



ORF. SZÉCHÉNYI
KÖNYVTÁR

filmvilág

10

1959. MÁJUS 15

Szirtes Ádám, ifj.
Szabó Gyula, Bárdy
György és Makláry
Zoltán



PÁR LÉPÉS A HATÁR

Keleti Márton elkezdte Mesterházi Lajos »Pár lépés a határ« című regényéből készülő film forgatását. A forgatókönyvet *Mesterházi és Hubay Miklós* írták. Főszereplők: Szirtes Ádám, Várkonyi Zoltán, ifj. Szabó Gyula, Kiss Ferenc, Agárdy Gábor, Kiss Manyi és Vass Éva. Operatőr Hegyi Barnabás. Gyártásvezető Golda József.



Ladányi Ferenc, Várkonyi
Zoltán és Térfi Árpád

CÍMKÉPÜNK: Ann Blyth »A nagy Caruso« című, rövidesen bemutatásra kerülő amerikai film női főszereplője

SZÓRAKOZÁS ÉS MŰÉLVEZET

Lecture irodalom, szórakoztató zene, kommerc film — mennyi jelzője a művészeteknek, azt jelentik-e, hogy a szórakozás és a műélvezet, a szórakoztató és a művészi igény kettévált korunkban. Az olvasó joggal kérdezhetné e meghatározások olvasásakor: Hát van irodalom, amely nem lecture (olvasmány), van zene, amely nem szórakoztat, van kereskedelmi forgalmon kívüli filmalkotás? Van művészet, művészi alkotás, amely nem azt célozza, hogy kellemes perceket, de-rüt vagy izgalmat, nevetést vagy sírást, gyönyörködtetést vagy megrendülést váltson ki — egyszóval lekösse, szórakoztassa a közönséget? Vajon nem éppen a művészetek okozta szórakozás — a műalkotások élvezését — nevezzük műélvezetnek?

Vajon — hogy egy közkedvelt példát említsek — mindenki megérti-e Chaplin művészetét, aki jót mulat farbarúgásain és elhasalásain? És mindenki érti, vagy érzi Eisenstein, Pudovkin, René Clair, Rosselini, Orson Welles — szándékosan a filmnyelv demokratizmusára törekvő alkotókat említettem — művészetét, akik ugyan elszórakoznak filmjeiken, de ugyanilyen, vagy még kellemesebb perceket merítenek sokkal sekélyesebb alkotásokból is? Az a paradox helyzet állt elő, hogy a film a legnépszerűbb, legnagyobb tömegeket vonzó szórakozás és — le merem írni — a legszűkebb körhöz szóló művészet. Igaz, az irodalomban sem Tolsztojnak, József Attilának, a zenében sem Beethovennek, vagy Bartóknak van a legnagyobb tömegbázisa. De mindenestre nagyobb és tudatosabb ez a bázis — aránylagosan és abszolút értelemben is — mint a filmművészet műértői és műélvezőié, és — ami a fő —, több történik állandó szélesítése és mélyíté-
tése érdekében.

Remekművek nem születnek mindennap. A középszerű, félig sikerült alkotások, részleteredmények lépcsőfokai vezetnek a remekműhöz. És a commédia del arte nem egy vaskos rögtönzésének, vagy a némafilm nem egy „olcsó” gegjének több köze van a művészethez, mint széplelkek mű-

vészi finomkodásainak. De számolni a realitással, elismerni a tömegek igényét, nem jelenti, nem jelentheti azt, hogy lemondunk ezeknek az igényeknek nemességéről; az igényes „filmérzék” kifejlesztéséről.

A „filmérzék” kialakulásának a filmkultúra megteremtése az előfeltétele. Mivel a legifjabb művészetről van szó, némiképp érthető, ha élvezésének szubjektív feltételei is a legkezdtelegesebb állapotban vannak. (Különösen, ha hozzávesszük ehhez azt az izlésrombolást, amelyet a film első „gazdája”, az üzleti szellemű kapitalista filmipar okozott.) Beletörődhetünk-e abba, hogy tudásunknak, eszmei felkészültségünknek ez a gyarapodása egy szűk kör monopóliuma legyen? Vajon e tekintetben nem éppoly kötelező-e számunkra, hogy megszüntessük mindenféle kulturális monopóliumot, mint a tudomány és a művészet többi területén? (Még akkor is, ha nálunk a sajtós viszonyok, a burzsoá filmgyártás silánysága következtében jóformán még arról se beszélhetünk, hogy a filmértés, valamiféle osztály vagy réteg monopóliuma lenne.) Lenin arra tanít, hogy az elméletet — amely a tudomány eredménye, — kívülről kell belevinni a munkásosztályba, a népi tömegekbe. Vajon miért gondolnánk, hogy ez az esztétikára, a művészetek emlékére nem vonatkozik. Hogy a munkás- és parasztműértők és műélvezők maguktól, automatikusan, nevelés, tanítás nélkül is kialakulnak, Hiszen a műélvezet a spontán szórakozástól — a többi között tudatosági fokában különbözik, amely az adott művészet ismeretanyagába és történetiségébe meríti gyökereit. Petőfi, vagy József Attila versei másként tetszenek annak, akinek verskultúrája van, akinek képe van arról, hogyan verseltek előtte és utána, mi újjal gyarapította művészetének eszmei és kifejezésbeli kincsestárát, mit hozott mondanivalóban, látásmódban, képekben, rímekben, ritmusban. És így van ez minden művészetben. Csak a film kivétel. Csak a filmet illetően hiányzik, még az úgynevezett művelt köztu-

datból is a történeti tudat, éppúgy mint az ismeretanyag — a „rímek”, „ritmusok” stb. — ismerete.

