szelleméhez való hűség megenged.

És mégis, hiba lenne leereszteni a sorompót ez előtt a művészi szándék és megoldás előtt. Hogy a motívumokhoz, atmoszférához való hűség, esetleg a tartalmi, történelmi hűtlenség ellenére milyen művészi magaslatokra vezethet, példa rá Gorkij életrajzának csodálatos filmváltozata. A *Gyermekéveim* szellemében, atmoszférájában Gorkij alkotás — de a film már Donszkoj tehetségét dicséri!

Végezetül, ami az Édes Annát illeti, azt hiszem ez a legjellemzőbb ellenpélda minden szabályra, a legmeggyőzőbb cáfolata minden esztétikai hűségdogmára. Édes Anna esetében ugyanis — mint a kritika egyértelműen megállapította — nyilvánvaló a hűtlenség. Mégpedig nem is egyszerű tartalmi, történelmi értelemben — ellenkezőleg. A forgatókönyv felépítésében, hőseiben, dialógusai-ban maximális hűséggel követi a regényt. Fábry Zoltán és Bacsó Péter forgatókönyve elsősorban szemléletében tér el az eredeti alkotástól.

Félreérthetetlen hűtlenség jellemzi például Anna és Vizyné kapcsolatának rajzát. A regényben Vizyné

nemcsak dolgoztatja, szekálja Annát, hanem kicsit mintha dédelgetné is: büszke rá, hogy az állandó cselédvándorlás után végre meglelte a kincset, a mintacselédet. Egyetlen kislánya elvesztése felett érzett bánatában a szívét is sokszor megnyitja előtte. Persze mindez Kosztolányinál sem jelent igazi barátságot, meg is jegyzi az író, hogy a cselédek társasága az úrinőknek annyi, mint úriembereknek az utcalányoké: kéznél van, kényelmes és bármikor megszakítható. És mégis van Anna és a Víz család kapcsolatában valami közös, kölcsönös. Ahogy Kosztolányi megjegyzi, Anna egy idő után már büszke arra, hogy gazdái módosabbak Moviszteréknél, Drumáéknál, és még szerszámaikat is így nevezi — „a mi szitánk”, „a mi dugóhúzónk”. Az összetartozásnak ezek a jegyei nemcsak sokrétűbbé teszik Anna érzélemléteit, helyzetének rajzát, hanem egyben bonyolultabbá, érthetlenebbé magát a tragédiát, a gyilkosságot. És máris itt vagyunk a lényegnél. A filmben Anna gyilkossága egyértelműen társadalmi indítékú. Az embertelen bánásmód, Vízék kegyetlensége, Patikárius Jancsi hűtlensége valóban az első pillanattól kezdve megérteti Anna bosszúvágyát, — még akkor is, ha ez nem ébred fel benne, — és végső soron tettét is. Kosztolányi regényében Anna gyilkossága látszólag megfeythetlenebb. A társadalmi körülmények hatása itt jóval közvetetebb (bár feltétlenül érződik), s a közvetlen indoklás lélektani, sőt mélylélektani. A gyilkosság utáni helyzetet az író így érzékelteti: „Csak Anna arcán nem volt rémület. Ő sem értette, hogy miért tette, de ő elkövette, amit tett, és minthogy már elkövette, ott belül, nagyon mélyen bizonyára lehetett valami, amiért föltétlenül szükségszerűen meg kellett tennie. És aki belülről lát valamit, az másképpen is látja, mint aki csak kívülről látja.” Nos, a film Annája mintha belülről kevésbé tisztán látná. Az ő esetében mi is elsősorban kívülről látjuk mennyiféle oka lehetett Annának tettére. Persze a gyilkosság a regényben sem afféle Gide-i action gratuit, de talán mégsem olyan egyértelműen logikus lé-

pés, mint amilyennek a Filmvilág kritikusa látja, megállapítván, hogy „Szabadulni csak — Vízyné holttestétén át — a börtönbe lehet.” A szabadulás reményének még sejtetése sem érződik a regényben, ahol mintha a tudatalatti erők feltörése új verembe lökné Annát, és (szerencsére) a filmben sem. Hűtlenség érződik a filmben Patikárius Jancsi jellemzésénél is. A regény látszat Don Juanja, ez a suita és félszeg, kamasz sorból kinőtt fiú, férfiu óroszlánkörmeit éppen a cselédzobában próbálgatja, és miután vére Annához hajtotta „Meg volt győződve, hogy az ő esete egyedül áll és soha a világ teremtése óta senki sem követett el ilyen bűnt. De azért tetszett neki, és vállalta.” S csak később, midőn már — Kosztolányi kifejezése szerint — visszafelé is megjárta a szerelem lajtorjáját, kezdi cinikusan kalandként nézni, mesélni, s később már szégyelni mindazt, ami Anna és közötté történt. A film Jancsijának elágyulása a szerelmi kettősben kevésbé logikus, s az érzelmek fokozatos átalakulását azonnali és spontán cinizmus helyettesíti.

