

filmvilág

DR. SZÉCHÉNYI
KÖNYVTÁR



9

1959. MÁJUS 1



Somogyi Erzsi
és Pécsi Sándor

SZERELEM CSÜTÖRTÖK

Fejér Tamás rendező elkezdte a Hunnia műtermében *Moldova György* és *Gantner János* mai tárgyú színes filmvígjátékának forgatását. Az új magyar film főszereplői: Pécsi Sándor, Somogyi Erzsi, Zenthe Ferenc és Takács Mária. Operatőr: Forgács Ottó. A film zenéjét Fényes Szabolcs szerezte.



Zenthe Ferenc
és Takács Mária

CÍMKÉPÜNK:

Nyina Veszelovszkaja, „A tizennyolcas év” egyik főszereplője

LENIN ALAKJA ÉS A FILM

A lapok hírül adták, hogy a Lenin-díj Bizottság ebben az esztendőben ezzel a legmagasabb szovjet tudományos és művészi elismeréssel, a Lenin-díjjal jutalmazta Maxim Maximovics Strauh-ot, a neves szovjet színművészt az »Elbeszélések Leninről« című filmben nyújtott kimagasló alakításáért. Talvaly a Karlovj Vary-i filmfesztiválon ugyancsak ő kapta meg a kimagasló színészi teljesítmények egyik díját — mint az indokolás megfogalmazta — »Lenin alakjának jellegzetes lenyűgöző és mély emberségű megszémmélyesítéséért«.

Hogy egy szovjet filmszínészt kiváló művészi teljesítményéért kiüntetnek — ez önmagában még nem emelné rendkívüli esemény rangjára a díjkiosztást. Strauh esetében azonban többről van szó, mint egy színészi feladat kiváló megoldásáról. Maxim Maximovics Strauh ugyanis egész életét annak a feladatnak szentelte, hogy századunk legnagyobb alakját, a világtörténelem hatalmas lángelméjét, Lenint megmintázza. Húsz év óta, amióta Kornejcsuk »Igazság« című darabjában először kísérletezett ezzel a feladattal, színészi pályafutásának állandóan visszatérő állomása, szinte azt mondhatnánk legfőbb tartalma, hogy filmben és színpadon életre keltse a szovjet állam megalakítóját, a világproletariátus vezérét, úgy, ahogy az a jobb életért küzdő dolgozó milliók lelkében és eszmevilágában él. Ez a feladat új típusú vállalkozás mind a film, mind általában a színjátszás történetében. A polgári széplelkek fanyalogva fogadták a szovjet filmművészet ilyen típusú vállalkozásait, de az a szeretet és az a lelkesedés, amellyel a tömegek fogadták a Lenin-filmeket, s köztük Strauh alakításait, mindennél ékeesszólóbban bizonyítja, hogy — Majakovszkij kifejezésével — a szó legigazabb értelmében társadalmi megrendelést elé-

gített ki a szovjet filmművészet, amikor Lenin hiteles és művészi megjelenítésére vállalkozott. A filmjátszás hagyományos esztétikája kevés útmutatást adhatott Strauhnak — és általában a szovjet filmművészeknek — e feladat megoldására, hiszen olyan alakot kellett életre kelteniök, aki nem egy író, vagy rendező fantáziájának születtje, hanem milliók által ismert történelmi személyiség. Egyénisége, tettei, művei milliók szeretetének megvilágításában kap újabb és újabb fényt esztendőről esztendőre. Testben és lélekben egyaránt hitelesnek kell megformálnia alakját, valahogy úgy, ahogy a nagy szobrászok mintázzák meg modeljeiket egyszerre fejezve ki a megmintázott objektív valóságát és mindazt a szubjektív érzést, amely őket — s rajtuk keresztül milliókat — fűzi az ábrázolt alakhoz. Kissé bátor szóképzéssel portré-színészetnek nevezhetnénk a művészi alkotás eme módszerét. Lenin művészi filmportréi Strauh és társai nyomán — mert az általa vágott csapáson mások is nekiindultak a feladat meghódítására — a szovjet filmművészet kimagasló alkotásainak adtak eszmei és művészi súlyt és erőt. Ezek a filmek alapvetően különböznek a személyi kultusz jegyében fogant egyes alkotásoktól, amelyek hőseiket emberfeletti erővel ruházták fel és ezzel mintegy bebalzsamozták, az élettől fosztották meg az ábrázolt alakot. Strauh Leninje eleven, küzdő, világot átforgató eszmékkel és mindennapi érzésekkel eltelt hős, akiben a munkásmozgalom géniusza egy az élet gondjaival küszködő, melegszívű, harcoss, megragadó lélekrajzával párosul. Ez a hagyomány az, amelyet — mint legújában Vlagyimir Csesznokovnak, az »Október napjaiban« főszereplőjének Lenin alakítása is bizonyítja — a szovjet filmművészet tovább szándékszik folytatni és amelynek megalapozá-

sáért — vagy abban való részvételeért — méltán illette a nagy kitüntetés a szovjet filmművészet e kiváló alkotóját.

*

Minden valamirevaló író, művész, rendező vagy színész idővel szert tesz bizonyosfajta egyéni „archivumra”, melyben alkotásainak, szerepeinek dokumentumait őrzi. Szergej Vasziljev, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 41. évfordulójára bemutatott új szovjet film, az „Október napjaiban” rendezője, joggal büszkélkedhet a maga „archivumával”. Hiszen az új világot teremtő,

mely megremegtette a világot” című ismert könyvét tanulmányozta.

Aztán megtörtént a találkozás: a két kutató összegezte anyagát, és közösen hozzáláttak a forgatókönyv megírásához. Nem volt könnyű dolguk, mivel a Forradalom teljes ábrázolására, mindenütt a *lényeg* megragadására törekedtek. Hiszen azokban a történelmi napokban egymást követték a legfeszültebb drámai helyzetek, események. Hosszasan el kellett időzniük olyan kérdéseknél, melyek a történelmet talán nem is érdeklik: Milyen nyakkendőt viselt Lenin? Kik fogadták Petrográd pályaudvarán, s hová ment aztán? Világosak voltak-e a Téli Pa-

lota ablakai a támadás idején? Milyen volt a Szmolnij belső berendezése? És még sok száz „apróság”, amelynek pontos meghatározása nélkül a forgatókönyv fabatkát sem ér.

A munka természetesen igen lassan haladt. Néha hetekig kutatnak egy-egy korabeli jegyzőkönyv, hivatalos irat után. John Reed könyvén kívül — mely az »apróságok« felderítésében is igen hasznosnak bizonyult — Vasziljevék nemegyszer még az emigránsok emlékiratait is felhasználták.

A film rendezője és a dramaturg mellett Vlagyimir Csesztnokovot,

Lenin alakítóját illeti a legnagyobb elismerés. Csesztnokov sajátos helyzetbe került: miközben folytak a felvételek a stúdióban, esténként színpadon is életre keltette Lenin alakját egy hasonló témájú darabban.

A két párhuzamos feladat megoldása nagy erőpróbát jelentett az első jelentős filmszerepét játszó művésznek. A színházban egy-egy pontatlan gesztus, intonálás vagy mimika alig kelti fel a nézők figyel-



Felvétel az „Auróra” tirkálón: Vasziljev rendező és Dudko operatőr munkában

hatalmas történelmi fordulat filmrevítele rendkívül alapos előkészítő, kutatómunkát igényelt.

A dramaturggal, N. Ottynenel két oldalról közelítették meg az „Október napjai”-nak archivumait. A rendező a korabeli dokumentumok beható vizsgálata és nem utolsósorban egyéni élményei, visszaemlékezései révén ragadta meg a témát, a dramaturg pedig John Reed: „Tíz nap,



Megbeszélés a Szmolnijban. Lenin — B. Csesztnokov

mét, de a filmen semmi sem marad észrevétlenül. Vasziljev, a rendező, néha tízszer is megisméltetett egy hosszú jelenetet egyetlen szó miatt. És Csesztnokov kitűnően oldotta meg nehéz feladatát.

Az évforduló alkalmából bemutatott film osztatlan sikere azt bizonyítja, hogy az »Október napjaiban« méltó emléket állít a Forradalomnak.

RADVÁNYI ERVIN



Megbeszélés a Téli palota ostroma előtt. Alekszajev, Hovanov és Volkov



A gyengédség atyja

... Chaplin is, aki a gyengédség utolsó atyja e világon...
PABLO NERUDA

»Kritkaság, hogy tiszteljük azt, aki neveltet minket« — mondja La Bruyére. Talán, mert oly könnyű dolog minket megnevetetni. Olyan nagy szükségünk van rá, hogy nem vagyunk benne valami válogatósak. Nemigen tudunk ellenállni neki. Pedig nem mindig van köszönet benne. A lélek köszönete. Legtöbbször elszégyeljük magunkat a végén, mint valami méltatlan kaland után. A legtöbb neveltető úgy viszonylik az ember méltó multságához, mint a bordély az igazi szerelemhez. Kalapunkat mélyebben a szemünkbe húzva igyekszünk minél gyorsabban és minél észrevétlenebbül eltűnni a tett színhelyéről. És lehetőleg minél gyorsabban el is feledni az egészet.

Chaplint a legszajrepszóbb hahota után se szégyelljük. És egyáltalában nem akarjuk elfelejteni. Azt hiszem, az se felejt el többé, aki csak egyetlenegyszer látta. S mint-hogy működésének fél évszázada alatt, a film népszerűségének jóvoltából, az emberiség jelentős része legalább egyszer szemtől szembe látta az ormóttan fűzőscipő, görbe bambuszbot, trottyos harmonika-nadrág és kopott köcsögkalap ügyefogyott hőst, akit saját elbeszélése szerint egy

Kennington Road-i szegény öreg boldond alakjáról mintázott, bizvást el lehet mondani, hogy nincs az egész világirodalomnak olyan alakja, amely nagyobb tömegeknek vált volna közeleli ismerősvé, mint ő.

Mert ez egy csodálatosan szerencsés művész; azon igen kevesek közül való, akik a népért és a néphez szólván, azonnyomban utat is találnak azokhoz, akikhez szólni akarnak, sőt, ami csakis a mi korunkban történhet meg, és csakis a film jóvoltából: nem is egy néphez, hanem egyszeriben a világ minden népéhez. Vagy, ha egészen pontosak akarunk lenni: minden néphez, amely az ipari civilizáció mai fokán álló országban él, mindenekelőtt a modern nagyvárosok népéhez.

De hát a népet más is meg tudja nevetetni. Nagyon is sokan és köztük legtöbb olyan, akit vajmi »ritkán tudunk tisztelni« ezért. Miben különbözik tőlük Chaplin? Talán »ízlésesebb« és »mértéktartóbb« a humorban, hogy kényesb igényűket kielégítse? Hiszen őt látva úgy »fogjuk a hasunkat«, úgy »gurulunk a nevetéstől«, hogy a legvásáribb bohóc, a legidősebb operett-figura láttán se különben. Nem, Chaplin

nem finomabb eszközeivel vesz le minket a lábunkról. És egyáltalában nem tart mértéket. Mértéktelen és féktelen a kacagtatásban.

A bohózat legdrasztikusabb — és látszatra legszokványosabb — eszközeivel dolgozik. Azokkal, amelyeket hosszú századok vásárterein, néppünnpélyein, sebtében felvert ponyvái alatt és csapszékeiben már annyiszor kipróbáltak. Átöltözés, bújócska, kergetődsi, szapora pofoncsattanás és farbarúgás, személyek hasonlósága, összetévesztése — kis-és nagy filmjeiben egyaránt a bohózatnak ezekkel a hagyományos és untig ismert fogásaival találkozunk. A kérdés látszólag mindig egy eszeveszett hajsza, vagy egy meglepő összetévesztés tengelye körül forog, sose szabadulva belőle, akár a szálloda forgóajtójába zárva annyiszor újra meg újra szegény hősünk. Nézzük csak ezeket a régi kis egyfelvonásosait, amelyeket Chaplin-parádé címen egy év óta nálunk is pergetnek a mozikban. Fegyőrök hajsznak sziklás tengerparton egy szokott fegyencet; konkurrenciától felbőszült kávéházi zenészek rohannak a kávéházból újra meg újra ki-besurranó csavargó hegedűs után; szállodainas kergeti a forgóajtó szélsőbes centrifugájában a vendéget; gengszterek üldözik a rendőrt, rendőr a gengsztereket, és így tovább. S később, a nagy filmek, a legnagyobbak is ugyanilyen brutális helyzetkomikumra épülnek, egészen a *Diktátor* fenségesen komikus metamorfózisáig, amely valószínűleg a világirodalom legnagyobb bohózati szituációja: mikor a kis gettóborbély a a világ leigázására készülő Hynkel diktátor helyében lép ki a politikai monstre-gyűlés emelvényére, hogy a háborús uszítás és népgyilkosság üvöltő szavaira előkészített mikrofonba az emberi jóság és megértés, a béke és szabadság megrendítően naiv szavait dadogja el.