Azt látjuk, hogy míg egyfelől A filmgyártásunk sokat tesz, hogy filmművészetünk színvonalát emelje, másfelől igen kevés történt még, hogy a tömegek filmkultúráját — a filmművészet befogadásának subjektív feltételeit — megjavítsuk, megnöveljük. S hogy ez az utóbbi korlátozza, gátolja az előbbi fejlődését is, arról akárki meggyőződhetik, aki őszintén elbeszélget valame-lyik hivatását szerető rendezőnkkel. Hisszük és valljuk Lenin tanítását, mely szerint a szocializmus számára a legfontosabb művészet a film. De ez az egyetlen művészet, amelyre vonatkozóan semmilyen ismeretet nem hoznak magukkal iskoláinkból az életbe. Az akadémiák már — többé-kevésbé — eleget tettek Balázs Béla felszólításának, és beengedték sáncaik mögé a film képviselőit. Az elemi- és középiskolák még ellenállnak. Igen alárendelt szerepet tölt be a film az iskolán kívüli népművelésben is. Szerkesztőségünkbe gyakran érkeznek levelek, amelyek filmelőadásokról, filmművészeti akadémiákról, a filmkultúra továbbképzésének lehetőségeiről érdeklődnek, s amelyekre nem tudunk útbaigazítást nyújtani. A TTIT sokirányú tennivalói közepette érthetően háttérbe szorul a filmkultúra terjesztése, a fiatal Színháztudományi és Filmtudományi Intézet tömegmunkája, a filmklubok tevékenysége, pedig még nem ért el az érdeklődők széles rétegeihez. És nem állunk jobban a könyvkiadás terén sem. A főbb művészeti ágaknak — a képzőművészetnek, a zenének — igen helyesen külön könyvkiadója van hazánkban. Csak a számunkra legfontosabb és legtömegesebb művészet, a film van „albértelben”. Balázs Béla könyvének kívül nem jelent meg filmmel kapcsolatos munka az utolsó tíz esztendőben. A Filmtudományi Intézet most kezdett hozzá egy értékesnek ígérkező sorozat publikálásához, Bíró Yvette „A tízéves talpalatnyi föld” című tanulmányának közlésével.

Pedig e tekintetben semmilyen objektív nehézség nem igazolja elmaradásunkat. A filmesztétika út-

törői, és ma már mondhatjuk klasz-szikusai között, a marxisták igen előkelő helyet vívtak ki maguknak. Erről azonban a mi könyvkiadásunk alapján aligha lehet képet alkotni. Még Balázs Bélának, — aki pedig számunkra nemzeti ügy is — vannak kiadásra váró és lappangó írásai. De Eisenstein zseniális elméleti alapvetését is előbb ismerhet- te meg a New York-i és a londoni érdeklődő, mint a még mindig vára-kozó budapesti. És folytathatnánk a példákat. Említhetjük a haladó olasz filmgyártás nemrég elhunyt kiváló teoretikusának, Umberto Barbarónak munkásságát. Vagy, — hogy az any-nyira hiányolt filmtörténelemről is szóljunk — a két úttörője, a francia Sadoul és a lengyel Toeplitz mun- kássága ellen sem emelhetünk esz- mei kifogásokat. Nem ismerjük — vagy legalábbis magyar nyelven nem juthatunk hozzá — a szovjet és a népi demokratikus filmesztéták műveihez (Kogan, Szmirnova, Pogo- zseva, Jegorov stb.) nem is szólva az olyan nyugati filmesztétikusok mun- kásságáról, — amelyek úttörő jelle- gük mellett vitatható tételeket is tartalmaznak, de alaptendenciájuk- ban haladó jellegűek és jelentősen hozzájárultak a film elméleti problé- máinak tisztázásához, mint Arn- heim, Bazin, Agel, Manvel, Aristar- co stb., stb. tevékenysége. Vagy itt vannak a nagy rendezők — a már említett Eisensteinen kívül Pudovkin, René Clair, Chaplin, Renoir, Chiari- ni, Rotha, Lizziani, Pabst stb. stb., akiknek írásművei nem egyszer a hetedik művészet valóságos elméleti kincstárát jelentik. Nem sok mun- ka kellene a filmművészeti könyv- kiadás valamiféle öt éves tervének összeállítására. És bizonyos, hogy ösztönző erő lenne ez a hazai elmé- leti munka felpozícionálására.

A tömegekben — ezt a filmmel foglalkozó újságírók tanúsíthat- ják — él az érdeklődés, a tudás- szomj a filmművészet iránt. Kultúr- forradalmunk feladata, hogy ezt éppúgy kielégítse, mint a művelődés egyéb vonatkozásaiban is kinevelje a művelt, műértő szocialista filmkö- zönséget, filmművészetünk fejlődé- sének aranyfedezetét.

GYERTYÁN ERVIN

BALÁZS BÉLA

1884—1949



Tíz esztendővel ezelőtt, 1949. május 17-én, hunyt el Balázs Béla, a kiváló magyar író, a világszerte ismert filmesztéta. Ez az évforduló is alkalomul szolgál arra, hogy felidéz- zük Balázs Béla örökségét, tanításait, amelyek ma már mindenütt ismeretesek, ahol a filmművészet sorsát szívükön viselik. Filmesztétikai munkái a filmről való tudásunk alapjait alkotják. Balázs Béla azt a munkát végezte el a hetedik művészettel kapcsolatban, amit a színházzal, az irodalommal kapcsolatban Lessing, művei a legfiatalabb művészet Laokoonja és Hamburgi dramaturgiája. Azzal a különbséggel, hogy míg a nagy német író a művészetek évezre- des tapasztalataira alapozta a maga elméleti alapvetését, Balázs Béla szinte születése pillanatában látta meg az új eljárásban — amely- ben akkor a művelt közvélemény csak technikai felfedezést látott, va- lamifajta új reprodukáló és sokszor- osító eljárást, a gramofon vizuális ikertestvérét — egy új művészet le- hetőségét. És Balázs Béla első mű- vének *A látható embernek* 1924-ben megjelent kiadása óta nyomon kö- vette a film kalandos útjának állo- másait, a hangos-, majd a színes- film kialakulását és — lépést tartva a fejlődéssel — továbbfejlesztette, korrigálta a maga elméletét, amely 1948-ban megjelent *Filmkultúra* című művében kapta meg a maga végle- ges megfogalmazását. Nemcsak teo- retikusa, de harcos propagandistája, szinte azt mondhatnánk profétája volt az új művészetnek. Kíméletle- nül leleplezte mindazt a rontást, kár- tevést, amelyet az üzleti szellemű filmipar okozott, mind az új művé- szet sajátos nyelvének, mind a tö- megízlésnek kialakulásában. Harcot folytatott azok ellen, akik arisztok- ratikus göggel zárkóztak el az elől, hogy a filmet, a művészeteknek ezt a parvenüjét teljesjogú polgárként vegyék be a műsák köztársaságába. Harcolt azok ellen, akik félreismer- ték a film jellegét és — mint egyik legtudatosabb képviselőjük Marcel Pagnol fogalmazta meg — a néma- filmen a pantomim, a hangosfilm-