És mégis, a vád után hadd fogalmazzam meg sokkalta nagyobb hangsúllyal a védelmet. A Bacsó—Fábr kettős hűtlen lett ugyan a regény szemléletéhez, de hű maradt annak igényéhez, hű maradt Kosztolányi művészetéhez. A tárgyi világ mesteri megelevenítésében Fábryt Kosztolányi szövegében inkább csak mondatok, félmondatok támogatták. De látásmódjában mintha az árnyakkal, félelmekkel viaskodó »Szegény kis gyermek« panaszait is sejtenénk, s a csodálatos álom-montázsban — amelynek valóban csak és egyedül Fábry Zoltán a megálmodója — Kosztolányi vizionisztikus impresszionizmusa is ihletadó lehetett. Az Édes Anna alkotóinak hűtlensége így lett bizonyos mozzanatokban korlátja, másutt korrekciója, egészében pedig szárnyat adó ihletője annak az önálló műnek, amit az Édes Annával filmművészetünk létrehozott.

FÖLDES ANNA

Perlekedő levél egy mozinézőhöz

az egzotikumról és a művészi ízlésről

Kedves uram!

Az elmúlt hetek során kétszer találkoztam Önnel moziban. Az első alkalommal pontosan elem, másodsor éppen mellém sodorta a véletlen; így hát (ne vegye zokon) akaratlanul is bepillantottam az Ön — számomra igen távoli — ízlésvilágába. Ennek az ízlésnek az enyémtől való pusztán különbözősége természetesen még nem sarkallt volna e nyílt levél megírására. Csakhogy az Ön reagálásában veszedelmes gyanútlanságot fedeztem fel, ennél fogva kötelességemnek tartom, hogy Önt — higgye el, a lehető legjobb indulattal — figyelmeztessem saját érdekeire.

Első találkozásunk színhelye a Kossuth Mozi volt. A »Tájfún Nagaszaki felett« című filmet láttuk, s Ön több ízben is elragadtatottan felkiáltott, mindannyiszor olyan jelenetek közben, amelyek során valamilyen egzotikus érdekesség tekintett a vászonról reánk. Emlékszem: a tünneményes japánkert megpillantásakor a »De gyönyörű!« sóhaja hagyta el ajkát. A báb-színházi jelenetnél ezt súgta partnerének: »Roppant érdekes!« A tájfún erre a felkiáltásra bírta: »Grandiózus!« Kifelé menet pedig az Ön lelkes magyarázatát kényszerültem végighallgatni arról, miszerint a film kitűnő, s hogy mily sajnálatosan

kevés látványos, egzotikus filmet lehet manapság mozijainkban látni.

Megvallom: nekem a »Tájfún Nagaszaki felett« egyáltalán nem tetszett. Fogózzék meg, uram: unatkoztam. Mégpedig azért unatkoztam, mert mindenfajta szerelmi háromszög a könyökön jön ki, ha e háromszöget az alkotók nem csupán eszközül használják valamely igazság érzékeltetésére. A »Tájfún Nagaszaki felett« esetében semmiféle mélyebb igazságról nincs szó, még akkor sem, ha a film készítői Kipling sokat sejtető mondatát biggyesztették mottóul a film elé: »A Nyugat, az Nyugat; a Kelet, az Kelet.« Ez a kiplingi mondat korántsem mentes a gyarmatosítók szemléletétől; még jó, hogy a film függetleníti magát mottójától, s épp az ellenkezőjét mondja: francia férfi is beleszerethet japán nőbe. Nem mintha ez meg nem volna bődületes közhely; mert hiszen ki nem tudta ezt a film nélkül is? Másról van tehát szó: arról, hogy a film készítői egy meglehetősen banális szerelmi téma plusz egy látványos tájfún plusz egy jó adag távol-keleti egzotikum koktéliját nem csekély kommersz-siker reményében rázták össze. Ezért viszik el Jean Marais-t és a filmtől függetlenül remek Danielle Darrieux-t a báb-

színházba, a lámakolostorba, a japánkertbe, ezért viszik el őket magába Japánba. Ön pedig nem veszi észre a kárpóztatás mögött a csalást, és el van bűvölve a látványosságtól meg az egzotikumtól.

Kedves uram! Lehet, hogy megdöbben attól, amit mondok, de csak döbbenjen is meg: az egzotikum — minden egzotikum! — szemfényvesztés, mákony, a kisember ráserdése. Lényege ez: mi Nyugat-Európában bizony nem élünk fényesen, de vannak csodaszigetek, ahol még romlatlan az ember, gazdag a föld és boldog az élet. Ez a hazug, reakciós, civilizáció- és fejlődés-ellenes mentalitás — »Az utolsó paradicsom«-ok szülőanyja — rózsaszínű ábrándképek festegetésével igyekszik szerepet találni a nyugati tömegek növekvő elkeseredésének levezetésére. Meglehet, Ön is mosolyogna, ha valaki úgy beszélne hazánkról, mint a nyereg alatt puhított romantika délibábos rózsaságáról (bár hisz a mi filmjeink közül is az effajta egzotikumra építő »Gábor diák«, meg »Fekete szem éjszakája« tetszik Önnek; sokkal inkább, mint mondjuk a »Talpalatnyi föld« vagy a »Hannibál tanár úr«), de már teszem Kubáról vagy Hawairól szívesen elhiszi az örök édeni boldogság stílizált maszlagát. Kuba és Hawaii messze van; Kuba