Azok a nevetetők, akiket »ritkán tisztelünk«, azzal mulattatnak, hogy megbarátkoztatják az embert saját alacsonyágával, sőt még jobban lealacsonyítják az embert; másról beszélnek; »kikapcsolnak« valódi életünkéből; legalább egy-két óra valami derűsebb világba repítenek; olcsó vigaszt kínálnak drága szenvedé-

seinkkel megfizetett emberi eszményeink bukásáért kárpótlásul.

Chaplin a saját sorsunkkal tud bennünket megvizasztalni. Nem tesz úgy, mintha mindig mások volnának nevetésgesek. De úgy sem tesz, mint-ha a mi életünk lenne derűs. Nem a más baján kényszerít nevetni, hanem a magunkén; de azon se úgy, hogy semmibe vegyük, hanem, hogy közben még jobban tudatára ébredjünk. Innen van a nevetés és sírás állandó hideg-melege, amiben megfűrészt.

Nem valami nemlétező jönnek az üres, kicsiny kis időre fenntartható ábrándjával nevetett meg. Nem is a mások ügyefogyottságának kárörömeivel. A bennünk, magunkban levő szomorúságot váltja vidámságra. Legközelebbi rokonát e téren egy költőben lelhetjük fel, aki látszatra a legkevésbé hasonlít hozzá, hiszen senki sem áll olyan távol a nevetteztől, mint éppen ő; Paul Éluardra gondolok. Ő vállalta azt a nagy költői feladatot *Erkölcsei leckéi*-ben, hogy átírja a javunkra azt, ami a kárunkra volt írva: »A rosszat át kell írunk újra... Mondjon a belenyugvás erkölce, amit akar: mi széttépjük a fájdalmat és a tévedést. Mert mi bízunk.«

Chaplin csaknem minden filmjének főalakja, a jólismert ügyetlen kis ember, az egyszerű ember boldogulásának útját rajzolja meg korunkban; pontosabban: a kapitalista nagyváros brutális viszonyai között, annak is legvégleteesebb, amerikai formájában. De hogyan boldogul ez a modern népmesehős? Ez a középkorú, korántsem leányalom »legkisebbik fiú«? Nem úgy, mint a népmesehősök — ezt már *puszta* megjelenéséből is világosan látni. Nem emberfölötti szépségével, okosságával, ügyességével és hősiességével győz, egyszerűval olyan rendkívüli tulajdonságokkal, amire az emberek nagy tömege csak vágyini tud, de elérni őket soha. És az sem derül ki róla sosem, hogy valójában elvarázsolt királyfi, vagy más előkelő származék, aki csak — a végén szerencsésen tisztázódó — fatális véletlenek folytán csetlett-botlott idáig olyan alacsony sorban. Nem, ő a maga, mindnyájunk alacsony sorával, ártatlan ügyefogyottságával, gyönge-

ségével és naivságával lesz győztesé. A szívével, amelyről, fájdalom, az a tapasztalatunk, hogy inkább csak veszíteni lehet vele ebben az életben. Chaplinnal a magunk legigazibb valójában leszünk győztesekké. Ez művészetének legnagyobb vívmánya. Az ember legcsodálatosabb reményességét testesíti meg: az egyszerű emberi jószág győzelmét a földön. Igaza van Pablo Nerudának. Chaplin valóban a »gyengédség atyja« a világon. Ha, remélhetőleg, nem is az »utolsó«.

A maga módján Chaplin is a Bildungsroman és a karrier-regény hagyományait folytatja (hogy emellett még az európai művészet századaink hányféle hagyományából ötvözi egybe — Pierrot-ból és Figaróból, wagneri »Gesamtkunst«-ból és londoni kabaréénekesekből, hogy csak néhány szélső pontot említsünk — egyedülállóan jellegzetes művészetét, arról külön tanulmányt kellene írni). De teljes ellentéte mindannak, ami korunknak e legkényesebb és legnehezebb emberi témáját, az érvényesülését próbálja megközelíteni. Ellentéte annak az elkeseredett igazságnak, amelyet a Tojás-féle darabok példáznak, hogy érvényesülni csak úgy lehet, ha hozzáaljasodunk az aljas valósághoz. De ellentéte annak a cukros hazugságnak is, ami a becsület és jószág könnyű érvényesülését szeretné elhíttetni a gyengelelkűekkel. Chaplin hőse, legalábbis átmenetileg, mindig »belekerül a tojásba«. De sosem elszánt karrierizmusból. S mikor már benne van, akkor sem lesz olyanná, mint akik benne vannak. Fantasztikus fordulatok — általában összetévesztések — juttatják odáig. De nem is az a fontos Chaplin számára, hogy hogyan kerül bele; hanem az, hogy hogyan viselkedik benne. S akkor kiderül, hogy ha egyszer a nép, a tömeg, az egyszerű ember meghódítja majd a hatalmat és a gazdagságot, ugyanaz marad majd, aki volt. Chaplin — illetve hőse — a legmesebelibb gazdagságba kerülve is (Aranyláz) olyan kedvesügyefogyottan, olyan taktikátlanulnaivan, olyan önmagát adva-nyíltan viselkedik, mint mikor nem sokkal előtte még a saját ormótlán cipőjét ette meg, kifőzve, külön-külön szopogatva le a szegeket, mint a csirkecsontot; s éppen olyan jó, vidor és

szeretetre méltó a hatalmas cobolyprémes bundában, a luxushajó irigyelt utasaként, mint volt a hőmezők fakalybájában.

Egyik régi kisfilmjében egy kívándorlóhajón valami hamiskártyástól — megint csodálatos módon, mert egyáltalán nem tud kártyázni — hatalmas összeget nyer. Első dolga, hogy teljes nyereségével kárpótoljon egy hölgyet, akinek a pénzt ellopták (történetesen éppen az, akitől ő a pénzt nyerte). S miután a pénzt észrevétlenül belecsempészi a hölgy zsebébe (akibe tetejébe még reménytelenül szerelmes is), úgy, hogy az ne is tudja jötevője kiletét, egyszerre csak megsajnálja önmagát, hiszen egy garasa se maradt. Újra benyúl a hölgy zsebébe, kivesszi a pénzcsomót, s komoly tusakodás után megtart magának belőle egy bankjegyet; aztán még egyet gondol, s még egy bankót visszavesz. Az előbb még könnyekig meg voltunk hatva önfeláldozásán, amelyet oly szívesen érzünk magunkénak; most már a hasunkat fogjuk neveltünkben hőszünk apró gyengesége fölött, amiben kénytelenek vagyunk magunkra ismerni. De a magunk megismerésének szédítő gyorsan lejátszott érzelmi skálája még ezzel sem ért legvégső hangjára. Mert közben a hajó egyik tisztje figyelmes lesz erre az ágrólszakadt utasra, aki egy hölgy zsebéből pénzt vett ki (hogy pénzt tett volna bele, arra igazán nem is gondolhat), s íme az önzetlen adakozó máris itt áll előttünk a tolvaj nehezen kimagyarázható helyzetében. S most már nem is gyors egymásutánban, hanem egy időben kell sírnunk és nevetnünk: hőszünk megindító sutaságán és az élet felháborító igazságtalanságán. Mindez pedig mindössze néhány percet vett igénybe. Nincs olyan zene, amely ennyi idő alatt az érzelmeknek ilyen skáláját tudná bennünk megszólaltatni.

És ez csak egyetlen régi egyfelvonásosának (az *Emigráns*-nak) néhány rövid métere; egész életművének sok tízezer méteres filmszalagja csupa ilyen találatból áll. Chaplin, mint a legeslegnagyobbak a művészet minden ágában, kimeríthetetlen.

Igyekezünk belőle minél többet meríteni.

SOMLYÓ GYÖRGY



CSODAGYEREKEK

„A csodagyerekek” alkotói a német nép tragédiájáról készítettek filmet — az ostoba porosz militarizmusról, a fasiszta kegyetlenkedésről. S ebben a filmben (melyet Hugo Hal- tung regényéből írt Heinz Pauck és Günther Neumann) nem kínoznak meg senkit; egyetlen „Stuka” se húz el az égen, bombák se hullanak; ki- maradt a falhozvert csecsemő, a ha- láltábor, az SS tiszt stb. stb. Ehe- lyett, sőt épp akkor, amikor a fen- tiekről „kellene” néhány montázs, előáll a keretjáték két szereplője: a mozigongorista és a magyarázó — és szanzont énekelnek, ha a cselekmény a II. világháborúhoz ér el időrend- ben.

S mindehhez a merész és furcsa, trükkös és bonyolult ábrázoláshoz, mely nagyvonalúan egy keretjáték monoton visszatéréseivel érzékelteti az idő — elsősorban a történelmi idő — múlását, a rendező Kurt Hoff- mann és az operatőr Richard Angst a fantasztikum és a torz láttatás esz- közéhez nyúl. Alig látunk „normál” beállítású képet. Mintha panopti- kumban lennénk, vagy — a keretjá- ték vurstli-figuráihoz stílusosan — a ligei elvarázsolt kastélyban: a film alkotói Daumier karikatúra-szemével

rendeztek és fényképeztek, megannyi kicsinyítő-nagyító optikai tréfával, ferde szögekből, csupa túl-közelivel és túl-távolival, torz kinagyítással, lélekzetállító vágásokkal és képtelen zsúfolással. Már-már a filmparódia eszközei ezek, vagy tán a néma-film és Chaplin ihletését sugározzák.

Állapítsunk meg tehát annyit, hogy ennek a filmnek egységes, új és me- rész a formanyelve, sőt, minthogy elemei ilyen szépen illeszkednek: ez már filmbéli anyanyelv, melyhez új szótár és grammatika szükségeltetik.

Irónia

E film anyanyelvének kulcsszava: az irónia. Varázsszó, megváltozik tő- le a világ, a lényegi ellentmondáso- kat fedi fel. Ilyen ellentmondás, ki- vált a német történelemben nem egy volt. Ennek a történelemnek nem- csak tragédiája volt, hanem tragiko- médiája: megmagyarázhatatlannak és kétségbeejtőnek épp az rémlett fel, hogy 1. a náciizmus pártrendsze- rében és felépítésében kísértetiesen emlékeztetett egy gittegyletre és egy ostoba cserkészcsapatra; 2. hogy a nemzetközi pénzügyi körök egy félőrült mázolósegédet ültetett már-már a vi- lág trónjára; ez a Führer dicstelen

élete végéig sörszagú agyrémeket valószínűleg meg a technika legfejlettebb eszközeivel, a kannibál primitívizmus és a hipermodern technika bámulatos szövetségét hozva létre. 3. s ami a legnagyobb csoda: hogy a hitleri maszlagot (melyet filozófusok roppant munkával vezetnek le az irracionális történetéből, de mégiscsak maszlag) — bizony jóegynéhányan bevették, lelkesen hirdették.

Az eddigi elemzések, sőt művészi ábrázolások mármost felderítették a kérdés egyik részét — leleplezték a kegyetlenség örületét, a gázkamrákat, az önkény uralmát. A paradoxon másik felére, a nehezebb és bonyolultabb tagjára most ébreszt rá „A csodagyerekek”. Eddig leginkább a náciizmus „eredményét” láttuk, a teljes dehumanizáltságot; veszett ordások és megtiprot hősök harcát. Most a genezisnek, a születésnek lehetünk tanúi, s ez a ritkább művészi tett, csak alkalmanként történt rá néhány nagy kísérlet, mint az N. D. K. „Alattvalójában”. „A csodagyerekek” is, mint a Heinrich Mann regényéből készült film a Vilmos császár Németországból indul el, annak pöffeszkedő, poros és filiszter-szellemét veszi célba, nagyzólasát, önhittségét, militarizmusát mutatja be, görbe túlkörben, a fonák és a groteszk elemeket kiemelve, s

ahogy az időben előrehalad, ahogy a német tragédia történetét követi, egyre komikusabb fintorokkal hámozza ki a véres históriából a szörnyszerű, monumentálisan ostoba s mégis kisvárosi mozzanatok.