ben a színház konzerválásának és sokszorosításának eszközét látták csupán. Balázs Béla mind a néma-, mind a hangosfilmben felismerte az új művészetet, amely a maga sajátos módján viszonyul térhez és idő- höz, amely másképp szól a nézőhöz, mint a megelőző művészetek bármelyike. Felismerte a vizualitás, a mozgó kép sajátos költészetét, megraj- zolta természetrajzát, megalkotta poétikáját, majd később azt az új világot tárta fel, amely a mozgókép megszólalásával, a hangos- és beszélő filmmel keletkezett. Nyugodtan elmondhatjuk, hogy ma már minden filmesztétikai munka Balázs Béla művének folytatása, akkor is, ha vi- tatkozik vele, ha esetleges tévedé- seit igyekszik bírálni vagy korri- gálni. Balázs Béla filmesztétikai munkássága egyik alapköve lett a filmesztétika tudományának.

Az elmúlt tízesztendő kevés volt ahhoz, hogy felmérjük Balázs Béla filmesztétikai örökségét — és talán az igyekezet is kevés volt ehhez. *A látható embernek* és *A film szelle- mének* műtésztendei megjelenése ugyan alkalomul szolgált arra, hogy hozzákezdjünk Balázs Béla hagyatéka kritikai feldolgozásához —, de még mindig a kezdet kezdetén ál- lunk e munkának. E megemlékezés természetesen csak jelezheti ezt a nagy és bonyolult feladatot, amely- nek megoldásából, lapunk, úgy mint eddig, a jövőben is ki szándékszik venni részét. Balázs Béla halálának tizedik évfordulója úgy válhat a kiváló gondolkodóhoz méltó megem- lékezéssé, ha műveit, tanításait áll- lítjuk reflektorfénybe, világítjuk meg az elemző — s ha kell a vitat- kozó — gondolat fényével.



KARD és KOCKA

ÚJ MAGYAR FILM — SZÉLES VÁSZNON

Szolidság és mértéktartás

Ritkán emlegetett erénnyel dicsekedhet a *Kard és kocka*, Remenyik Zsigmond író és Fehér Imre rendező filmje. Mértéktartás és ízlés jellemzi a munkájukat, bizonyos szolid temperáltság, nyugalom, derűs higadtság. Ez erényektől, valljuk be, általában félni szoktunk. Hogy tán az egykedvűséggel, a bevált módszerek ismétlésével határosak, hogy tündöklés helyett csak egyenletes fényükről ismerzenek, hogy legjobb oldalukról sem ígérnek annyit, mint más alkotások hibáikból is — egyszerűen a szolidság, legtöbbször gondolatrendszerében sehogysem kíván azonosulni a jóval, értékessel és nemessel.

Félt ezért, hogy a *Kard és kocka* is csúful jár újdonságra és kísérletre, nagy izgalmakra, a szellem hajmeresztő tornáira szomjas lelkek előtt. Holott ez a film mégis tartogat néhány jó ízt és derűs pillanatot. Nem ostromol felhőket, de nem is bukik

a porba soha: csupa kellemes arányosság, illeszkedő mozaik. Nem több anekdotánál, története nem fejteget történelmet s mégis: a császári tiszt és a kuruc kapitány kockázása, labancok és bujdosók tréfásra édesített küzdelme: kor, hangulat és cselekmény egységét valósítja meg. Nem zsúfolódik sok színhely, számtalan fordulat; takarékos ez a film még a tájfestésben, csatajelenetben is. Egy bécsi batár, melyben a Tokaj körül állomásozó osztrák sereg zsoldját szállítják; egy vendégfogadó két bájos lánnyal, a kockajelenet az asztal körül, egyik oldalon a német őrnagy, másikon a magyar legény; egy percre felvillan a mádas, bujdosó kurucokkal; a labanc parancsnokság; egy klastrom, hol kurucot keresnek, megint a lép, megint a vendégfogadó, megint a parancsnokság — az ismétlések halk ritmust lopnak a cselekménybe, a vágások, váltások kifogástalanok máris a vég felé tör a mese, szép idilljeivel, portyázásaival, magától-



értetődő szerelmeivel, az órajáték csengő biztonságával. Humora finom, párbeszéde dallamosan magyar, a jelentéktelen replikák is zengéssel telnek meg...

Mit akarhatnánk még?

Ezek után, mérlegelve a mondottakat, mit akarhatnánk még? Idézzük ide legharagosabb és legelfogultabb énünket, hadd mondja a többbit:

Kísértő gondolat, hogy a film, önön mértékével is, sokat mulasztott. Hány csata megvívatlan itt, a romantika megannyi elve sürgeti, hogy néhány roham, dekoratív küzdelem a vászonra kerüljön — széles vászonra. A felirat alatt láttunk csak igazi vívást — a film során menetelésbe fullad számtalan verekedés. S aztán, ha már a *kardnál* tartunk: — mi-féle párbajok azok, hol csak kavargó tömeget látunk jobbára, (talán a széles vászon parancsának engedelmeskedve), de hol a személyes harc, a párviadal? Csak nem Árvay kapitány és az őrnagy nehézkes, kardot buzogányként forgató összecsapására gondolnak? Bizony, a halk és izléses ritmust megyorsíthatná itt-ott a

szenvedély, a lobogás, netán a kalandos izgalom, mely csak néhány jelenetben — a lápnál — jut uralomra, de ahogy felparázsluk, úgy is hamvad el, hirtelen, úszke se marad.

Nagyon is jó, hogy az üres pátoszt itt a humor szorítja sarokba s bénítja meg — de mintha másfajta *szordínók* is fékezzenek. Árvay kapitány uram például, rokonszenves figurának mintázódik, de nagy hőssé nem igen magasodik. Arra kell tehát gyanakodnunk, hogy a szoliditás, mértéktartás, higgadt fegyelem és ízlés nemcsak a bölcsesség jele csupán — árulkodik talán vérszegénységről, bágyadtságról, a merészség hiányáról is, s talán némi tapasztalatlanságról, a kinemaszkóp eljárást illetően.