és Hawai már egzotikum,

Az egzotikumnak e félrevezető szerepét meggyőzően ábrázolja az »Özönvíz előtt« című film, amelyet Ön bizonyára látott, de amelynek mélyebb mondani- valóját feltehetően nem értette meg. Dehát Ön a »Rákhalászok« című japán filmet is látta (Ön maga említette ezt part- merének a moziból kife- lé menet), s ez kevésbé tetszett a »Tájfun Na- gaszaki felett«-nél, pe- dig ez is Japánt mutat- ta be. Igen ám, csakú- hogy a »Rákhalászok« Japánja másik Japán: az igazi. Tény és való, abban Ön nemigen lát- hatott pompázatos ker- teket, de ezeket a kerte- ket a keze munkájából élő japán nép sem igen láthatja. Tudom, Ön nem nézi szívesen nyom- morgó emberek fizikai és morális gyöttrődését; Ön »szórakozni« akar. Hanem ez a kritikátlan szórakozásvágy azt eredményezi, hogy Ön örömmel veszi, ha be- csapják, ez pedig any- nyit tesz, hogy lemond önmagáról, le szellemi méltóságáról, s álomvil- lágba menekül; márpe- dig álomvilágból csö- mör az ébredés.

Én — megvallom — sokat bosszankodtam annakidején az indiaiak sok tekintetben haladó, de bizonyos kommersz- szempontokról letenni nem tudó filmalkotásán, a »Csavargó«-n. Eskü- dni mernék rá, hogy Ön- nek ez a film is tetszett. Mégpedig nyilván nem az indiai nők egyenjogú- sításának és a kizsák- mányolók felelősségé- nek a film végén hite-lesen ábrázolt proble-

matikája miatt, hanem a meglehetősen szervet- lenül belekevert egzoti- cum-adagok következté- ben. Önnek — ahogyan ízlését megismertem — bizonyára a csavargó születésének misztikus és már-már grand-gui- gnol előzményei ragad- ták meg a képzeletét, to- vábbá az álom-jelenet, az oda belegyömöszölt látványos, ám stilszerű- len revüvel. Önnek pon- tosan azok a mozzana- tok tetszenek egy-egy filmben, ahol az alko- tók a vásárló-piacra sandítva, engedménye- ket tesznek tulajdon igényességüknek. Per- sze a »Csavargó« még mindig sokkal inkább festette elénk India va- lóságos életét, mint te- szem az »Árvíz Indiá- ban«, amely Önt aligha- nem extázisba hozta an- nakidején, nem utolsó sorban a látványos föld- rengés és az impozáns árvíz miatt.

Arról nem is beszél- lek, hogy Ön az egzoti- cumtól elfogadja a ham- is csodasziget-ideoló- giát (saját maga mon- dta már kint, a mozi előtt, mennyire sietett megnézni az előzetes je- lentés nyomán a »Mexi- kói szerenád«-ot), de at- tól a világtól, amely csakugyan megsza- badult a tőkésék uralmá- tól, idegenkedik. A ra- gyogó Maxim-filmeket (»És felkel a nap«, »Vi- borgi városrészt«) alkal- masint meg sem nézte, az »Utolsó éjszaká«-ról tán nem is hallott, a »Kronstadti tengeré- szek« képei előtt bizo- nyára idegesen legyin- tett, hogy eh, ez is csak valami propaganda-do- log lesz. A »Szállnak a darvak« után — kivált

a film nemzetközi dia- dala miatt — ez az ide- genkedés csökkent, de korántsem múlt ki.

Hogy túlon túl lesújtó véleményvel vagyok Önről? Lehet; ha így van, bocsásson meg. De talán megengedi, hogy még második találkozá- sunkat is emlékezetébe idézzem. Ez a Filmmű- zeumban történt, a »Végzet« című filmnél. A legmegrendítőbb jele- net közepén jartunk. Melchior, az öregedő ze- neszerző (Harry Baur), akitől eltáncolják fiatal feleségét, kétségbeesé- sében afféle legényes vetélkedő-táncba kezd. Az öreg test egyetlen csetlik-botlik, csak a tetszeni, a megkapasz- kodni vágyó lélek gör- csös erőfeszítései lökik odább. Dráma pereg előttünk; dráma, mely pillanatokon belül tra- gédiává érik. S Ön ekkor — alig hittem a fül- lemnek — felnevetett. Jóízűen, hangosan kacag- ott az ügyefogyottan dülöngélő színészen. Mert Ön mindig csupán a látványt képes érzé- kelni; a mögötte megbú- vó lényeket nem. Ezért ül fel az egzotikumnak, a pompás külsőségek- nek, ezért zokog a zen- timentális sziruppal nyakonöntött jelenete- ken, s ezért nevet az igazi tragédiák láttán. Ön olimposzi magasok- ból mond megfellebbez- hetetlen ítéletet filmek- ről, de közben nem érett meg a művészi igazságok befogadására. Talán most, hogy felhí- vtam mindenre a figyel- mét, bizalmatlanabb lesz a giccse szemben, s alázatosabb lesz, mint műélvező.