A módszer

Vagyis a módszer a következő. A főhős szállásadója látjuk, aki az első világháborúban kürtös volt; mindig szívesen trombitál. Ez a megvéhédtt egykori harcos most azért lép be a pártba, a náciok közé, mert ott alkalma lesz kedvenc trombitáját fújni. A film nem árul el többet. De mi tudjuk, hogy ez a trombita milyen harcok riadója lesz, tudjuk, hogy ezt a trombitát egykor a császári Németország militarizmusa adta a német kispolgár kezébe, s hogy a dallam ugyanaz maradt.

A film mondanivalója szerint ilyen trombitát mindenütt őriztek Németországban, ezt a trombitát a náciizmus csak megfuvatta. A talajt, egy filiszteri életben, sokminden előkészítette arra, hogy a hitleri maszlagot elfogadják. Az Irónia és a groteszk ennek a trombitaörző kispolgárságnak, a filiszteri életformának szól. A Csodagyerekek kamerái mindenütt ennek a nyomait keresik, ezt villantják

Vera Frydberg és Hanajörg Feimj



fel nagyított képekkel; s ez a nagytítás, a gyakori közeliék már sejtetik, hogyha ez a szellem megnő, felduzzad, egyszeriben félelemessé válik. A keret pedig ezt a gondolatot egy-egy sanzomban, bretiliben jelzi — mintegy ellenpontként —, hogy a világméretűvé hízott ostobaságban egyszermind egy müncheni kocsmagőze a feszítőerő, hogy a tömeggyilkos német katona valahol megmaradt kisvárosi kuglizónak, lokálpatriotának, zsíroskenyeret zabáló vasárnapi kirándulónak.

A *Csodagyerekek* alkotói, ezzel a különös ellenpontozással, hogy a hősök magánéletét tükrözik félelmesnek és fenyegetőnek; a »történelmet« pedig már-már a kabaréhumor eszközeivel egy keretjátékban vetítik — nagy művészi gondot vettek magukra. A nézőben mindennek úgy kell hatnia, hogy a kétféle ábrázolás kölcsönösen átsugározza egymást, majdhogynem megfordítódják és helyére billenjen az egyensúly; egy tűzhely füstjéből haláltáborokat lásson, egy sanzomból a világháborút — olyan áttételek és közvetettségek mechanizmusának kell itt működnie, melyre csak a művészet képes.

Ennek a különös művészetnek, az ironikus történelemszemléletnek, a tragikomédiának legnagyobb huszadik századi mestere nem véletlenül német. Brechtre gondolunk, akitől a film alkotói a krónikaszerűséget éppúgy tanulták, mint a keretjáték eszközeit, a »songok«, betétek ellenpont-módszerét, a sanzon-balladákat, a tényszerűség és jelképiség sajátos vegyítését.

Egyet nem tanultak azonban Brechtől: következetességet és ki-méletlenséget az eszmiségben. Ez a film rendkívül haladó műalkotás. Korszerű a legjobb értelemben; nincs aktuálisabb feladat Németországban ma az érem »másik oldalának« megmutatásánál, annak feltárásánál, miképp rejlik benne a »német természetben« a »német mizéria«, mi az a lelki állapot és magatartás, melyből egy új porosz militarizmus kinőhet.

De a film egy különös központi alakot állít elénk, egy fiatalembert,



Johanna von Koczian

aki rendkívüli harcosság nélkül, becsületesen próbálja átvészelni a náci időket. Inkább, diplomás létére, egy könyvkereskedés pincéjében dolgozik, semminthogy szellemileg kollaboráljon a fasizmussal. Ám itt, hiányzik a merészebb, művészi-eszmei koncepció.

A hős bírálata

nem elégséges; öt mintha kiemelnék az alkotók iróniájuk sugarából; a passzív, csak a háború után harc-baszálló fiatalember sorsát halványan rajzolják; pályájának objektív buktatóit sorcsapásként tükrözik s a felelősség gondját éppúgy nem vetik fel, mint ahogy mellőzik a *tehetetlenség komikumának* bemutatását. A kispolgári eszmények gúnyolói valahol benneragadtak önnön csapdájukban, vagy inkább a szentimentalizmus lépében; a két szerelmi szál valószínűtlen és halvány kidolgozása köszönhető ez érzelmes tétovázásnak.

Számításba vesszük azonban a film születésének körülményeit. A revansista Nyugat-Németországban a »Csodagyerekek« — nagy tett.

UNGVÁRI TAMÁS

RETTEGETT IVÁN

(Második rész)

Az ember megáll előtte, mint egy középkori freskó, vagy egy Greco kép előtt és ha kérdik: tetszik-e, tétován felel és dadogva. És épp úgy nem mer ítéletet mondani felette, mint a Shakespeare tragédiák felett. Leírom azért mindjárt ezt a szót, hogy remekmű, mert kár keresgélni a dicsérő jelzők között.

Szergej Mihajlovics Eizenstein Rettegett Ivánjáról van szó, erről a monumentális — a középkori triptichonok módjára tervezett filmkolosszusról, amely így csonkán is lenyűgöz. A szokásos elemzések eszközeivel bármely oldalról belemélyedve csak a csodálattal vegyes elragadtatásig jutunk el.

Kezdjük hát valahol: Iván cár, az orosz történelem egyik véres alakja, az európai közfelfogásban a véreng-

zés megtestesítője. Tegyük mindjárt hozzá, hogy nem ilyen egyszerű a dolog, mert épp ez a vérengző, kegyetlen uralkodó bomlik ki előttünk emberré, a misztikus figurából plasztikus hős lesz. Nem egyszerű történelmi tablóról van szó, nem látványos „kosztümös” filmről. Szocialista-realista, minden ízébe marxista alkotás ez, a szocialista művész tudatos állásfoglalása a történelemmel szemben.

Az egységes orosz államért folyó küzdelem, a széthúzás, árulás, kegyetlenkedés elleni harc hőse Iván cár. Eizenstein világosan indokolja a cár gyűlöletét: gyermekkorában meggyilkolták anyját s azóta egyre csak telik, telik a pohár. Trónrajutása után is folyik a harc ellene és felesége megmérgezése után szinte mindenki elhagyja, menekülnie kell. Még legjobb barátja, Kurszki is árulóvá válik. És Iván most már csak a népre támaszkodva újra talpra álló Testőrséget szervez és megindul a harc az egyház és a bojárok ellen. Végül őt magát akarják eltenni láb alól, de a cár helyett végül a bojárok trónjelöltjét, Vladimirt ölik meg — tévedésből. Ennyi a film, most már kiegészülve a posthumus második résszel, melyet Brüsszelben mutattak be múlt évben.

Milyen hát ez a film? Tudatosan írtuk le az elején Greco nevét. A Rettegett Iván figurái hasonlóak az ő alakjaihoz. Van bennük valami középkori és ugyanakkor mérhetetlenül modern, tele fájdalommal és fenségességgel. Felvetődik bennünk a kérdés, emberek egyáltalán ezek. Vagy csak szimbólumok, a történelem bábu csupán. De hát persze emberek. Úgy emberek, ahogy Shakespeare nagy alakjai, élők, és ugyanakkor stilizáltak. Ha önmagában néznénk például a színészek játékát, színpadiasnak és túlzónak találhatnánk. De itt helyénvaló, sőt csak ez helyénvaló: a felfokozott történelmi tragédia általánosítása növelésének ugyanúgy része, mint a kép, a zene, a vágás. Azt hiszem,



még senki nem próbált filmen ennyire stílizálni. Gondoljunk Iván betegségére, tetszhalálára és feltámadására az első részben, vagy a cár jelenetére felesége koporsója mellett.

Anal is inkább, mivel felhasználja, tudatosan vállalja ezeket az eszközöket. A sötét, komor termek és székesegyházak falán ott sorakoznak a bizánci falfestmények és csodálatos képi merészséggel szerepet kapnak a drámában. Az eizensteini beállításoknál sohasem tudni bizonyosan: a szereplő nem egy freskóból kilépett figura-e. Iván szenvedő, diadalmas, sötét alakja épp úgy, mint a zárójelenet sötétlen előrenyomuló testőrsége. Vagy a tatár harcosok kifeszített és halálra nyílt teste, amely példa arra, hogy a rendező milyen bátran stilizál. Hiszen ezeknek a harcosoknak a teste már-már nem is emberi mozgást végez. De a művész, a filmművész tudatosan megkomponálja a mozgást, amely nem hasonlít ugyan a valóságra, de mégis tipikusabb mint az.

Megértkeztünk ahhoz, ami a legfontosabb Eizensteinnél. Bár természetesen dramaturgiailag ő is tökéletesen építi fel filmjeit, a jeleneteket; ezen felül képei önmagukban is mindig kifejezik a drámát. Ennek a képi kifejezőmódnak példájául hozhatnánk fel szinte minden beállítást. A játékfilmek többségében a képek nagyrésze csak arra szolgál, hogy a játék jól látszon és „minden rajta legyen”. Eizenstein viszont minden beállítást előre megkomponál, lerajzol (sokszor hosszú hónapok alapos munkájával). Zseniális operatőrjei — Tiszse és Moszkvin — hűséges megvalósítói a rendezői elképzeléseknek. Itt ugyanazt elmondhatnánk a stilizációról, amit a színészi játékkal kapcsolatban már elmondtunk. Például az első rész végén Iván cár elmenekül Moszkvából egy kolostorba. De a nép felkerelkedik és végelethiátlan menetben közeledik a kolostor felé. A cárt mindenki elhagyta és felesége koporsója mellől lép a közeledő menet elé. És ekkor következik a kép, egy közeli, amint Iván cár elé tárul a végtelen hómező, a nép kanyargó, végtelenbe vesző menete. A

filmművészetben páratlan beállítás: együtt látjuk a képen Iván közelijét és a háttérben — de szinte egygyéforra vele — a népet. Még egy példa: a második rész elején Iván cár az előtte felsorakozott bojárokhoz beszél. Látszólag beismerően, békésen kezdi. Úgy tesz, mintha egyezkedne velük, de a kép: a bojárok hosszú sora és előtérben följük magasodva fekete alakjával Iván cár, mégis győztesnek mutatja. Mint ahogy a jelenet folyamán ez be is igazolódik. Vagy gondoljunk az első részbeni jelenetre a földgömbbel. Az egész szóban ott uralkodik Iván — Cserkaszov — csodálatos profilja és a földgömb árnyképe.

Vagy nézzük az eizensteini vágástechnikát. A film úgy kezdődik, hogy a székesegyházban koronáznak. Folyik a szertartás. Hosszú percek át. A jövődő cár arcát még nem láttuk. A fejére helyezik a koronát. Eddig csak a testetlen, uralkodásra született személyt, a hatalom képviselőjét lát-





tuk. Most fordul csak meg Iván, fején a koronával és ekkor látjuk meg arcát, ekkor lesz emberré. És ekkor sejtünk meg valamit a bojárokkal együtt: ez az uralkodó nemcsak irányítható báb lesz a kezükben.

Mondtuk már, hogy bármely oldalról közelítünk a filmhez, csak a legmagasabb jelzőket érdemli. De alapjában nem is a részletekről van szó. A katedrálisoknál az összehatást szolgálgják a részletek is.

Wagner Richard álmódott a „Gesamtkunstwerk”-ről, arról a műalkotásról, amely egyesíti magában az összes művészetek eszközeit. Nos, a Rettegett Iván közel jár ehhez. Szerkezetében egyesíti a drámát és epikát. A színészi játék és a képek ereje is ezt hangsúlyozzák. A zene — Prokofjev —, mintha a középkorból származna — van benne balett, arnyjáték, ha kell egész jeleneteket végigénekelnek, misztériumjáték, színek (a második rész utolsó két terepse színes, a színek és főleg a vörös színek olyan felhasználása, amelyet azóta sem próbált meg senki) és

mindenekfelett mozgás, mozgás. Mindez valami magas hőfokú izzásban összeolvasztva, egyetlen egységes tömbbé. Shakespearet és Grecot emlegettem, mondhatnám a görögöket és Michelangelot is. És mindez egy szocialista művész látásmódjával áthatva a „népről a népnek” eszméjével, és áthatva azzal a fenséggel és nagysággal, amely csak a nagy, élet-erős és feltörekvő nemzetek sajátja.