A végeredmény

Tisztességtelen ügyeskedés így, egyik szót a másikba öltetni, érvelni és cáfolni, önmagunkkal perelve okoskodni. A *Kard és kocka* jó film marad attól, mert nem túri az obligát jelzőket, „nem nyit új utat a magyar filmművészetben”, nem „nagy kísérlet, melytől valós ered-



ményeket várhatunk”; továbbá nem „nyit új utat a történelem filmbéli ábrázolásában”. Van abban valami jó, ha egy rendező tiszteli az írói nyersanyagot, ha engedi magára hatni az írói ihletést, sőt, ha olyan kitűnő művész munkáiból választ, mint a Remenyik Zsigmondéi. Fehér Imre a legderekebb értelemben klasszikussá érett eszközzel, végigjárta egy téma megfilmesítésének egyik — s nem a legellenszenvesebb — útját. Jó, sokszor bevált színészekkel dolgozott, s ezek legalább úgy játszottak, mint a középkoroké, filmgyári sorozásán kiválasztott tragikák.

A színészek

Balázs Samut említjük elsőnek. Erett, nagy művész — a filmben szuggesztíven jeleníti meg a játékszenvedély megszállottját, az előkelőkődő, lezüllött őrnagyot. Minden mozdulatában: személyiség; egyénisége — valljuk be már-már a modorral határos egyénisége — karakterisztikus erejű. Szabó Ernő pompás komikus; figurává nemesítette helyzetötleletekre épített szerepét. Gábor Miklós és Ruttkai Éva megbízható,

elegáns, fölényesen uralt alakítást nyújtottak, Ruttkai bája merő megjelenéséből is sugárzik. Bánhidya László erőteljes és markáns kuruca, Rajz János labanc őrmestere, Kibédy Ervin ostoba katonája, Garas Dezső villanásnyira feltűnő játéka — emlékezetes. Töröcsik Mari bájos, kedves.

Az operatőr, Forgács Ottó, tehetséges képekkel szolgált — tónusuk, e derús filmhez, itt ott sötét.

Epilógus

Egy-egy új magyar film bemutatója után néha úgy érezzük, szegényebbek lettünk. Gyártásunk szűk volumenjének rostáján áthull egy-egy téma, s bárhogy sikerült, tudjuk, hosszú ideig nem kerül rá sor; esztendőkre elvirágozott. A *Kard és kocka* nem a „Végleges Kuructárgyú Film”, de nem is kudarc. Forgatása egy író-t kapcsolott a filmhez, egy rendezőt mutatott meg sikeres indulás után a nyílt pályán, eszközei birtokában.

Annyi reménykeltő, érdekes, nagy, s felemás kísérlet mellett, a *Kard és kocka* — szerény és tisztos eredmény.

UNGVARI TAMÁS

A LIRIKUS RENDEZŐ

Vázlat Máriássy Félix portréjához

Tizesztendős rendezői munkássága magyarából egybeesik államosított filmgyártásunk eddigi tiz esztendejével. Szülője és egyben szülötte ő szocialista filmművészetünknek, pályája kezdetétől azonosult vele.

Máriássy Félix kiforrott filmkultúrájának alapjait a vágóasztal mellett sajátította el. A „Valahol Európában”, a „Tűz”, a „Díszmagyar”, a „Talpalatnyi föld” vágója volt. Ezután tért át a rendezésre. Elindulásakor rögtön a mában kereste a helyét, az új élet kialakulásának problémái körül. Szinte úttörő szerepe van a magyar munkások film-ábrázolásában. Már első filmjével, a „Szabóné”-val tanújelét adta, hogy élénk érdeklődés vonzza a munkásalakok, a munkássorsok felé. Pályájának eddig legérettebb termése a felszabadulásunk tizedik évfordulójára alkotott, s az újabb évtizedekig fennmaradó értékű „Budapesti tavasz”. Ebben mutatkoznak leginkább rendezői egyéniségének megkülönböztető jegyei.

A „Budapesti tavasz”, a „Talpalatnyi föld”-et követően a legtöbb jellegzetesen nemzeti sorsvonásunkat összpontosítja magában, s a „Talpalatnyi föld” után a legemelkedettebb szépséggel éneklő Budapest, a magyar föld eme, akkor vérző darabjának kantátáját. Történelmi tartalma tenné ezt csupán? Nem. A „Talpalatnyi föld” sikerét jórészt alkotóinak Góz Jóska és Juhos Mari egyéni sorsával való érzelmi, lelki azonosulása magyarázza; ezáltal vált ábrázolásuk megrázóan történelmivé is. Ezután hét esztendőig a magyar filmművészet nélkülözötte az ilyenfajta lírai törekvést. S akkor Máriássy ugyanerre a személyes benső kapcsolatra talált rá, amikor Zoltán és Judit tragikus románcát beleszötte a háborús végnapok s a felszabadulás eposzába. S úgy hisszük, így volt ez többé-kevésbé „Szabóné”-val, a „Kis Katalin házasságá”-val, az „Egy pikoló világos” Cséri Julijával, az „Álmatlan

évek” Vilmájával, Knézits bácsijával, Csótinéjával. Ez az együttérzés analitikusan nehezen mutatható ki. De aki megkeresi, ott találja Máriássy alkotó munkája mélyén. Mint örökszép versekben az ihletet.

Máriássy képei mély lelki intenzitásúak, bár nem a nagy emóciók, hanem a rejtettebb érzelmek felidézésére irányulnak. Ezért van az, hogy művésze a bensőbb, mélyretekintőbb elemzés híján nem mutat jellegzetesen egyéni ábrázatot, minthogy művészetének felületén nincsenek markáns vonások. Úgy mondhatnók, talán érzékeltetőbben; kevésbé látni meg rajta azt, ami leginkább egyéni benne.