Gondolkozzék.

TIMÁR GYÖRGY

A jó és rossz „egzotikum”

Lapunk előző cikke foglalkozik a filmek egzotikumával. Erőltetett-e, giccset-e mindig az egzotikum, a távoli ismeretlen ország, ismeretlen nép, ismeretlen szokások — mint egy film háttere. Természetesen: nem. A »Nagy fal mögött« című, nemrég bemutatott francia film például valóban nem játszódhatnék másutt, mint Kínában, hiszen — éppenséggel az az egyedüli célja, hogy a mai Kínát mutassa be a nézőknek.

Francia filmek egy csoportja heteken át utazott Kínában, eredeti, régi és modern kínai táncokat, kínai zenét, fotografált, filmrevette Peking életét, megörökítette a falusiak szokásait, az aratást és egy lakodalmat egy kínai faluban. Végigutaztak a Jangce-folyó mentén, filmrevittek egy fiatal kínai lányt, aki vasúti mérnök lett, követték lencséjükkel a napi három kilométert növekvő új vasúti vonalat.

A »Nagy fal mögött« rendezője Robert Mehegoz és szövegírója, Simone de Beauvoir is biztosíték arra, hogy ez a színes, érdekes dokumentumfilm nemcsak »egzotikumával«, hanem elsősorban az igazság, a mai kínai élet igaz ábrázolásával arat sikert a nézők körében.

Hasonlóképpen természetesen háttere az »egzotikus« környezet az »Él-

ni« című új japán filmnek. Főhőse egy kisember, Kanji. Nem fiatal már, elmúlt ötven éves. Egy szép napon rádőbber, hogy elrontotta az életét. Feleségét elvesztette, fia nem szereti őt, nem is bízik benne. Megtudja azt is, hogy már csak néhány hónapig élhet, beteg. Mindenből kiábrándulva, mindentől elfáradva az ivásba menekül, s egyre többet iszik, a részegségben keresve feledést. Mégis, magánya nyomja, elkésérti. Ekkor találkozik egy fiatalemberrel, aki tele van hittel és lelkesedéssel, s átformálja a halni készülő férfi lelkét. Kanji újra munkához lát, elhatározza, hogy hátralevő napjait mások boldogításának szenteli. Íróasztalán egy rég elfeledett kérvény hever. Szegény, elhanyagolt negyed lakói kérik egy gyerekjátéztér felállítását. Kanji nyakába veszi a hivatalokat, s addig ostromolja azokat, akikről a döntés függ, amíg kiharcolja a játszótérét.

S íme, véget ért a szép

park megnyitó ünnepe. Leszáll az éj, csendesen hull a hó. Kanji egy gyerekhintára ül, de leszállni már nem tud róla. Itt éri a halál, s reggelre a hófehér lepellel borítja be. A filmet Akira Kurosava írta és rendezte, főszerepeit Takashi Shimura, Shinichi Himori és Nobuo Kakeko játsszák.

Ugyancsak Japánban játszódik egy új amerikai film, a »Sayonara«. Itt az egzotikum valóban öncél — az érdekesre és különösségre való elszánt törekvés. A film egyébként nem nélkülözi az erőltetett romantikát, a giccset és érzelmösséget sem. Története bővelkedik izgalmas fordulatokban, szép, a cselekménybe nem mindig illő tájképekben, van benne balett is és zene is, mindent letipró szerelem, egyszerűval üzleti és közönségsikere biztosítottak látszik.

A »Sayonara« a koreai háború idején játszódik, Japánban. Ebben az időben szigorúan tilos volt a Japánban állomásozó



Milko Taka és Marlon Brando, a »Sayonara« című filmben



amerikai katonáknak japán lányokkal házasságot kötni. Az élet azonban, mint ismeretes, nem mindig tiszteli a katonai szabályokat. Két amerikai tiszt is beleszeret egy-egy japán nőbe. Az egyik Kelly, aki a gyöngéd Katsumit szereti. A másik Lloyd Gruver, aki szakít amerikai menyasszonyával, mert beleszeret Hana-Ogiba, egy japán táncosnőbe. A törvények nem kevésbé szigorúak a japánoknál sem. A táncosnőt köti a szerződése, nem rendelkezhet saját maga felett, senkivel semmilyen kapcsolatot nem létesíthet. Helyzete annál is nehezebb, mert honfitársai tudják róla, hogy apja az amerikaiak áldozata; Hirosima bombázásánál halt meg.

A két szerelmi probléma végül mégis »megoldódik«, az egyik pár közös elhatározással öngyilkos lesz, a másik: Lloyd és Hana-Ogi, nem törődve előítéletekkel,

Két kép a »Vikingek« című filmből. Az egyiken Kirk Douglas



Takashi Shimura és Shinichi Himori, az »Elni« című film szereplői

honfitársaik megvetésével, egymáséi lesznek.