Sadoul Romain Rollandot idézi a filmmel kapcsolatban. „Jön a zseni és az összes művészetek harmonikus egybeolvadása egyszerre beteljesedik.” Azt hiszem, minden filmrendezőnek álma, hogy ezt az egységet létrehozza egyszer. Sok minden szükséges ehhez, még talán a csillagok kedvező konstellációja is, de leginkább mégiscsak tehetség, sőt zseni, aki egyetlen akaratba tudja foglalni a sok-sok ember tehetségét, hogy létrehozasson valami újat és nagyszerűt, valami időtálló remekművet — olyasmit talán, mint a Rettegett Iván.

KÉZDI KOVÁCS ZSOLT

A harangok Rómába mentek

Egyértelműen és minden kertelés nélkül le kell szögeznünk már előjáróban: „A harangok Rómába mentek” nem tartozik a sikerült filmalkotások közé. Mind dramaturgiában, mind rendezésében elmaradt filmművészetünk színvonalától, és azoktól az elemi, művészi-szakmai követelményektől, amelyeket ma már joggal támasztunk a bemutatásra kerülő magyar filmekkel szemben. Mégsem volna helyes, ha gúnyolódó iróniával — hiszen a film magamagát kínálja erre — intéznénk el, vagy a másik végletet választva az alkotó fiataliságával — mind a forgatókönyvíró, mind a rendező debütáltak ezzel a filmjükkel — próbálnánk mentegetni. Méltatlan és méltánytalan lenne ez a szerzőkkel szemben, akik másjellegű munkáikban — Szilvássy és Galambos szép-prózájában, Jancsó dokumentumfilm rendezésében — megmutatták, hogy többre képesek tőlük. Nyilvánvalóan nem volt szerencsés ez az elgondolás, amely a kezdő írókat kezdő rendezővel, operatőrrel párosította össze. És tágabb értelemben nem volt helyes — e filmen kívül a „Nehéz kesztyűk”, a részértékeket ugyan felmutató „Razzia” bizonyítják — az az elképzelés sem, hogy a dokumentum- és híradófilmek gyártására életre hívott Budapest Filmstudio, megfelelő szakemberekkel, rendezőkkel, dramaturgokkal való megerősítés nélkül képes lesz játékfilmek gyártására. De hát nem akarunk nyitott kapukat döngetni, az illetékesek már levonták ezt a tanulságot. A mi kérdésünk: milyen esetekkel, szemléleti tényezők okozták ennek a filmnek a fiaskóját, melynek állapotgondolata — hogyan támadt fel egy kisvárosi gimnázium hetedik osztályában az emberi szolidaritás érzése, hogyan fordult szembe a náccal és nyilasokkal — valóban szép, értékes mondanivaló.

Akár a pszichológiai, akár a társadalmi vagy a történelmi hitelesség, akár a dramaturgiai felépítés, vagy a filmszerű megjelenítés oldaláról közeledünk — lépten-nyomon megválaszolatlan kérdőjelekbe ütközünk. A film hetedik gimnázistákról szól — de a fiúk eszmevilága, psi-

chológiája tizenkét-tizenhároméves gyerekeknek felel meg. A film a háború végén, három nappal Magyarország teljes felszabadulása előtt játszódik, de a sáncásáson, a légiriadón, állandóan pattogó vezényszavakon, őrjáratokon kívül semmi sem mutatja a városka életében, hogy a fasiszták a háború immár nyilvánvalóvá vált elvesztése előtt állanak, amely kiábrándultságot, kételyt, eszméletet, a társadalom ezer ellentmondásának felfakadását hozza magával. A film a nyilasok kegyetlenségét, eszeveszett garázdálkodását akarja bemutatni, s közben együgyű naivitás és gyermekes primitívség jellemző módszereiket. (Hogy egy példát mondjak: valóban elhíhető-e, hogyha be akarnak hívni egy osztályt, akkor az osztályfőnökkel tárgyalják meg, ők bízzák meg, hogy egyenként agítálja meg a szülőket, engedjék ki gyermekeiket a frontvonalra?) És sorna vehetnénk az illegálitásban élő kommunista indokolatlan, előkészületlen, deus ex machina-szerű közbelépéseit, tökéletes informátlanságát és biztonságát. Csupa olyan mozzanat, amelyekről a magyar néző, aki átélte a második világháborút, tudja: nem így volt, nem játszódhatott le így. Mindezt aláhúzza a rendezés stílustalan harsánysága, örökös fortissimója tohuvabohuja, amely állandóan zavarba hozza a nézőt, ki hogy és miért kerül oda, ahol van.

Ha mind eme fogyatékoságok gyökeréig ásunk, akkor végső eredőként azt az eklektikus szemléletet találjuk meg, amely a vélt hatásosság-nak minden műfaji, tematikai, pszichológiai és társadalmi rajzi igényt alárendel és különböző reminiscenciák felélesztéséből táplálkozik. Ezen az eklekticizmuson belül értékes mozzanatokat is találhatunk — mindez azonban nem áll össze sem stílusban, sem témában egységes egészé.

„A harangok Rómába mentek” — ezt nyugodtan mondhatjuk — nem tipikus jelensége filmgyártásunknak. Meggyőződésem, hogy sem az írók, sem a rendező pályájában nem lesz az. Vonjuk le a tanulságokat belőle — és térjünk napirendre felette.

GY. E.



MEGNYÍLT A CANNES-I FILMFESTIVÁL

A franciaországi Cannes-ban, ezen a világ-hírű tengerparti luxus-fürdőhelyen, április 30-án, ünnepélyes keretek között megnyílt a világ filmművészetének egyik legjelentősebb seregszemléje: a XII. Nemzetközi Filmfesztivál.

A játékfilmek versenyén 24 ország 31, egész estét betöltő produkcióját mutatják be. A Szovjetunió — a korábbi jelentésektől eltérően — az 1959-es év elején befejezett két filmjét: az

Töröcsik Mari az »Édes Anná«-ban

Jana Brejchova és Jiri Vala a »Vágy« című csehszlovák filmben

A versenyen kívüli bemutatásra kerülő »Anna Frank naplója« című amerikai film két főszereplője: Millie Perkins és Richard Beymer



»Idegen gyermek«-et és »Az apai ház«-at nevezte be a versenyre. Ez utóbbit L. Kulidzsanov rendezte, a két főszerepet L. Marczenko és V. Kuznyecova alakítja.

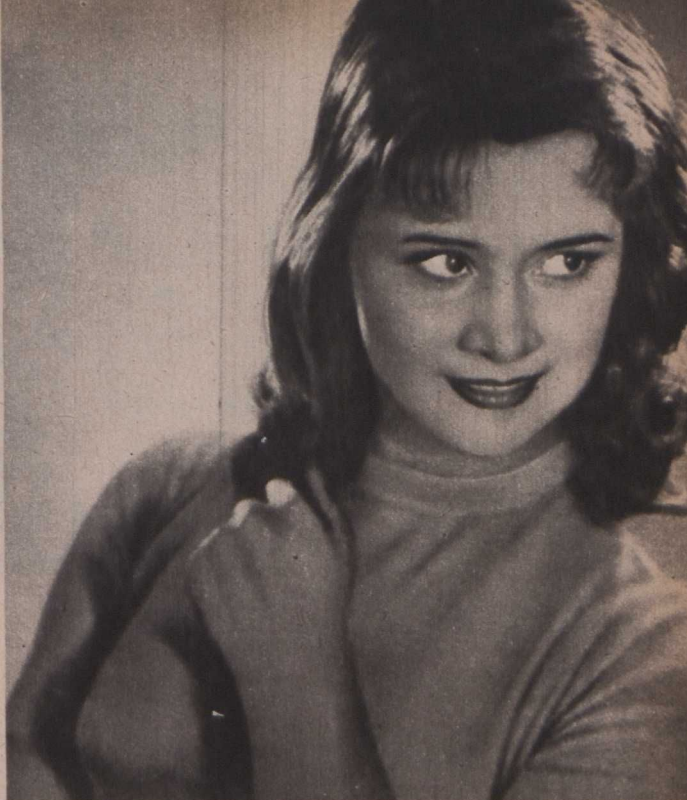
Az Egyesült Államok szintén két filmmel jelentkezik. Az első Delbert Mann, a »Marty« rendezőjének új filmje: »Az éj küszöbén«, a má-

sik film címe: »Á kény-
szer«, rendezte Richard
Fleischer. Versenyen kí-
vül, de a fesztivál kere-
tében egy harmadik
amerikai filmet is be-
mutatnak, az »Anna
Frank naplója« filmvál-
tozatát, George Stevens
rendezésében, Millie
Perkinsszel a címszerep-
ben.

Olaszország Mario Sol-
dati »Policarpo« és Re-
nata Castellani »Pokol a
városban« című filmjét
mutatja be. A fesztivá-
lon részt vevő két fran-
cia film közül a »Négy-
száz ütés«-t Francois
Truffant, az »Orpheo
Negro«-t pedig Marcel
Camus rendezte. A nyu-
gatnémetek is két fil-
met vittek Cannes-ba.
A »Hősök«-et Franz
Wirth rendezte, főszere-
peit O. W. Fischer és
Liselotte Pulver alakít-
ja. A »Hadtörvény-
szék«-ben, melyet Kurt
Misel rendezett, Karl-
heinz Böhm, Werner
Peters és Sabina Ses-
selmann alakítja a ve-
zető szerepeket.

Cannes-ban kerül elő-
ször a közönség elé Jiri
Trnka most elkészült, el-
ső, egész estét betöltő
alkotása, Shakespeare
»Szentivánéji álom« cí-
mű művének bábfilm-
változata. A »Vágy« cí-
mű másik csehszlovák
filmet az Állami-díjas
Vojtech Jasny rendezte,
a szerepeket Jana
Brejchova és Anna Me-
liskova alakítja. A film
négy történetet mond el
a gyermekkorról, az if-
júságról, az érett férfi-
korról és a legidősebb
nemzedékről. A mexi-
kói filmgyártás is két

CANNES



A szovjet filmművészet új felfedezettje: L. Marcsenko
»Az apai ház« című filmben

A »Félfinom« című osztrák film két főszereplője: Romy
Schneider és Carlos Thompson



CANNES



Sascha Krushorska és Jürgen Frohriep a »Csillagok« című bolgár-keletnémet koprodukciónban készült film főszereplői

Jelenet Renato Castellani »Pokol a városban« című új filmjéből: Anna Magnani és Giulietta Masina ▶

Sabina Sesselmann, Berta Drews és Karlheinz Böhm a »Hadtörvényszék« című nyugatnémet fesztivál-filmben



gyarország Fábri Zoltán legújabb alkotását, az »Edes Annáé«-t, nevezte be, Lengyelországot a »Minitűr drámák«, a Kínai Népköztársaságot a »Halásszasszony«, Jugoszláviát pedig a »Vasút menetrend nélkül« képviseli.

Romy Schneider, a népszerű nyugatnémet filmsztár az osztrák produkcióban készült »Félfinom« című vígjáték főszerepét alakítja. Anglia Jack Clayton »Szoba a tetőn« című filmjét mutatja be, Laurence Harvey és a francia Simone Signoret fő-



G. W. Fischer, a nyugatnémet »Hősök« című film főszereplője



Köztársasággal közös produkcióban készült »Csillagok« című film-drámával vesz részt a seregszemlén. Ebben a filmben, melyet Konrad Wolf rendezett, és az auschwitz-i koncentrációs táborban, a második világháború idején játszódik, Sascha Krushorska és Jürgen Frohriep játssza a két főszerepet.

A spanyol filmgyártás a »Mézeshetek«, Portugália a »Portugál rapszódia«, Hollandia a »Harsona«, Svédország az »Április kisasszony«, India a »Lajwanti«, Japán a »Fehér hernyó«, Venezuela az »Araja« és Argentína a »Zakra« című filmmel vesz részt az idei cannes-i játékfilmfesztiválon.

G. T.

szereplésével, Görögország pedig a »Véres alkonyat« című produkciót.

A bolgár filmgyártás a Német Demokratikus

CANNES



Brenno Mello (Orpheus) és Marjessa Dawn (Eurydice) a »Néger Orpheus« című filmben

AZ ÚJ FANTASZTIKUM

ESSZÉ EGY DISZNÓFEJRŐL



Claude Autant-Lara fonák történelmi realizmusa, amelyet a pesti mozilátogatók is érdeklődéssel kísérték az Átkelés Párizson című filmben, teljesen újszerű, fantasztikus elemmel lepi meg az embert.