Máriássy rendezéseit a lírai látásmód, szemlélet jellemzi. Egész munkája egyszerű, természetes, közvetlen lírára hangolt. Apróbb, nagyobb képi szimbolikái jobbra a nyugodt, elégikus vérmérsékletű költő hasonlóit. Még a legidillibb jelenetekben is elúzi a kamera közeléből a szentimentális, banális, vagy haragsány megoldásokra édesgető dzsint. Belőle nem csapnak fel az indulatok és a szenvedélyek — belőle kibomlanak az érzések. Nem vibrál, nem frappíroz, inkább megfontoltan épít. Nincsenek erős kontraszttal határolt színtoltjai, de pasztellszínei szépen árnyaltak. Érzékeny művész. Nem annyira a külső ingerekre, inkább a belső nüanszokra. Nem az idegeivel — a szívével fogékony. Ehhez kell tehát közelebb férköznie annak, aki művészetét érteni és magyarázni akarja.

Máriássynál általában a néző figyelmébe intimebben, lassabban termi, érleli meg gyümölcsét, mint a többi jelentősebb filmrendezőknél. Képei, mintha egy ideig rejtegetnének előlünk valamit, s rendszerint csak akkor ébredünk az alkotói szándék és gondolat szépségére, amikor egy-egy jelenete már lepergett. A legjobb példa rá a „Budapesti tavasz”. Zoltán és Judit tiltott szerelme a felszabadulás mélyébe és a pusztulás

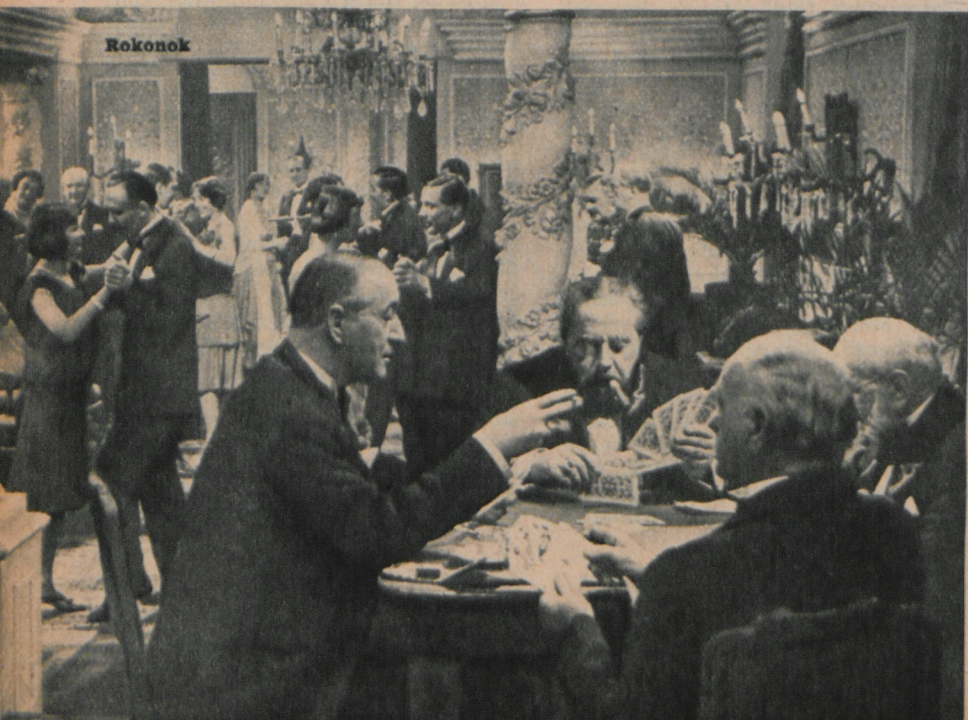
réme közt vergődik. Az egyéni és a történelmi sor s egészen egyszerű, kétszólamú montázssá szövődik, és lelkünk szinte észrevétlen eszmél, reagál a képi metaforára. A kivégzettek némán vádoló cipő-sora a ködbeborult téli dunaparton, szívdobogató felfokozottságában is lassan felívelő fájdalommal telíti meg a nézőt. Julika és Marci az „Egy pikoló világos”-ban szerelmesen ülnek a Szépművészeti Múzeum lépcsőjén. Belefeledkeznek érzéseikbe, s egyszer csak rájuk terül az este. A sötétedő nagy tér totálképében elindulnak, s körülöttük csillagokként kigyúlnak a lámpák. A nagyváros gyermekeit magukhoz ölelik a meleg esti fények... Megkapó, gyengéd szeretetet sugároz a látvány. S később ugyanók ketten az esőverte utcán... Marci faképnél hagyta a Fekete Rigóban Julit és most a lány ázottan, csapzottan, megvert gyerekként szalad utána. Könnyei egybe-csorognak az esővel. A város vigasztalan természeti képében kapja meg színét, formáját az érzelmi tartalom és a dramaturgiai mondanivaló: a megérett ítékezés Julika szánandó gyöngeségén.

Ime, ilyen Máriaassy képekre „fordított” humanizmusa. Persze, nincs ma filmrendezőnk, akinek művészetében így vagy úgy a humanizmus — s hozzátehetjük: a socialista

humanizmus — ne állana első helyen. Máriaassynál ez azonban nem csupán indíték, hanem eszköz is, cél is. Egy percre sem ereszti ki szívéből a hőst, akit szeret, nem tudja csupán az ész, a logika irányításával dramaturgiai útjára bocsátani. Érezni, amint féltően, szubjektíve is belemélyül kedves alakjának sorsába. Ez óvja alakjainak javarészt attól, hogy történelmi freskófigurák, vagy fontos társadalmi helyzetképek precízen, de szürkén funkcionáló lenyomataivá váljanak.

Máriaassy nemcsak az emberség gondolatában, eszméjében, de ennek képi felidézésében talált rá felszabadulásunk történelmi tényének mélyebb művészi kifejezésére. A „Budapesti tavasz” ily módon nyitott új fejezetet a magyar film történetében is. (Még nem szenteltünk elég figyelmet rá, hogy ennek előzményét, okát és hatását alaposabban, részletezőbben felmérjük.) Ma már tudjuk, hogy a „Budapesti tavasz” tárt kaput filmművészetünk új fejlődésének. Első abban a sorban, amelyhez a „Körhinta”, a „Különös ismertetőjel”, az „Egy pikoló világos”, a „Hannibal tanár úr”, a „Szakadék”, a „Bakaruhában”, a „Vasvirág”, az „Édes Anna”, „A 39-es dandár”, az „Álmatlan évek” tartozik.