A színes, látványos filmet Joshua Logan rendezte, főbb szerepeit Marlon Brando, Miiko Taka, Miyoshi Umeki és Red Buttons játssza.

S végül egy példa a történelmi egzotikumra, a »Vikingek« című új amerikai film, amelyet Dale Wasserman írt Edison Marshall »Vikingek« című könyvéből. A több mint ezer év előtt játszódó cselekmény a mondák és a filmírói fantázia különös keveréke. Tengeri expedíciók, szerelem, trónért és hatalomért való harc, királynők és rabszolgák, üldözés, hajótörés — valóban minden van ebben a látványos filmben, ami közönségsikerre tarthat igényt. A filmet Rochard Fleischer rendezte, főbb szerepeit Kirk Douglas, Tony Curtis, Janet Leigh és F. Tringh játsszák.

P. ZS.

A »Nagy fal mögött« című filmből



Ilyen az élet...

Van valami a neorealizmusban, ami ismét és újra csak arra ingerli az embert, hogy sarkallatos esztétikai alapelveket fogalmazzason. Nézem a *Hétköznapi tragédiák*-at, Pietro Germi új olasz filmjét, s olyasmik jutnak az eszembe, hogy a művészet — még a rosszféle művészet is — attól művészet elsősorban, hogy túlmutat önmagán. Ha giccs, akkor hamisan mutat túl, ha remekmű, akkor sűrítve, kristályosan villogtatva emeli magasba az igazságát, de így vagy úgy, a mű elemei összeállnak valamivé, ami több a látható formánál, és kimondanak együtt valamit, ami több a közvetlen tartalomnál. Ezt a valamit aztán sokféleképpen nevezhetjük, eszmének, tanulságnak, távlatnak, akár »kicsengésnek« is, és megrendülve szemlélhetjük, vagy bosszankodhatunk is rajta, de ha ez nincs, akkor valami üresség támad, valami természetellenesnek tűnő hiány, mintha lámpák égnének, s nem lenne fényük.

Pietro Germi filmje: szép nagy lámpa — csekélyke fénnel, tetszetős látvány — kevés látomással. A képek megjelennek a vásznon, de a képek mögött nem nagyon jelenik meg semmi. Nem jön létre az a harmadik dimenzió, a valódi művészeté, ahol a dolgoknak mélyebb értelme, tágabb sugárzása, nagyobb árnyéka támadhatná. Megy előttünk az élet — egy vasutas-családé nevezetesen —, baktat, meglendül, nekilődül; események is vannak szép számmal, izgalom is adódik bőven, de az események nem állnak össze az emberi sorsok fordulatává, és az izgalom nem tud átváltani a feszültség tónusába. Ahogy jönnek sorban a film epizódjai, egymásután mind fel-felkapaszkodik valahogy a dráma peremére, evickél, billeg, ott egy kicsit, aztán visszapotyan a földre.

A vasutas-család áll egy apából, egy anyából és három gyerekből. A legkisebb gyerek úgy nyolc-tíz éves; ő mondja el, ő láttatja velünk tulajdonképpen a filmet, és a gyerek-

szem-gyerekszáj kedves naivsága van hivatva megható színezetekbe burkolni a matériájukban szürke dolgokat. A megható színezet, az elérzékenyülés az életen, a neorealizmus hol rejtettebb, hol nyíltabb allaghangulata meg is valósul a filmben; ismételten könnyezhet befelé, aki szereti az ilyesmit. (Valóságban ríni — ez nem volna indokolt, Germi ismeri a mértéket.) A meghatás, az elérzékenyítés törekvését, a »hát bizony, ilyen az élet...« se hazug, se igaz tanulságát azonban egy sajátos dramaturgia, váltja valóra igazán a filmben. Nevezhetjük ezt »is — is« dramaturgiának, s ebben a filmben csakugyan nevet adhatunk neki, olyan világosan kiténik.

A mozdonyvezető apa iszákos is egy kicsit, de azért kemény, dolgos, jó ember is. El is kergeti hazulról a felnőtt fiát-lányát, de aztán vissza is fogadja őket, megbocsátó boldogan. Történik is vele valami igazságtalanság, de azért arra maga is rászolgált. El is megy sztrájktrórnék, de aztán szegényében ott is hagyja a munkáját. Elhagyja a családját is, de aztán vissza is tér hozzá —; csupán egyetlen szereplő pályájában is ilyen kiadós bőséggel működik az »is — is« dramaturgia. És éppígy a többiekében. A nagylány szereti is a férjét, meg nem is szereti; el is hagyja egy jóképű autóért és udvarlóért, de végül vissza is tér hozzá; játssza is a finom-könnyed úrnőt, meg el is megy dolgozni egy mosodába, és a többi. (Szül is egy gyereket, de az meg is hal rögtön.) A felnőtt fiú is gazemberkedik egy kicsit, de azért, szorgos, rendes, jófiúként is odaáll az apa helyére, amikor az, a film befejezésében, végül is belehal életének és családjának tűrhetetlenül sok is-ébe. (Egyedül talán csak az anya kivétel az is — is-ek folyamatosan sorjázó kettőssége alól; élete a munkásanyák módjára meg-ingathatatlanul egy az otthonnal, a családdal; szomorkásan szép alakja ezért magasodik fel a filmben.)