A filmművészet világeletében szerette a képtelen valóságot, a komikusok egész sora alkalmazza a groteszk csodákat. Gondoljunk Chaplin szakadék szélén ide-oda himbálódzó kunyhójára az Aranylázbán, a felhőkarcoló párkányán hanyag eleganciával sétáló Buster Keaton-re vagy hazai példát véve, Latabár kivégző osztagot nevetető „csodájára” a Fel a fejjel-ben. A fantasztikum a tragikus színezetű filmeiktől sem idegen. A Metropolis gép-vámpírja, a Kék hold völgye öreggő varázsoló pillanata zord példái a hátborzongató költészetnek.

Az ártatlan bájú vagy hajmeresztő képtelenségek fölött elszállt az idő. A hold felé süvítő rakétát 1902-ben Verne filmparódián láthatta a néző, ma híradóban. Egyre nehezebb dolga van a regényes képzeteknek, a valóság bravúrjai kiszorították a képtelenségekkel való kacérkodást. Münchhausennek nem kell ügygolyóbisra ülnie, gyorsabban közlekedhet bármelyik légitársaság járatán. Eltűntek volna a fantasztikumok? Nem. Csak egészen más formában jelentkeznek. Egyik példa erre Autant-Lara filmje, az Átkelés Párizson.

*

E film fantasztikumának közép-pontjában egy disznó áll. Egy disznó, amelyet szakavatott kezek feltran-

csíroztak a feketepiac részére, s csupán a vágóhelyről kell az elősztohoz szállítani. A sertés teteme négy bőröndbe kerül. Ezt a négy bőröndöt két francia állampolgár cipeli Párizson át a német megszállás idején. A kockázat rendkívüli, valóságos haditett, keserűen groteszk új Odysseia. Két bőröndöt a kalandra kíváncsi festő, kettőt a munkanélküli taxisofer szállít.

Micsoda torz kaland! A disznó sorsát, mint egy eposzban, úgy követjük. Látjuk megöletésének utolsó pillanatait miközben a taxisofer vad harmonikaszóval próbálja elnyomni az állat visítását. Utazását egészen a megszálló német parancsnokságig követjük, ahol is kikerül a négy bőröndből s kirakják más elkobzott áruk közé.

A disznó feje innen, a német főparancsnokság egyik asztaláról mered ránk. Ő a bűnjel. A tett. A megszálló főparancsnokság mártírja. Olyan, mintha aludna. Szemét lehunyta és mosolyog, mintha valami nagyon szépet álmodna az új Európáról, ahol a hitvány francia feketézök nem vágthatják le a németeknek hizó disznókat. Ez a mosoly a maga disznó módján erkölcsi fölényt mutat, mintha csak annak lenne az áldozata, hogy kevés a kollaboráns Franciaországban. Az egész filmben ez a disznófej az egyetlen teljesen közeli kép, csaknem olyan erős hangsúlyt kap, mint Lawrence Olivier III. Richárdjában a királyi korona.

*

Francia rendőrök és német járőrök veszélyeztetik a bőröndökkel küszködő festő és taxisofer útját. A film éppen azt mutatja, hogy milyen mértékben nő a veszély és ijesztően groteszk módon hősiessé növeli a két francia cselekedetét. Jelenetről jelenetre szoritódnak érezzük a helyzetet és a történelmi képtelen-

seget. Hát lehetséges ez? A XX. században, a világ egyik legmodernebb városában, az európai kultúra szívében, a forradalmak, a haladás Franciaországában egy levágott sertést titokban, halálra szántan kell hordoznia két franciának? El lehet hinni azt, hogy ez valóság? Nem hasonlít inkább ez a történet valami képtelen mesére?

Ime, az új fantasztkum. Meddig lehet megalázni az emberben az embert? Aymé, a film novellájának szerzője nemcsak ebben, hanem nagyon sok más írásában is azt mondja, hogy az ember megaláztatásának nincsen határa. Elményanyagát mindenekelőtt Franciaország német megszállásának idejéből veszi. Az elgyávulásnak groteszk szélsőségeit ábrázoló novellái közül talán legkegyetlenebb a Feleségbeszedő, amelyben az állampolgárok előbb vonakodva, majd belenyugodva, sőt egyesek lelkesen szolgáztatják be feleségüket az adóhivatálnak. Az Atkelés Párizson novelláanyaga hasonló stílusú fantasztkumot jelez. A disznóhússal megpakkolt bőröndök szállítói szabályos ellenállási helyzetbe kerülnek, holott igazán semmi közülük nincs Franciaország nemzeti tragédiájához. A gazdag festőnek érdekes eset a disznó — kaland, az állástalan taxisofőrnék — pénzkereset.

Claude Autant-Lara nem egy fantasztkum komédiának volt már rendezője (Sylvia és a fantom, A test öröge stb.) a realitásból fakadó fantasztkum elsőtől az Atkelés Párizson terméke. E filmben egyetlen irreális vagy költőien önfeledt komédiái fogást nem alkalmaz, a film kockái hétköznapian igazak, a valóságot aprólékos közvetlenséggel ábrázolja s az egész mű mégis a hihetetlenség szédületét kelti fel az emberben. Ennek a hihetetlennek szimbolikus kifejezője a disznó-ügy, közelebről a disznó feje a német parancsnokságon.

A disznófej a film egyik nagy jelenetének középpontjában áll. A műértő, előkelő német tiszt kecses mozdulatokkal, kiművelt udvarlással tárgyal a festővel a művészetről és a disznóról. Előzetesen láttuk a szimbolikussá nemesedett disznófejet buta konnector-orrával, örök hallga-

tózásra hegyezett fülével. Most pedig ott lebeg emléke a német csevegésében, udvarias mosolyában, a franciáknak szóló rajongó tekintetében, s a megszálló gracióz fölényében. A köszönsére lendülő karok, a felszűrőkülö Hitler-kép, a tiszt mosolya, a főparancsnoki világ közepén ott rózsállik a disznófej, mint a történelem groteszk emblémája.

*

Csoda-filmek, mese-filmek, expresszionista ábrándok, avantgárdista képi ritmusok, büntügyi tündérajátékok után a képtelenség új iskolája teremtődött meg az Atkelés Párizson-ban. Ebben a stílusban a valóság vált ki a nézőből olyan meghökkenést, mint Gulliverből az első óriás megpillantása. Az Atkelés Párizson fantasztkus történetet szabályos termetű emberekkel, élethű házakkal és utcákkal, mesedeli Griff madár helyett pedig egy disznó található benne. Nem is csoda-disznó, hanem hétköznapian rőfögő, amelyet azonban zenezővel kell levágni, életveszélyben lehet szállítani és deportálással kell fizetni érte abban a világban, amelyet a rosenbergi felsőbbrendűség akar teremteni a mindennapi franciáknak.

*

A komédia sem színpadon, sem filmen nem tud meglenni fantasztkum nélkül. A szenvedélyesen reális Molière, a képtelenség magasába röpíti jellemeit, a fősvénység, a hiszékenység, a magateltség felhővezte régióiba. A filmkomédia nagy mesterei Chaplintól René Clairig a bájos és mulatságos csodák segítségével mentik a nagyrahivatott bukdácsolókat. A hagyományos komédiái fitorok leggyakrabban a fantasztkum tükréből verődnek vissza. Az Atkelés Párizsonban csak az képtelenség, ami igaz. A megszállt Párizs utcáin, bisztróiban, s a házak légoltalmi papírral fedett ablakai mögött látjuk a csodákat, a megalázott emberi élet fantasztkumait, melyeket a rendező végül is egy disznófej létentűli mosolyában foglal össze az utókor tanulságára.

GYÁRFÁS MIKLÓS

A HARMADIK LICEUM

Nincs új téma a Nap alatt...

Sergio Amidei, *A harmadik liceum* forgatókönyvírója öt lány, három fiú meg egy tanár három, összefüggő történetét mondja el filmében. Érdekes azonban — jegyezzük meg mindjárt itt előljáróban — a szerelmi históriákat nem az élet, hanem a drámatörténelem ihlette. Az első történetben a gazdag Lucia beleszeret a szegény Andreába, de szülei kölcsönös ellenzésére szétválnak útjaik. A második történetben a két osztálytársnő, Maria és Giulia szerelmes Carlo szigorló építészmeátrnőkbe. A harmadik történetben Camilla és Bruno szerelmét ellenzik szülei, minthogy inkább — tanulniuk illene.

Nem kell hozzá semmi különös éleslátás, hogy fölismerjük e három történet sokszáz éves családfáján a legsikeresebb őst, a »Romeo és Júliát« (az 1. és a 3. történetben) és a »Szentivánéji álomból« a Hermia—Lysander—Heléna-motívumot (a 2. történetben). Nem akarom azonban ezt a párhuzamot a szerzőknek felróni, nem akarom őket plágiummal »vádolni«; hiszen nem hibája ez

munkájuknak, csak tulajdonsága. Ugyanis úgy áll a helyzet: a világirodalom drámaírói, a legöregebb Aischylostól a legfiatalabb Osborne-ig, két és félezer éven át mindig ugyanazt a 36 drámai helyzetet variálták-permutálták, miként ezt Georges Polti szellemesen kimutatta. (A szóban forgó két drámai szituáció Polti rendszerében a 28. — az 1. és a 3. történet — és a 21. — a 2. történet.) Az sem meglepő talán, hogy a filmjáték dramaturgiája számára sem adatott ezeken kívül több és más drámai szituáció.

Mindazonáltal nem véletlen, hogy az olyan sikerre törő szerzők, mint Amidei és Emmer, a rendező, éppen a két legpregnansabb drámai helyzetre építették filmjüket. És talán az is érthető, szereplőik miért éppen a »legsikeresebb színpadi szerző«, Shakespeare alakjaira emlékeztetnek. Lucia, Maria, Giulia, Teresa, Camilla, Giovanna — a hat lány a harmadik c)-ből — távoli sápadt és kezdő rokona Júliának, Hermiának, Helénának, Lucianának és Biancának. A szerzők jól tudják, az életben nem tehetünk rokonainkról, annál inkább az irodalomban és a

»jó« származás fontos eleme a sikernek. Ez a fiú- és a férjialakok megformálásából is kitűnik.

A bűvös szillogizmus

Shakespeare-t emlegettük *A harmadik liceum* ősei között. Ez a kapcsolat azonban a film alkotói és a brit költőóriás között — a benne rejülő művészi lehetőségek ellenére — csupán, hogy úgy mondjam: egyoldalúan üzleti, a nagy előd szellemi értékeinek »fölhasználása«, pénzszerezésre való kiaknázása. Dehát: les affaires sont les affaires az olasz filmvállalkozók nyelvén is. Ez a film, sajnos, visszalépés nemcsak a *Biciklitolvajok*-hoz, a *Róma 11 órához*, a *Két krajcár reménység*-hez, avagy *A tető-höz* képest, de a neorealizmus gyengébb alkotásaitól is messze gurult eszmeileg. Ez visszalépés a neorealizmus gazdag hagyományaitól a — szórakoztató ipar felé.

A harmadik liceum szerzői lemondtak a neorealizmus minimális programjáról is. Hiányzik filmjükből a jól ismert »hétköznapi« hős, az egyszerű kisember, aki — dolgozó társai együttérzésére támaszkodva — harcba száll az őt körülvevő ellenséges világgal. Pedig háromszor is megpendül bennünk a reménység, hátha másként folytatódik. Először, amikor fölbukkan a diákok ujság-alapításának motívuma; ez azonban — rögtön kiderül — halvaszületett eszme, mert a gazdag Lucia szervezi, a villájukban. Másodszor a fiatal tanár megjelenésére figyelünk föl, a korszerű pedagógusra a pedáns tanférjak között, hátha majd ő... Ő rokonszenves is marad, de valójában semmit sem tesz diákjai szemének fölnyitására. Ezek után már csak az egyik főszereplő diák mozdonyvezető apjában reménykedünk, akit szintén rokonszenvesen ábrázol a film. Sajnos, azonban ő is csak azzal törődik, hogy célszerűen beleillessze fiát a fennálló társadalmi rendbe. Végzetelhetnénk magunkat: lám, azért a víz itt sem vegyül az olajjal, a gazdag lány a szegény fiúval, de végül is teljesen lehangolódunk, amikor a szerzők az Andrea hibáját is magára vállaló

Luciát a nemeslelkűség mennyországába viszik.