De amint az emberség és a tör-



Rokonok



Budapesti tavasz

ténelmi igazság találkozásából, „hű meghallásából” remekmű született: a „Budapesti tavasz”, úgy maradt elvetélt, sikertelen, bár mindenestre művészileg jobb sorsra érdemes igyekezet, a „Külvárosi legenda” a humanizmus és a történelmi valóság különválásából, az igazi társadalmi tendenciák félreértéséből. A „Külvárosi legenda” nem valami elszigetelt állomása Máriássy útjának, szervesen beletartozik téma- és stílusválasztásának körébe. Példázat arra, hogy a művészek nem is kell nagyon letérnie a magaválasztotta fővonalról, mégis eltévelyedhet, és példázat arra, hogy a konstruktív szándék — amit a „Külvárosi legenda”-tól sem lehet elvitatni — könnyen megbotolhat, ha a valóság-szemléletet rossz irányba delejezi a túlzó költői képzőgés. Ez a film is humanista mű, aktív szembeszegülés a brutalitással, küzdés az emberi lealacsonyulás ellen és felhívás az áldozatvállalásra, akár a fájó ütlegek keresztényi eltűrésére is — a gyengédség nevében. Ám mit ér mindez, ha ennek a harcnak, az igazságnak támaszát, egyetlen tisztaszívű hősen kívül, nem találjuk meg az emberekben, és csak még nyomasztóbb, kirívóbb a nyáj-passzivitás látványa,

miközben a film aktivitásra lázító érzelmi kürtjele szól.

Mindebből következik, hogy azok a szép megérzések, amelyek a „Budapesti tavasz”-t költői szférákba emelték, a „Külvárosi legenda”-ban a fonákjukon mutatkoznak. Hiába igyekezik Máriássy költői lebegést kényszeríteni erre a filmjére, olykor feltűnően formális módon is — lásd: a gyermek leugrása a háztetőről a nyitott parapléval, a kalauzfiú „szomnanbolikus” tánca a gang korlátján —, mindez csak visszás hatást ér el. Máriássy legjobb filmjeiben valóban képes költői könnyűséget adni képeinek, a legsúlyosabb és legmélyebb gondolatok, érzések közlése közben is, ám ezúttal bizonyágot nyert: ha a költészet nem magából a gondolatból és az érzésből fakad, a mondanivalótól elszakad, „lebegő” színes ballonná válik.

A részletfinomságban való elidőzés adja sokhelyütt Máriássy filmjeinek erejét. S ez összefügg egy másik erényével; megfigyeléseinek élességével és árnyaltságával. Ez együtt teszi, hogy filmjei javarésztében igen érzékletesen, hitelesen képes a miliőt, a helyszín levegőjét megteremteni. Ehhez Máriássy nemcsak ösztönös, hanem szemmel



Csempészek

láthatóan tudatos fejlődésen keresztül jutott el. Pudovkin mondta egyik itt tartózkodásakor: A „Kis Katalin házassága nem volt rossz film, de a gyári színhely még valahogy olyan benne, mintha az ember távcsövön, kilométeres távolságból szemlélné”; majd: „Különösen magánosan érzem a párttitkár alakját. Egyszerűen sétálgat az üres folyosón, mint a tűzoltó, aki a tüzet várja”. (Mi annak idején nagyon sikerültek és igaznak éreztük Barna párttitkár alakját Pécsi Sándor megelevenítésében. Ám élettélisége csak az akkori filmábrázolási módhoz mérten volt szembetűnő, ma már úgy vélem, túlhaladott figura.) Máriaassy hallgatott Pudovkinra: további filmjeiben jobban ügyelt a környezet szerepére; a „Rokonok”-nak, a „Budapesti tavasz”-nak, az „Egy pikoló világos”-nak, az „Álmatlan évek”-nek már igen erőteljes a környezetrajza, az atmoszférája. A megfigyelések elevenségén kívül igen értékes eleme Máriaassy alkotóművészetének az a társadalmi, szociológiai, erkölcsi oknyomozó képesség is, amely kiváltképp az „Egy pikoló világos”-ban és az „Álmatlan évek”-ben a figuráknak és a helyzeteknek oly tipikusan és tömören adja meg életigaz szere-

pét és helyét, a látottnál tágabb jelentését.

Ám, ezek a tulajdonságok minden esztétikai értékük mellett egyúttal Máriaassy ábrázolásbeli gyengéinek forrása. A „Csempészek”-ben is szép, igazán Máriaassyra valló példáit látjuk a környezet és a lélekfestés egybejátszó színkezelésének, csak itt sajnós, sok tekintetben már nagyonis szétaradóan, és így valójában erejét veszítve. Az a bizonyos elidőzési hajlam a részletfinomságokban, itt már túlmotiváló szerepet ölt és eltérít a dráma jobb megértésétől. Az „Álmatlan évek” már nagyobb ökonomiára szorította Máriaassyt, hiszen valójában őt önálló film benső anyagát kellett ebben az egyben vászonra vetítenie, ez többhelyütt jól is sikerült, kiváltképp az utolsó novellában, ahol — a teljesen reálisan szemléltető módszer szerint is — ragyogóan eltalált szimbolikus lelki, sőt ideológiai jellemzést nyújt a liba szerepe. Ez a Csótiné kosarából elszabadult hízott szárnyas riadt gágogásával, a forradalmi helytállás drámai pillanataiban, minden bonyolultan felépített konfliktusnál jobban — és filmszerűbben — mutatja meg csúfondarosságával, a kispolgári életszemlélet ösz-

szeütközését a történelmi haladás-sal. Kitűnő megfigyelés, eltalált ábrázolás! De az „elidőzés” mértékét itt is elvétette a rendező, amit egyszerűen úgy lehet megvilágítani: kevesebb több lett volna. Máriaássynak óvnia kell magát, hogy akár legszebb gondolataiba, elképzeléseibe is a kelleténél jobban belefeledkezzék.