Így fest gyakorlatban az »is — is«

dramaturgia, az önmagán túlmutatni, a maga igazságát kifejeíteni képtelen művészet belső, szerkezeti rendszere. Persze, fel lehet hozni a film magyarázatául és mentségéül a tudatosságot. Hogy, akik a *Hétköznap-i tragédiákat* — és a hasonló filmeket — megcsinálták, éppen ezeket az is — is-eket, az ábrázolt életnek éppen ezt a megoldhatatlan billegését akarták kifejezni, és hogy — sok minden van ám e mögött! Lehetséges — és van is. Csakhogy a tudatosság nem segít, sosem segít az olyan igyekezeteken, amelyek szándékkal vagy anélkül megmaradnak az élet nyers felszínén. A művészet ez esetben is éppen ott és akkor kezdődne, ha a figurákat tologató-billegető kéz az is — is-ek látványa mögé nyúlna. Ha szétrántaná az élet valóban köznapi, vékonyka kis függönyét, s merne akár kegyetlenebb is lenni a hőseihez, s hozzánk is, a nézőkhöz, hogy az igazsághoz annál hűségesebb lehessen.

Egyszóval: sovány vigasz itt a tudatosság magyarázata. Sokkal jobban megfelel a valóságnak, ha egy lényegében *kispolgári* művészet természetéről, szabályairól, és lassanként már az epigonizmusáról beszélünk. A langyos kettősség dramaturgiája igazában azt a célt szolgálja, hogy elhárítsa az erős, a valódi, a megrendítő művészi hatásokat. Nem hazudik a régifajta, a rossz giccsek módján — ez az elismerhető érdeme. De nem is kutatja szenvedélyvel az életet, nem tud, nem is akar a tétován hányódó emberi sorsok mögé látni, csak azt ismételtet kis sérelmesen, kissé kenetteljesen — ilyen az élet... ilyen az élet... Valóban, az élet ilyen, de a művészet nem ilyen. (És végül is: ha egy kávéban nincs se cikória, se babkávét, akkor miből van tulajdonképpen?) Nem is egy »is — is« dramaturgiáról van itt szó, hanem egy »sem — sem« dramaturgiáról.

A film befejezésében, abban a szomorú igyekezetben, hogy kompozíciósan is érvényesüljön az interferáló és egymást semlegesítő hatások elve, már-már csödszerűen mutatkozik meg a neorealizmus tehetetlensége. Jön először egy finálé *happy-*



Pietro Germi, Luisa della Noce és a gyerek: Edoardo Nevola

end jelleggel, az érzelmes kedélyek örömére. Jön aztán egy második finálé líraian tragikus színezetben, a mozdonyvezető apa halálával, hogy azért könnyezni is lehessen egy kicsit. Jön aztán egy harmadik finálé, egy mindent feloldó, elsimító enyhesség, s az élet most már megy szépen tovább... (Mi is baktatunk szépen hazafelé, s egy fél óra múlva meglepetten vesszük észre, hogy a filmből nem maradt bennünk semmi.)

*

A filmet *Pietro Germi* írta, rendezte és a főszerepét is eljátszotta. Két korábbi filmje, amelyet láthatunk, a *Reménység útja* és a *Szicíliai vérbosszú* több volt ennél a lehányatló munkánál. A színészek csinálták a dolgukat, többet nem nagyon tehettek. Az anyát alakító *Luisa della Noce*, és a gyermek-rezonórt játsszó kisfiú, *Edoardo Nevola* nyújtották a legtöbbet. Az operatőr, *Leonida Barboni*, fel-felvilant néhány szép és erőteljes képet, de a szélesvásznú eljárás tekintetében nem excellált különösen; akadnak bőven torzó hatású, üres, vagy félrebillenő képei. (S három szót még a magyar szinkronról: nagyon rossz volt.) CZIBOR JÁNOS

A csalók

Marcel Carné filmje párizsi fiatalok válságáról

Párizs két nagy filmszínházában nemrégiben mutatták be Marcel Carné, a világhírű rendező „Les tricheurs” („A csalók”) című új alkotását. A film körül azóta is széleskörű, szenvedélyes vita folyik. A vélemények megoszlanak; a film hívei éppoly hevesen védik és dicsérik Carné új művét, mint amilyen elkeseredetten támadják ellenfelei.

»A csalók« kényes, de fájóan valószínűs, égetően aktuális kérdést, fiatalok válságát viszi filmre; a párizsi Saint Germain des Prés-i kávéházakban és dancingsokban tanyázó fiatalok egy csoportjának életéről fest döbbenetesen sivár képet. »A csalók« nem történetével tűnik ki. Carnét, a *Ködös utakon*, a *Felkel a nap*, a *Hotel du Nord*, a *szerelmem városa* és sok más emlékezetes fim alkotóját a környezet, az emberek, a jellemek, a hangulat és a részletek legalább annyira érdeklik, mint maga a történet, amely sokszor csak később, a munka folyamán alakul ki. Így volt ez, mint Carné maga elmondja, új filmjénél is. »A csalók« ellenfelei sem annyira a film meséjét, mint inkább a fiatalok, életük ábrázolását támadják.