Kár az elszalasztott lehetőségekért, kár az egész filmért, amely sokszor színvonalas lírai vígjátékok derűjét árasztva, sajnos, gondolatok, művészi célok nélkül, megelégszik a szórakoztatás sokszor elhasznált, sokszor semmitmondó eszközeivel. Pedig a film meggyőzőt bennünket róla, hogy tehetséges alakítói (a már említett *Sergio Amidei* író, *Corrado Bartolini* operatőr, *Carlo Innocenzi* zeneszerző és főként *Luciano Emmer* rendező) kitűnően ismerik mesterségüket; azt: hogy lehet az igazi filmszerzőségeket a lényeges dolgok ábrázolásával biztosítani. És újra meglepett bennünket az olasz filmművészet színészekben való gazdagsága. Nálunk már ismert és még ismeretlen színészek mélyről átértett, életük igazságát szuggeráló játékában gyönyörködhattunk: *Ugo Amaldi*, *Claudio Barbesino*, *Ferdinando Cappabianca*, *Christine Carrere*, *Roberta Primavera*, *Isabella Redi*, *Giulia Rubini*, *Annamaria Sandri*, *Giovanna Turi* és mások alakításait tanulmányozhattuk. Ezek a fiatal színészek az amatőr színjátszók üdeségével, gyanútlanásával, naivitásával, szent ártatlanságával élnek az érettségire tanuló s az édesbús szerelem gyötrelmeivel bajlódó diákok sorsát — ugyanakkor azonban nagyon is hivatásos színvonalon oldják meg föladataikat. Alakításukban a mögöttes meghúzó dőlről a legmegragadóbb, az, ahogy a szinte kifejezhetetlen ábrázolják: amikor a 18 évesek szerelemesek — a szerelemben. És mindig nagyon vonzóak, szépek, jellegzetesek, filmszerűen természetesek akár táncolnak, síelnek, kosárlabdáznak, avagy motoroznak.

Mindezt bizonyára sikerük lesz nálunk is. Ezt a film alkotói — gondolom — jó előre »kisakkozták«. Az üzleti siker bűvös szillogizmusával már munka közben arra az eredményre juthattak: minden embernek tetszik, ha tavaszról, fiatalokról, szerelemről játszanak neki; ami pedig minden embernek tetszik — az jó sok pénzt jövedelmez. Így lett az elszalasztott »grand'arte« lehetőségéből — nagy üzlet.

CSERÉS MIKLÓS

Beszélgetés a SZÁLLNAK A DARVAK írójával

Viktor Rozov nevét a „Szállnak a darvak” forgatókönyve tette világszerte ismertté. Ez a film 1958. egyik legnagyobb sikere volt. Hőseit, jeleket, éles képekben őrzi az emlékezet. És a kérdések is elevenek még, amiket szemléletével, jellemábrázolásával, képmegoldásaival viták és beszélgetések középpontjába állított. Ki volna illetékesebb ezekre megfelelni, mint maga az író, akivel a moszkvai Központi Gyermekszínház irodájában beszélgetünk. Ez a színház jelenleg négy darabját játsza, s más moszkvai és leningrádi színházak műsorán is szerepel. Viktor Rozov termékeny szerző.

— A „Szállnak a darvak” körüli vita — vág rögtön a kérdés közepébe — leginkább arról folyt, hogy felidézi-e filmünk a nehéz háborús évek helytállásának szellemét, nem mutat-e több gyengésséget, hibát, sőt egyes figurákban becstelenséget, mint amennyit az emberek emlékezete, igazságérzete elfogad? A nézetek megoszlanak. Vannak, akik egyetértenek velünk, mások kifogásokat emelnek, megint mások elhibáztoknak tartják a filmet. Az alkotókollektíva álláspontja röviden ez: a háborús évek hősiek helytállását igyekeztünk ábrázolni, szívünknek kedves emberek életének, jellemének tükrében. Úgy éreztük, csak akkor lesz hiteles a kép, ha a harcot is megmutatjuk, amit a szovjet emberek tízmillióit átható öntudatnak, a szórványosan jelentkező, mégis ártó, romboló hatású gyávasággal, kapzsisággal, butasággal, önzéssel is meg kellett vívnia a győzelemért.

— A háborús szenvedés rossz tanácsadó. Jóravaló, becsületesebb emberek is hibázhatnak, különösen, ha pillanatnyi körülmények — mint a szüleit gyászoló, szerelméről is a legrosszabbat sejtő Veronika esetében — olyan kegyetlenül összejátsszanak. Az ilyen ember megtalálhatja és a legtöbb esetben meg is találja önmagát, szembefordul gyűlölt ballépésével. Veronika is erre példa. A hősieesség ábrázolása nagyon fontos és igen nehéz feladat. Dosztojevszkij

egyik naplójegyzetében azt írta erről, hogy kétféle hősieesség van. Az egyik a pillanatnyi fellobbanások látványos mutatványa, a másik a mindennapi tettek csendes emberisége, szilárd következetessége. A pillanat megörökítéséhez magnéziumlobbantóra és fotoriporterre van szükség, a mindennapok hősieességének ábrázolása a nehezebb, de méltóbb feladat. Emberi sorsok és az egész társadalom fejlődésének logikáját kell felidéznie az írónak, hogy tiszteletet parancsoló tettek az egyéni lélek és az emberi világ bonyolult összefüggéseibe ágyazva hiteles szépségükkel hassanak. Nem tudom mennyire sikerült mindezt valóra váltanunk, de bízunk benne, hogy ez a felfogás művészi eredményekben talál majd igazolást.

Technikai kérdések következnek. Ezekre azonban Rozov csak megközelítő válaszokat adhat, mert — mint mondja — ő „csak” író és a vizuális megvalósítás, a forgatás munkáját, jó megoldásokért lelkesedő laikusként figyeli. Boldog lehet az az író — mondja — aki olyan munkatársakkal dolgozhat együtt, mint én.

Kalatozov rendezővel és Uruszevszkij operatőrrel olyan jó az együttműködés, hogy a film egyes részleteiről beszélgetve — a végén — már nem is tudták különválasztani hármuk munkáját. Ilyen jelenet például az iskolai gyülekező és az újoncok elvonulása, amikor a késveérkező Veronika kétségbeesetten keresi, de már nem találja szerelmesét. Erről a képsorról is sokat beszélgettek. Elmondták, ki hogyan gondolná a forgatást. Sok személyes emlék, élmény is felelevenedett. Rozov volt olyan kedves, hogy elkísért ahhoz a moszkvai iskolához, ahol — az Ulica Armenszkaján — ezt a részletet filmették. A tolmács megsúgta: Rozov is innen vonult be 1941. nyarán, a vészterhes napokban. Volt mire emlékeznie!

Borisz halálának felejthetetlen képmontázsa is közös titlitalát. Az ötlet — amely eltér a szokványos megoldástól: nem a megélt múlt, ha-

nem a nehéz szívvel várt, örömeiket ígérő jövő álomképeinek felidézése — benne volt Rozov forgatókönyvében. A rézsút dűlő, forgó nyírfák és a mocsár képeinek megkomponálása Kalatozov és Uruszevszkij munkája.

A Szállnak a darvak sikere együttműködésüknek csak kezdetét jelenti. Annyira megszokták és megszerették egymás felfogását és munkastílusát, hogy a következő filmet is együtt csinálják. Sőt, már egy harmadik közös produkció is szóba került. Rozov a készülő második filmről tájékoztat, amelyhez ő adta a végleges formába öntött forgatókönyvet:

— Néhány évvel ezelőtt történt: geológus csoport indult Szibéria legészakibb részébe. Feladatukat — új gyémántmező feltárását — teljesítették, de visszatérőben viharba kerültek, eltévedtek és a csoport tagjai egymás után megfagytak. Egyetlen embernek sikerült csak lakott hely közelébe vergődnie. Az utolsó erőfeszítéseket azonban ez a geológus sem bírta már elviselni. Tavasszal, olvadás után találták meg holttestét, a nyakában egy vászonzacskóban a feltárt gyémántmező leírása volt. Ez a történet az alapja új filmünknek, amelyet Kalatozov, a cselekmény színhelyén, Szibéria egyik legészakibb pontján, Jakutföldön forgat. A filmben négy geológus vívja harcát a kegyetlen természettel. Nemcsak a létért vívott küzdelmüket szeretnénk megmutatni, hanem a négy ember között kialakult vonzó-taszító kapcsolatokat, élet- és halál választóján kiélesedő drámai konfliktusokat, azt az erőt is, amely az eltérő egyéniségű és jellemű embereket közös erőfeszítésre sarkallja. Ez nemcsak a közösségért végzett munka felelőssége, hanem természetes emberi becsvágy, egyéni életükből következő, éppen ezért mind a négy hősnel más-más jellegű hajtóerő.

A négy geológus egyike — az egyetlen nő — Tatjana Szamojlova.

Szamojlovával nem beszélhettünk, mert ő is Jakutföldön forgat, Rozov pedig annyit mond csak, hogy Tatjana régi ismerőse. Rozov ugyanis a háború előtt színész volt és a moszkvai Majakovszkij Színház együttesével gyakran indult hosszabb turnéra. Ezekre a körutakra a



Tatjana Szamojlova

színészeket családjuk is elkísérte. Szamojlov — Rozov kollégája, a Majakovszkij Színház együttesének tagja — gyakran elhozta magával a kicsi Tanját is. A kicsi Tanjából — mondja mosolyogva Rozov — nagy Tánja lett és olyan színésznő, akinél alkalmasabbat, művészi és emberi értékeivel vonzóbbat, hősei megszemélyesítéséhez egyetlen író sem kívánhat.

DERSI TAMÁS

PÁRIZSI FILMLEVÉL

Párizsban háromszáz-tizenhat mozi, mintegy másfélszáz különböző filmet játszik. Ez a cseppnyi statisztika is nyilvánvalóvá teszi, hogy nem lehet teljes áttekintést adni, legfeljebb néhány, az egypár napi itt-tartózkodás után is szembeötlő vonást jegezhettem fel.

Ami számunkra a legfeltűnőbb: még egyetlen teltházzal sem találkoztam. A mozik legnagyobb része „permanent”, vagyis a nap egy bizonyos órájától, általában délután kettőtől folyamatosan játszik éjfélig. A helyrak egységesek, nincs helyreszóló számozott jegy, viszont a jegyszedőnőnek, aki leültet, borraivalót illik adni.

A másik erősen szembeötlő jelenség: az amerikai filmek abszolút számbeli fölénye. Ismét egy kis statisztika: a másfélszáznál valamivel több filmből körülbelül 80 amerikai, 50 francia,

10 angol, a többi megoszlik féltucatnyi más nemzet között. Ez egy hét adata, de az arány legfeljebb a „többinél” változik, az amerikai filmeket illetően nem. Ezek zöme pedig „western”, vagyis kosztümös cowboy film, nagyobbára színesben, valamilyen szélesvásznú eljárással.

Még egy általános megjegyzés: a mozik igen szépek, moderneek, remek világítási effektusokkal és valamennyit mintha frissen renováltak volna.

A francia filmeket illetően az a legérdekesebb és legrokonszenvesebb jelenség, hogy igen sok az új név. A rendezők és a színészek között egyaránt számos fiatalal találkozhatunk és nem egy közülük számottevő sikert ért el máris.

Igy pl. hónapok óta megy a premiermozikban a húszegynéhány éves Louis Malle „Les Amants” című filmje, a

tavalyi velencei filmfesztivál egyik kiténtettje. A film tartalmilag vitatható és a kevésbé prúd francia közönség egy része is megijedt attól a rendkívül élethű közelséggel bemutatott szeretkezési jelenettől, ami a film csúcspontja és lényege. Viszont kétségtelen, hogy Louis Malle tehetséges, hogy sikerült elkerülnie minden pornografikus mellékízt. A film női főszereplője Jeanne Moreau kitűnő színésznő, bizonyos, hogy még sokat hallunk róla.

A másik gyors hírnévre szert tett fiatal rendező Claude Chabrol, aki eddig két filmet készített. Mindkettő még mindig a premier mozik műsorán van. Főszereplői között is sok az azonos név, méghozzá főként fiatalok, mint pl. Jean-Claude Brialy, Gerard Blain, Juliette Mayniel...

Az eddig látottak kö-



Bourvil Alain Delou-val



feszt, Bjelogorszk ócska erődje fényes berendezésű és jókora vár. Ami a leggyengébb — a színészek kiválasztása és játéka. Van Heflin mint Pjotr Grinyev és Viveca Lindfors mint Katalin cárnő, szinte karikatúrák és nem sokkal marad el tőlük Silvana Manganó Másája vagy Geoffrey Horu Pugacsovja.