Máriaássyról e vonások felsorakoztatása ellenére sem mondhatjuk, hogy egyhúrú művész. A lírai hangulatok mellett a drámát sem kerüli meg. De ezekben is inkább az életképszerűt, az irodalmi riportázs hangvételét kedveli. A munkásoknak: a lágymányosi, a Szondy utcai, az angyalföldi, a csepeli „perifériák” embereinek és kiváltképp e tájak fiatalságának szellemi és erkölcsi világa, sorsuk, problémáik szociológiai megfigyelése és oknyomozó ábrázolása közben arra is mindig rátalál Máriaássy, ami a nézőket drámailag is érdekli bennük. A „Kis Katalin házasságá”-ban, az „Egy pikoló világos”-ban, a „Külvárosi legendá”-ban és az „Álmatlan évek”-ben Máriaássy szemlélődő és elmélyedő művész-alkatához hozzátársul a hétköznapok emberének élénkebben és kíváncsiabban kémlelő, gyorsabb reflexiójú természetét. Az a fajta életképszerű, nagyvárosi idill, amelyet az „Egy pikoló világos”-ban te-

remtett meg — érdekes műfaj. Aféle középfajú film, amely ugyan vígjátéki megnyilvánulásaiban talán nem eléggé humoros, mint ahogy Máriaássy művészetéből eléggé hiányzik a humor, és drámai perceiben sem elég forró, mégis egészében — az élet.

Máriaássy életábrázolása talán abban összegezhető, hogy képei élesen, mélyen megfigyeltek, kifejezésük viszont már lágyabb, elmosódóbb a valódi képnél, de annak mélységeit ily módon mégis jobban feltárja. Ahogyan az életből kiszeklektálja, műfaji előítéletek nélkül a legközvetlenebb hatású mozzanatok, s ahogyan azok hangulati effektusait képekké oldja — ebben érzem rendezői karakterének kulcsát és ebben halk, egyszerű, finom, jelképteremtő módszerét.

Róla beszélve még sok egyébről is lehetne szólni. De még korántsem jött el az összegezés ideje. Máriaássy Félix — úgy reméljük — eddigi kilenc művével még nem jutott fel pályája delére és eddigi konstruktív téma-vonzalma és művészi elmélyülése még sok dolgot ad majd egy elkövetkező és alaposabb mérlegelő-jének.

SAS GYÖRGY





Bondarcsuk és Pavlik
Boriszki

EMBERI SORS

Minél távolabbi múltba merül a lassan tizenöt éve befejeződött második világháború, s minél több harcot ábrázoló film születik, annál nehezebb igazi művészetel ábrázolni az élet és halál nagy kérdéseit, annál több a frázis, a tartalmi és formai ismétlődés. Néha egyenest a hajdani bűnügyi, megengszter-filmek pótszerévé válik a háborús- és partizánfilm. Mintha elmúlt volna már az idő az ilyen témák fölött, s mintha az újabb alkotások csak az első nagy művek fáradt szellemét idézgetnék; másrészt vi-

szont mégis kell ez a tízegynehány esztendőnyi távlat a dolgok ábrázolásához. Annak idején csupán 1930-ban született meg az első igazán remekmű-színvonalú háborús témájú (és háborúellenes) film: Remarque regényéből Lewis Milestone rendezésében a *Nyugaton a helyzet változatlan*; az igazi tökéletes alkotás pedig a második világháború küszöbéig váratott magára, hogy félelmetes memóriává váljék. (*Renoir: La grande illusion.*) ³ y tehát jogosan várjuk korunktól a „nagy” háborús filmet.

Ilyen *Bondarcsuk* rendezésében és főszereplésével a Solohov-novellából készült *Emberi sors*.

*

Mondjuk magunkban: boldogság. Szeretet. Béke. Boldog megbékélés a szeretetben.

Képzelnék most el ezt a mondatot képen. Szavak nélkül, mozgóképen: filmen. Erőlködünk. Nem, nem lehet. Legalábbis nagyon nehéz.

Egy árva kisfiú megtalálta az édesapját. Ő legalábbis így tudja, mert egy megfáradt, kiszolgált katona nem azt mondta neki, amit ilyenkor megható filmek szokás: hogy „én leszek az édesapád”, hanem, hogy „én vagyok a te édesapád”. Pedig nem is ő az édesapja, mert az meghalt. De a férfi mégis örvend, mert neki meg a családjá pusztult el. Nagyon boldogok. Egy-másra találtak; újra kezdődik az élet. Béke van. A világban is, a szívükben is.

Hogyan mutatja ezt meg Bondarcsuk?

Először a volánnál látjuk a férfit meg a kisfiút. Robog az autó. Elhangzik az imént jelzett párbeszéd. Most kell ábrázolni a szótlan, a tökéletes boldogságot. A kisfiú a sofőr nyakába veti magát. Vágás; új kép: totálból látjuk az országút szélén, félig az árokba, félig a rozsba bújt behemót kocsit. Nagy csönd. Némán áll az autó. Csak a természet moccanog halkán körülötte. Még mindig nem mozdul. Áll. Végre megint látjuk két utasát;

szinte odalópódtunk hozzájuk, csöndben, hogy ne zavarjuk boldogságukat. A kép tökéletes. Egy mezey úton, a rozsban álló teherautó: a békés boldogságot jelenti nekünk. De miért?

Nagyon fontos e kép elhelyezése az egészben. A hős: sofőr. Sokszor láttuk már autót vezetni, életveszélyes helyzetekben vakmerő gyorsasággal robogni. Ez a nagy megállás most, a film vége felé szokatlan, meglepő. De nem kellemetlen: jólesik megállni. Annyit hurcolták ide-oda ezt az embert! Aztán a rozsa. A vetés. A film elején a hadifogságból szökött hős bozotos erdőn át menekül egy hatalmas, csodás, végtelenül megnyugtató rozstáblába. Szinte elveszik benne. Nagyon jó itt. De aztán megfogják, rátalálnak a kutyák. Most, hogy visszatér ez a végtelen gabona-róna: most már véglegesnek érezzük a megnyugvást, a lecsillapodást. De csak az előzmények után! Éppen ez a műalkotás titka. S így mi, nézők nagy szavak nélkül is érezzük a béke kezdetét, s tudjuk, látjuk, hogy még fájdalmakkal, gondokkal küzdve is szebb az élet, mint a háborúban. Mert a hős ilyen: borostás, keserű, gondterhelt; a kisfiú elhanyagolt, senki sem törődik vele; mégis látjuk, hogy szeretik az életet.