Carné filmjének szereplői, a »banda« tagjai a társadalom legkülönbözőbb rétegéből vetődnek össze. Közös vonásuk, hogy irtóznak a munkától, nem törődnek senkivel és semmivel, tagadnak minden társadalmi konvenciót, családot, barátságot, munkát és szerelmet. Egymás társaságában is magányosok, akik az alkohol mámorában, a jazz-ben, a táncban és a szerelmeskedésben keresnek pillanatnyi menekülést az élettől és saját maguktól is. Élvezni akarják a létet addig is, míg — mert ezt hiszik — a hdrogénbomba elvégzi a »nagytakarítást«.

Életszemléletük fonákja azonban, hogy ugyanakkor, mikor »szabadságukat« féltve minden »tabu«-tól, tagadják a társadalmi szokásokat, maguk teremtik meg saját tabúikat, szigorú törvényeiket. Például érzelmesnek, gyengédnek, szerelmesnek lenni vagy — ami még rosszabb — ilyen

érzéseket kinyilvánítani: megvetendő, tilos.

Ebből a sajátságos konformizmusból, a maguk alkotta konvekcionálisból fakad a film összeütközése, a tragédia. Mic, az anyjától, testvérétől külön élő szegény lány és Bob, az előkelő, gazdag szülők fia, aki abahagyja egyetemi tanulmányait, hogy a banda életét élje, szerelmesei egymásba. Ezt azonban nem vallják, nem vallhatják meg. A banda egyik tagja megszarolja volt szeretőjét, egy előkelő társaságbeli aszszonyt. Bobot bízzák meg azzal, hogy egy közvetítőnek átadja az asszony által szeretőjének írt kompromittáló leveleket — 630 000 frankért. Miért éppen ennyiért? A pénzt Mic-nek ítéli a banda. Mic pedig ki akarja fizetni szobabértartozását (20 000 frank), már régóta vágyik egy Jaguár-autóra (használtan 600 000 frank), marad 10 000 — benzinre. Ha Bob nem vállalja az ügy lebonyolítását — megrettent szájhős; ha Mic ellenzi a vállalkozást, Bob kijelölését — afféle szerelmes gépirólány, nem igazi »felszabadult«, egyikük sem való a bandába.

Bob teljesíti a feladatot. A pénzzel Mic-hez siet; félreérthetetlen helyzetben találja Alain-nel, a banda egyik vezérével. Döntő pillanatok. De Alain jelenlétében sem Mic sem Bob nem meri feltárni az igazat, bevallani szerelmüket. Bob csömörről telve, mindentől undorodva, az ágyra dobja a pénzt és távozik. Mic megvásárolja az autót, egyre gyorsabban száguld az éjszakákban, neki-hajt egy teherautónak — meghal. A mindent tagadók saját magukat is megtagadják, saját magukat, érzelmeiket csalják meg.

Carné szinte dokumentáris hűséggel tárja fel filmjében a banda tagjainak életét, a fiatalok válságát. A probléma mindenkit érint. »A film nézője — írja a „Les lettres francaises”-ben Michel Capdenac — törvényszéki tárgyalóteremben ül: ki vádlottnak, ki tanúnak érezheti magát.«

Valószínűleg nem véletlen, hogy míg a fiatalok általában a film mellett foglalnak állást, az idősebbek közül sokakat valósággal felháborít. »A csalók« ugyanis érezteti, hogy a fiatalok ilyen életszemléletének, váltságának kialakulásában környezetük, az idősebbek, a szülők sem mentesek a felelősségtől. Sokan nyilván vádlottaknak érezhetik magukat, ezért hányják Carné szemére, hogy a valóságot eltorzítva, a fiataloságot, az egész fiatalságot vádolja. Ezzel szemben például Georges Sadoul, aki elragadtatással ír a filmről és köszönetet mond érte, éppen azt domborítja ki a Les lettres françaises-ben, hogy Carné nem a bogarász hüvös tárgyilagosságával, nem is valami erkölcsstanár magas piedesztáljáról ábrázolja, hanem meleg emberiséggel, megértéssel övezi szánalmas hőseit, igyekszik elemezni, megérteni őket. Carné filmjének szereplői — hangoztatja még Sadoul — valamennyien jellegzetes típusai a mai fiatalságnak, de — mint a filmből világosan ki is derül — nem az egész fiatalságnak.

Az Expressben és a Les lettres françaises-ben Marcel Carné válaszol támadóinak. — Több mint húsz éve járok a Saint Germain des Prés kávéházaiba — mondja. — Lehet vitatni »A csalók« drámái felépítését, meséjét, rendezését, de hogy a filmben ábrázolt társadalmi jelenség

nem létezik, az nem igaz. Személyesen ismerem azokat a fiúkat és lányokat, akikről a film szól. A fiatalok nem nagy százaléka él így. De aki csak három órát tölt, mondjuk a Café Bonaparte-ban, számos fiatalot láthat, aki némi eltéréssel, szakasztott olyan, mint a film szereplői.