Ennyit a filmekről. A stúdiókban is rendkívül eleven és mozgalmas az élet. Itt is sok fiatallal találkozni. Most forgatja negyedik filmjét Michel Boisrond, aki René Clair asszisztenséből lett rendezővé. Érdekes munkát fejezett be az igen tehetséges Roger Vadim és következő munkáját készíti elő a már említett Louis Malle és Claude Chabrol is.

BÁN RÓBERT

zül Jean Gabin új filmje, az „Archimède, le Clochard” tetszett. Ami a történetét és rendezését illeti, nem különösebben nagy ügy. De Gabin, ez a csodálatos színész most egészen más oldaláról mutatkozik be, mint eddig. Archimède, a bölcs, művelt, furcsa és rapszodikus csavargó alakjában olyan remek humorú, kitűnően ábrázolt figurát teremtett, ami sokáig fog élni a nézők emlékezetében. Van egy jelenete a filmnek, amikor egy gazdag társaságba kerülve, szólót charlestonozik — hallatlanul magávalragadó.

Megnéztem a nálunk nemrég játszott „Kapitány lánya” című, Pus-

kin regényfeldolgozás — olasz filmváltozatát. „La tempesta” (A vihar) címet nyerte. Szándékában semmi különösebb kivetni való, nagyon igyekszik visszaadni Puskin Pugacsov iránti rokonszenvét. De az eredeti regényt nem találván elég romantikusnak, a forgatókönyvet megtűzdelték „nagyhatású” jelenetekkel, hatalmas csataképekkel, amelyeken Pudovkin „Tűz és fergeteg” című filmjének letörölhetetlen nyomai jelentkeznek. Ami a realizálást illeti, rendkívül pompázatos. Pugacsov hadserege színpompás kosztümökben

Két kép Jean Gabin-ről, az „Archimède le Clochard”-ban



A film és regény viszonya

Ez az eléggé összetett és izgalmas-ságában is nehezen megfejthető kérdés a témája egy eleven francia irodalmi folyóirat, a *La Revue des Lettres Modernes* nemrég megjelent hármaskülönszámának. A fiatal és érdekes folyóirat általában egy-egy problémára összpontosított számokat szokott kiadni: mindegyik füzet mintegy szerves egész, önálló kötet-számba is elmehet. A nemrég hoz-zárkán érkezett füzet kétszáz oldalon huszonhárom író, irodalomtörténész, kritikus véleményét szövegezteti meg a film és a regény viszonyáról.

A kötetcskében közölt cikkek három csoportba vannak tagolva: az első rész (»Les deux langages — A kétféle nyelv«) a regény és a film különbözőségeiről, érintkezéseik és különbségeik elvi, esztétikai részéről szól; a második (»Problèmes de l'adaptation — A filmrevitel kérdése«) a regény megfilmesítésének kérdését elvileg és főként egy pár konkrét példán keresztül szemléli, s végül a harmadik (»Echanges et Convergences — Érintkezések és találkozások«) a konkrét érintkezési pontokat igyekszik kitapintani. E három főrészhez végül egy pár jegyzet és dokumentum járul, s egy érdekes és gazdag bibliográfia a kérdés irodalmáról.

Irodalmi, irodalomtörténeti folyó-iratról lévén szó, természetes, hogy a szerzők elsősorban az irodalmi alkotásoknak a filmhez való viszonya iránt érdeklődnek. Az első rész tanulmányai főként azt vizsgálják, hogy mit hozott a film a regény szá-mára; mennyiben gazdagította a film az irodalmat? Nem kétséges, hogy az utolsó negyven esztendőben a regényirodalomban végbement jelentős módszerbeli változások közül sokat éppen a filmmel való megismerkedés határozott meg; hogy a film képeinek az írók asszociációs bázisába való beszívárgása, sőt meggyökerezése jelentős mértékben befolyásolja a modern irodalmat. Általában Dos Passost, Hemingwayt, Faulkner-t szokták emlegetni, ha a filmnek a regényírás technikájára

való befolyását feszegetik; Dos Passos erre különös lehetőségeket is terem, mikor némelyik regényében ritmikusan visszatérő fejezetcíme: »Ahogy a kamera látja«. Ugyanakkor az a benyomásunk, hogy André Bazin-nek, a korán elhunyt kitűnő kritikusként és filmesztétaként van inkább igaza, aki cikkében azt bizonyítja meggyőző módon, hogy a film közvetlen befolyása a regényre nem jelentős, ezzel szemben a film erősen elirodalmiasodott az utóbbi időben; a modern regénytechnika önállóan fejlődött ki, vagy legalább is, nem a film döntő befolyása alatt, viszont az utóbbi időben egyre több az irodalmi művek filmre való átdolgozása, s Bazin véleménye szerint ezen a téren a film közel félszázad-al van elmaradva az irodalomtól: a legtöbb esetben nem a jelenkor műveit próbálja vászonra vinni, hanem a viktoriánus Anglia s a francia romantika alkotásait...

Az elvi cikkekből, amelyek a két művészet közötti »nyelvi« különbségeket elemelik, érdemes G.-A. Astre fejtegetéseit felidézni, aki abban látja a döntő különbséget, hogy míg a nyelv a szóban elvont hangcsoportokon át jeleníti meg a tárgyat, a film azt a maga tárgyiszertű voltában lényegíti át: a költő »képei« ezernyi vonatkozással terhesek, amelyek közül a vizuális csak a legszembetűnőbb, de rendszeren nem a legfontosabb; míg a filmnél a költői kép és annak vizuális megjelenítése teljesen összeesik; éppen ezért a nyelvi képek filmszerű megjelenítése sokszor kataszrofális lehet mindkettőre.

A regény és a film közötti döntő különbséget Astre a tér és az idő különböző szerepében látja. (Itt is, mint más helyütt, a folyóiratszám cikkeit G. Bluestone: *Nouveaux inta Films c.*, 1957-ben megjelent könyve ihlette.) Szerinte a regény a térhatást az időben való mozgással éri el; a film viszont az idő múlását a térben való mozgással érzékelteti. A regény játszódhatik a multban, sőt jelentős része játszódik a távolabbi

vagy közelebbi multban; a film mindig jelenidejű, még ha kosztümös is: a néző számára jelen-valóság az, ami a szeme előtt lejátszódik.

M. Mourlet a film és regény viszonyában azt látja a legüdvösebbnek, hogy a film ugyanúgy leszűkíti és elmélyíti a regényt, mint ahogy a fényképezés feltalálása befolyásolta a festészetet. Igazi regényíró ma már nem próbálkozik olyan hatások elérésével, amelyeket a film sokkal könnyebben és eredményesebben ér el. Ennek a következménye, hogy a modern regény egyre kizárólagosabb feladatának a pszichológiai mélységek feltárását tartja és a nyelvi zeneiség kiaknázását, amivel a film nem mérkőzhetik.

Mint ahogy az első rész tanulmányaiiban (s a szám többi részében is) több közvetett vagy közvetlen támadás van a fiatalabb francia regényíró-nemzedék egyik csoportja, elsősorban Alain Robbe-Grillet objektivistá, dehumanizáló regényírói módszere ellen, úgy a második rész, a filmre-vitelrel foglalkozó cikkeknek szinte alaptónusa az Aurenche és Bost film-átdolgozásai elleni támadás. F. Truffaut külön cikkben mutatja ki, hogy *A test ördöge* esetében egy moralista remekművből szokványos bulvár-színművet csináltak; C. Gauteur pedig a szimpla illusztráció ellen kel ki, példának főként a *Vörös és feketét* hozva fel. Etekintetben megint A. Bazin hatol a legmélyebbre, aki igazán csak a vulgarizáló átdolgozásokat marasztalja el, s kiemeli, hogy a regényfilmesítésnek két formája lehet: az egyszerű filmre-fordítása a regénynek, mely általában közepes filmet ad s a regényt inkább csak illusztrálja; viszont sokak figyelmét felhívja rá, s nem szerez rosszabb mozi-estét, mint egy másik film; de az igazi átdolgozás, amikor a rendező egy regényben találkozik lelke nagy témájával s azt szólaltatja meg.

Három konkrét megfilmesítéssel foglalkozik a szám tüzetesebben: Eisenstein tanulmányát közli Dreiser *Amerikai tragédiájá*-nak tervezett filmreviteléről, a *Nagyvilág*-ban megjelent szövegét véve át;

Bernanos: *Egy falusi plébános naplója* c. regényének Robert Bresson által rendezett megfilmesítését, mint különösen sikerült remekművet tárgyalja, s végül a már említett G. Bluestone alapos tanulmányát Emily Bronte: *Üvöltő szelék* c. regényéből készült amerikai filmváltozatról. Az utóbbi talán a legtanulságosabb, mert alaposan, képsorról képsorra, jelentről jelenetre elemzi az elhagyásokat és hozzátevéseket, azok szükségességét vagy fölösleges voltát; kétségtelenül ez a tanulmány adja a legtöbb konkrét tanácsot és megvilágítást a filmrevitel módszereiről és buktatóiról.

A harmadik rész zömét a már említett Robbe-Grillettel folytatott polemia tölti ki s az író önvédelme, saját módszerének ismertetése; ebből a mi számunkra kiemelkedik H. Agel cikke, aki a film-krónika jelentőségét tárgyalja, s ezzel kapcsolatosan dicsőítően elemzi Liziani filmjét, a *Szegény szerelmesek krónikáját*.

Igen érdekes J. Nantet tanulmánya arról, hogy Marcel Proust víziói mennyire megfelelnek a filmszerűség követelményeinek, képei mennyire alkalmasak arra, hogy szinte közvetlenül legyenek filmbe-fordíthatók; végül Astruc és Vadim, a két vezető fiatal francia filmrendező nyilatkozatát közli a kérdésről. Vadim egyik saját filmje megoldásairól beszél (*Les bijouteriers du clair de lune*), Astruc pedig a regényhez való lényegi hűségről, s egyben annak a meggyőződésének ad kifejezést, hogy Stendhal művei teljesen alkalmatlanok a filmrevitelre, míg Balzac szinte egyenesen a filmrendezők számára írt.

A folyóirat gazdag anyagából inkább csak kiemelhetjük ezeket a tételeket, gondolatmeneteket, mintsem vállalkozhattunk volna arra, hogy összefoglaljuk s kritikában részesítsük őket. Nyilván nem tekinthető véletlennek, hogy a vita során a realizmus kérdése még mellékesen sem merül fel. Ennek ellenére azonban a cikkek közül nem egy — különösen a konkrét műveket elemző — igen tanulságos.

N. P.



Louis Jourdan
és
Leslie Caron
a »Gigi«-ben

Sidney Poitier
a »Virgin
Island« című
filmben



Julle London,
Lee J. Cobb
és
Gary Cooper
a »Nyugati
ember«-ben



GIGI:

E heti beszámolómat az „Oscar-díjak” odaítélésével kezdem. Az 1958-as év legjobb filmszínésznőjének járó díjat Susan Hayward kapta, az „Engedjetelek élni” című filmben játszott szerepéért. A legjobb filmszínésznek járó díjat David Niven-nek ítelték, az „Asztaltól és ágytól elválasztva” című filmben alakított szerepéért. Többéves művészi munkájáért kitüntették Maurice Chevalier-t.

A Colette regényéből készült film: „Gigi” nem kevesebb mint kilenc Oscar-díjat kapott. Mint „Az év legjobb játékfilmjét”, kitüntették a zenéjéért, kosztümjéért, színeiért, forgatókönyvéért stb. A filmet a fiatal, tehetséges *Vincente Minnelli* rendezte. A film zömét Párizsban forgatta, s ez a film egyik legnagyobb érdeme is: gyönyörű képekben tárul elénk a francia főváros szépsége. A történet egyébként, hűen az eredeti műhöz, egy fiatal lányról, Györgyiről szól, akit nagyanya a családi „hagyományok” szerint kurtizánnak akar nevelni, de egy rendkívül gazdag fiatalember, Gaston beleszeret és — feleségül veszi. Gigi szerepét francia színésznő, *Leslie Caron* alakítja, ugyancsak ő játszotta Londonban Gigi szerepét — a színházban. *Louis Jourdan* alakítja Gastont, s a vidám és kedves nagybácsit, a 70 éves korában új virágzásnak induló *Maurice Chevalier*.