Carné két évig dolgozott új filmjén. Állandóan igénybe vette »A csalók« világát jól ismerő fiatalok segítségét sokszor kérte ki véleményüket, tanácsukat. Saint Germain des Prés-i kávéházakban és dancingsokban otthonos fiatalok szállították a törzsvendégek eredeti beszédmodorát, argóját, kiszólásaikat Carnének és a párbeszédék szerzőjének, Jaques Sigurd-nak. A film szereplőinek javarésze is »eredeti«. Carné »A csalók« világából toborozta őket. Fiatal, alig ismert színészek játsszák — a kritikusok szerint nagyszerűen — a film négy főszerepét is: Clo-t, az arisztokrata lányt Andréa Parisy, Mic-t Pascale Petit, Bob-ot Jacques Charrier, Alain-t pedig Laurent Terzieff.

A filmet egyébként tizenhat éven aluliak is megnézhetik. Tíz szavazattal kilenc ellenében és egy tartózkodással, így döntött a cenzúra bizottság. A tilalom ellen szavazott a bizottság valamennyi hivatásos filmese. A tilalom mellett: a minisztériumok valamennyi képviselője.

B—6

Laurent Terzieff.
Pascale Petit.



Kis képes filmtörténet



Douglas Fairbanks



Russel Hicks

Errol Flynn



Richard Todd



A budapesti filmszínházak a közeljövőben tűzik műsorukra a már 1938-ban nagy sikerrel vetített »Robin Hood« című kalandos színes amerikai filmet.

George James világhírű ifjúsági regényét eddig négy esetben vitték celluloid szalagra. A néma filmgyártás egyik legnagyobb férfiszínésze Douglas Fairbanks alakította filmen először a legendás hírű Robin Hood alakját. Ezt a filmet 1922-ben készítették.

Tizenhat évvel később, 1938-ban Michael Curtis filmesítette meg. Curtis név alatt lett világhírű filmrendező a magyar Kertész Mihály, aki a Magyar Színháznak volt évekig élvonalbeli színésze, később a Phoenix filmgyár rendezője. A magyar filmgyártás pangása miatt kivándorolt. Előbb Bécsben, majd Párizsban, végül pedig Amerikában telepedett le. Kertész Mihály nevéhez sok híres film sikere fűződik. Többek között ő rendezte a *Szentjóni erdő titka* (Törzs Jenővel), *Az ezüst kecske* (Bródy Sándor regényéből), *Az ördög* (Molnár Ferenc műve), *Noé bárkája*, *Haldífejes lobogó*, *Balaklava*, *Aranyváros* című világsikert aratott filmeket.

1946-ban ismét az amerikaiak filmesítették meg a »Robin Hood«-ot, egy ismeretlen fiatal színésszel, Russel Hickssel a címszerepben. Ez a film mérsékelt sikert aratott. Hat évvel később, 1946-ban Walt Disney produkciójában a legnagyobb angol filmtársaság, a Rank Organization készítette el, a népszerű és igen tehetős Richard Todd főszereplésével.

A magyar moziátogatók népes tábora érdeklődéssel várja a felújításra kerülő Kertész Mihály által rendezett Robin Hood-ot, melyben a címszereplő Errol Flynn mellett *Olivia de Havilland*, *Basil Rathbone* és *Claude Rains* alakítják a főbb szerepeket. P. Gy.

filmvilág

Filmművészeti folyóirat — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én
 Felelős szerkesztő: Hámos György — Felelős kiadó: Sala Sándor,
 a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VI., Lenin
 körút 9—11. Telefon: 221—285 — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a Posta Köz-
 ponti Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalnál —
 Előfizetés ¼ évre 24,— Ft. Csekkzámlaszám: egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél
 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
 Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-583935 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



Anouk Aimée
és Gerard Philipe

„MONTPARNASSE 19”

A modern festőművészet egyik nagy úttörőjéről, Modiglianiról készült a francia filmgyártás e nagy sikert aratott alkotása, a „Montparnasse 19” Jacques Becker kiváló rendezésében. A főszerepeket Lili Palmer, Anouk Aimée, Lea Padovani, Gerard Philipe és Gerard Séty játsszák. A film a nagy sikert aratott Moulin Rouge-hoz hasonlóan a nagy művész magánéletének bemutatásával tárja fel festői világának titkait. A kritikák tanúsága szerint a „Montparnasse 19” hiteles korrajzot ad a századeleji izmusokban forrongó művészvilágról.



Lili Palmer
és Gerard Philipe

A black and white close-up portrait of a woman, Lucina Winnicka, looking upwards and to the left. Her expression is contemplative. The lighting is dramatic, with strong shadows on the right side of her face. Her hair is dark and pulled back.

filmvilág

ÁRA : 4,— Ft

Lucina Winnicka
a „Haláltánc” c.
lengyel filmben