9 OSCAR-DÍJ

Sidney Poitier, a népszerű néger filmszínész új filmjével, „Virgin Island”-dal folytatatom beszámolómat. Partnerei Virginia Maskell, Marion Crawford és John Cassavetes. Távoli sziget, hajótörés, „tropikus paradicsom”, minden van ebben az amerikai filmben, amelynek kissé különös forgatókönyve szerint a két ifjú szerelmes vásárol egy szigetet, hogy a civilizált világtól távol, boldogan éljenek. Végül a civilizáció a maga bürokratikus eszközeivel mégis beleavatkozik életükbe, és — a kommerszfilmek törvényei szerint minden megoldódik.

A „Nyugati ember” vonzereje a főszereplő: *Gary Cooper*. A film Will C. Brown regényéből készült, *Anthony Mann* rendezte, s a többi szereplő: *Julie London*, *Lee J. Cobb*, *Arthur O'Connel*, *Jack Lord*, *John Dehner*.

Arizona keleti vidékén játszódik a történet, a XIX. században. *Link Jones* (*Gary Cooper*) rosszmúltú, de jó útra tért családapa éppen hazatérőben van, hogy nevelőnőt fogadjon gyerkeinek. A vonatot banditák támadják meg, s a bándavezér — *Link* nagybátyja. *Link*, útitársai megmentése miatt, látszatra csatlakozik a bandához, akciója sikerrel jár és a film végén folytathatja becsületes életútját.

W. MICHAUX



Leslie Caron Gigije

MAGYAR FILMGYÁRTÁS A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG IDEJÉN

»A filmnek óriási szerepe van a proletariátus gigantikus kultúrforradalmában, a népművelésben, a proletariátus nevelő szórakoztatásában és a kultúrától eddig erőszakosan távolított tömegek esztétikai érzékének kialakításában«...

— hangzott el 1919. március 22-én a Royal Appolló-moziban rendezett nagygyűlésen, ahonnan a filmipari dolgozók határozati javaslatot terjesztettek fel a Közoktatásügyi Népbiztossághoz a filmgyártás államosításáról. S, bár az államosítási határozat a népbiztosság jóváhagyásával csak április 12-én került nyilvánosságra törvényerejű rendelet formájában, a filmipari dolgozók már közvetlenül március 22 után társadalmi tulajdonnak tekintették az összes filmgyárat és mozgóképszínházat.

Az államosítás 87 fővárosi mozit és 7 üzemben levő filmtermet érintett. A proletárforradalom előtt a mozik kivétel nélkül magánkézben, a filmgyárak pedig bankvállalatok tulajdonában voltak. Az államosítás éppen a legjövedelmezőbb »film-évad«, a téli szezon lezárásának időszakában történt, amikor a nyári szünetek és az elhasználódott berendezések felújítása, valamint a szükséges tatarozási munkálatok a mozik jövedelmét erősen csökkentették. A lezárt évad bevételéből viszont az államosított filmipar nem részesülhetett, mert azt a volt mozitulajdonosok nem vállalatuk folyószámláján, hanem személyi tulajdonként helyezték el már korábban különböző pénzüzeteknél. A bankok tulajdonában levő filmgyárak évi termelési költségeit viszont a forradalom előtt még nem utalták ki. Egyedül a »Corvin«-filmgyár részére szavazott meg az »Unió«-színháztröszt 6 millió koronát beruházásokra, de március 21-ig ez az átutalás sem történt meg.

A magyar Filmipar Központi Üzemvezető Tanácsa ily módon csupán a mozgóképszínházak napi be-

vételeire támaszkodva kezdte meg munkáját 1919. március 22-én.

A filmipart a fentvázolt súlyos anyagi helyzetéből a Szociális Termelés Népbiztosának 10 millió koronás hitele emelte ki, amelyből 1 millió koronát azonnal a filmipar rendelkezésére bocsátottak. Erre az összegre építve dolgozhatott ki az Egyesített Filmipar és Mozgóképzemek Tanácsának termelési biztosa nagyszabású távlati tervet, amely művészi és technikai vonatkozásaiban minden addig felülmúlt a magyar filmgyártás történetében.

A Tanácsköztársaság filmgyártása azon elvi alapon indult, hogy »új filmjeinknek a népről, a népek kell szólnia. Meg kell találnunk az utat a széles tömegek nevelésére, magas színvonalú szórakoztatására... Ezt csak úgy érhetjük el, ha a ma és a történelem valóságát mutatjuk be művészi eszközökkel.«

A nyári hónapokra — beleértve szeptembert is — 60 nagy, »négy-öt felvonásos« és 80 kis — oktató- és rajzfilm forgatását tervezték. A nagy filmek több mint fele — részben, vagy egészen — elkészült. Egy játékfilm átlag 1400 méter volt, előállítási ára 65—70 000 korona között mozgott. Összesen 6 764 000 koronát igényelt a filmtermelés forgatási költsége az 1919—20-as filmévre.

»Ezzel az összeggel — jelentette ki a filmipar termelési biztosa — a mai központi vezetés mellett a magyar filmgyártás az eddigi esztendőök produkciójánál feltétlenül jobb és értékeesebb filmeket fog termelni.«

Az elkészült és tervezett filmek, már címükben is kifejezésre jutatták azt a forradalmi változást, amely a magyar filmgyártást a profithajhászó magánvállalkozók szellemi mocsarából az igazi művészet útjára vezette. Igazoláslul idézünk néhány címet: »Midas király«,

»Twist Olivér«, »Rabszolgalázadás«, »Tegnap«, »Ave Caesar«, »Úri banditák«, »Éj és virradat«... stb.

A filmek forgalmazásából — mint ahogyan előállításából is — kikapcsolták a magánkézben levő filmkölcsönző vállalatokat, amelyek 25—35 százalékkal drágították a filmek vetítési költségeit. Július elsejétől az addig működött 31 magánfilmkölcsönző vállalat helyett 7 állami filmkölcsönző irodát állítottak fel. Ezek működtetése csak 1,5 százalékban terhelte az általuk forgalomba hozott filmek vetítési költségeit.

A filmgyártás felelős vezetői arra is törekedtek, hogy producióik igényes tartalmát, eszmei mondani- valóját ne csak kimagasló művészi teljesítménnyel, hanem korszerű technikai eszközökkel közvetítsék a megnövekedett közönség felé. E törekvés nyomán készült el a magyar filmgyártás műszaki munkakatasztere, amely 2 180 000 korona beruházással kívánt gondoskodni a mozik tatarozásáról, gépházak és gépek javításáról, központi filmlaboratórium, cachírozó-, asztalos-, festő- és mechanikai műhely létesítéséről, a »Star«-filmgyár újjáépítéséről, világítóberendezések és fel-
evőgépek beszerzéséről.

A jövedelem megnövekedésében jelentős szerepet kapott az önköltség csökkentésére irányuló törekvés. A racionális megtakarításokból nyert összesen júniusban 5 fővárosi filmszínházat alakíthattak át gyermekmozivá, melyek július 1-én oktató- és mesefilmekkel megkezdték működésüket. A falusi és tanyai vándormozik felszerelését is nagyrészt az önköltség csökkentése nyomán felszabadult összegekből és az államosított fővárosi mozik bevételeinek 3 százalékából tervezték kiállítani. Az évi jövedelem legnagyobb részét egy Szentendre, Leányfalu környékén építendő »filmváros« létesítésére kívánták tartalékolni.

Az államosított filmipar jövedelmeit jelentős tétellel gyarapította Tanácsköztársaság filmjeinek kül-

KÖZOKTATÁSÜGYI NEPBIZTOSÁG.

Int. száma: 153610-1919.07.30.

Szám: 153610-1919.07.30.

Név:
 Adószám:
 Cím:
 Hely:
 Helyrajz:
 Helyrajz:
 Helyrajz:
 Helyrajz:

Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:

Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:

Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:

Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:
 Helyrajz száma:

Feljegyzés

Itt van a feljegyzés...
Az egyesített filmipar...
A köznevelési...
A köznevelési...
A köznevelési...
A köznevelési...

Előadó név:	Működő név:	Hely: Cím:
		A köznevelési...

Idő	Működő	Hely
1	1	1

földi sikere: Az országot körülzáró antant-blokád ellenére — alig három hónap alatt jelentősen megnövekedett a külföldi filmvállalatok érdeklődése. Az egyesített filmipar első külföldi megrendelője a szovjet-orosz állami filmgyártó vállalat volt, majd a balkáni országok magánvállalataitól érkezett előnyös szerződésajánlat. A »Boszna« jugoszláv cég például 15 magyar film vetítését irányozta elő az ősi évadban.

Az 1919 március végétől augusztusig eltelt négy hónap legfőbb korszaka a magyar filmgyártás történetének. A magyar film először tölthette be magasatos hivatását: hatékony eszköze lehetett a népművelésnek és az igazi kultúrával ismerette meg a városok és falvak új közönségét.

KRIZSÁN LÁSZLÓ



Kovács Margit Kossuth-díjas kerámikus munka közben. Jelenet az „Agyag poétája” című Kollányi filmből

ELŐZETES JELENTÉS A MANNHEIM-I RÖVIDFILM-FESZTIVÁL RÓL

Május második felében rendezik meg a nyugat-németországi Mannheim-ban a VIII. Nemzetközi Kultur- és Dokumentumfilm-fesztivált.

A filmversenyen rövid dokumentum- és kultúrfilmek mellett ipari filmeket, oktatófilmeket, tánc- és rajzfilmeket, hatéven aluli gyermekeknek, valamint elemi- és középiskolás tanulók számára készült játék-, báb- és rajzfilmeket mutatnak be. A filmversennyel párhuzamosan ülésezik Mannheimban a gyermekfilm-alkotók nemzetközi kongresszusa is.

A legjobb filmeket — a nemzetközi zsűri döntése alapján — a „Mannheimi Filmdukát”-tal tüntetik ki.

Magyarország hét filmmel vesz részt a fesztiválon, közöttük hármat Kollányi Ágoston rendezett. Ezek: a „Nagyítóval a tenger alatt” című színesfilm, amelyet az elmúlt nyáron forgattak az Adriai-tenger partján, magyar—jugoszláv közös produkcióban, az „Agyag poétája”, Kovács Margit, Kossuth-díjas kerámikus alkotóműhelyéből és a „Tiszavirág”, amely a fesztivál rendezőségének külön meghívására vesz részt a ver-

senyben. Az útirajz-filmek között szerepel a programban Szemes Mariann és Herczenik Miklós Egyiptomban forgatott színes filmje, az „Egyiptomi úti jegyzetek”.

A gyermekfilmek kategóriájában kerül a közönség és a zsűri elé a tízéves Úttörő Vasútról készült „Mosolyvonal” (rendezte Kovács Miklós), Macskássy Gyula új rajzfilmje: „A telhetetlen méhecske” és a „Kalocsai este”, melyet Banovits Tamás forgatott a Duna Táncegyüttes közreműködésével.

A fesztiválon nyolc szovjet, tizenegy lengyel, öt jugoszláv rövidfilmet vetítenek. Az Egyesült Államokat öt film képviseli. A résztvevő országok között van még Csehszlovákia, Franciaország, Hollandia, Kanada és közel húsz más rövidfilm-gyártó ország. Melléjük az Egyesült Nemzetek produkciójában készült két rövid filmet is bemutatnak a fesztiválon. G. T.



Nílus-parti tájkép. Egy filmkocka Szemes Mariann és Herczenik Miklós „Egyiptomi úti jegyzetek” című színes riportfilmjéből

filmvilág

II. évfolyam 9. szám. — Filmművészeti folyóirat. — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Felelős szerkesztő: Hámos Gyöbry. Felelős kiadó: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadói hivatal: Budapest, VI., Lenin körút 9-11. Telefon: 321-385 — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalnál — Előfizetés 1/4 évre 34,— Ft. Csekkzámlaszám: egyéni előfizetésnél 61.338, közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 31. 2-591417 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



EGY DAL SZÁLL A VILÁG KÖRÜL ...

... címmel *Bolvár*y Géza filmet rendezett Joseph Schmidt életéről. A film írója: Ernst Neubach; operatőrjei: Ernst W. Kalinke és Dieter Liphardt. Főszereplő: Hans Reiser, Sabine Sesselmann és Theo Lingen.



Hans Reiser és
Sabina Sesselmann



filmvilág

Ára: 4,— Ft

Elisabeth Taylor
a „Macska az égő háztetőn”
ben