Bondarcsuk remekül mozgatja a felvevőgépet. Hatalmas, fergeteges *fahrtok*ban visz, sodor magával, belekényszerít a mesébe. S ezek a gépmozgások

összefüggésükben is megkomponáltak. De a kamera mozgatása nemcsak impozáns *fahrtok*ban nyilvánul meg. (Ilyen még az erdőn át való menekülés tudatosan valószínűtlenül gyorsra fokozott irama, a szemünkbe csapódó ágakkal, sőt végeredményben ilyen az alighanem helikopterrel megoldott óriási »daruzás« a rozstábla fölé is.) Újszerű például, hogy mikor a sebesült hős imbolyogva feláll, a kamera vele együtt im-

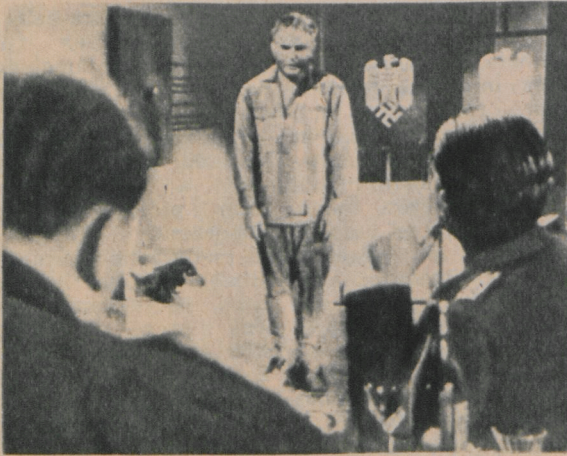
bolyog jobbra-balra; vagy amikor az ifjú férj részegen támolyog haza. De itt álljunk is meg.

Solohov szövegében összesen hat mondat szól a részegségről. Hogy oldja ezt meg Bondarcsuk? Támolygó, csetlő-botló gyermek-lábakat látunk: jár a baba, jár. Aztán a felénk tipegő babalábak előtt bebotorkál a képbe két, szintén tántorgó férfiláb. Mind a négy láb ugyanazt a mozgást végzi: billeg, nem tud



Zina Kirienko és Bondarcsuk





A haláltábor parancsnoka előtt

megállni. El-elhúznak egymás mellett. A férfláb »centizi« a babalábat. Mégis, micsoda különbség! Az egyik kicsi még, a másik részeg. Az egyik még tehetetlen, a másik már az. A rendező tökéletesen betölti a filmművész hivatását: modern alkotóhoz híven, szimultán egyszerre több mondanivalót is kifejez: ábrázolja hősenek állapotát; a történet; mélyértelmű szimbólumot ad.

S itt nem csak az érdekesség kedvéért álltunk meg, hanem azért is, mert ez a képsor éppúgy, mint Bondarcsuk egész filmje, rendkívül tanulságosan példázza irodalom és film egészséges kapcsolatát.

Egyre több irodalmi alkotást filmesítenek meg. S ezek a filmek többnyire pazar, de külsőséges képeskönyvek, vagy fölöslegesen betűhív másolatok, vagy tudatosan egészen más adó feldolgozások. Ez már-már elkeserítő. Az irodalmi alkotást szol-

galian visszaadó film nem önálló művészet, hanem értékes konzerv. Tiszteletreméltó és tápláló produktum; közszükségleti cikk. Bondarcsuk filmjének éppen az egyik óriási jelentősége, hogy úgy abszolúte önálló műalkotás, hogy mégis szinte szóról szófa követi az író szövegét. Csakhogy ami ott leírt szó, verbális teljesítmény, az itt mozgás; ami ott szöveg, az itt érzelmi hatást kiváltó kép. Ezt bizonyítja az előbbi részlet is. De vegyünk mást. Solohov leírja, hogy a fogásbakerüléskor egy orvos meggyógyította a hős kimarjult karját. Később megtudjuk, hogy a németek négy embert: »egy zsidót és három orosz közkatónát« kivégeztek. A filmem viszont a kivégeztek között van az orvos is, aki önként segített a sebesültön; érzelmileg rendkívül erős feszültséget kelt, hogy a hős kénytelen passzive végignézni megmentőjének legyilkolását.

Igen szerencsések azok az invenciók is, amelyek teljesen Solohovtól függetlenül születtek; különösen a németek ábrázolása. A rendező szakít a megszokott módszerekkel, és szokatlan eszközökhöz nyúl: a gyűjtőtáborokba hajtott foglyokat mindig rezesbanda várja, vidám indulót recsegtetnek a halálba készülőknek — (mert az így dukál) —; egy, a szemközti szerelvénnyel borotválkozó német szappanhabos pofával joviálisan mutatoujját böki a szögesdrótos ablak felé (mifelénk és a hős felé) és nagy »puff, puff«-ot kiált. Ez a »bieder« naivitás csak fokozza az atmoszféra félelmetességét.

*

Ez a film tehát izig-véig Solohov gondolatmenetét ábrázoló alkotás, mégsem »irodalom«, hanem önálló mű. Bondarcsuk nem az elbeszélés fotografikus hűségével kérkedik, hanem annak mozgását viszi vázsonra és hangulatát teremti meg. Mint ahogy régi festők képei igen gyakran dolgoztak fel irodalmi és bibliai témákat, művük mégis önálló műalkotás a maga sajátos műfaji jellegzettségeivel, úgy a jó film is ihletődhetik irodalmi témán, de azért *par excellence* filmnek kell mégis lennie.

S ezt igazolja az *Emberi sors*.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

CANNES-I FILMFESZTIVÁL

Tizenkettedszer ültek össze idén a világ filmművészetének (és nem utolsósorban, filmkereskedelmének) képviselői a francia tengerpart egyik legszebb üdülőhelyén, az immár hagyományossá vált nagy tavaszi filmversenyre.

A keret, amelyben a fesztivál eseményei lezajlanak, gyönyörű. A Földközi-tenger kék tükreinek varázsos látványa — ami a fesztiválpalotából a néző elé tárul — némileg enyhíti még a legrosszabb film hatását is. A külsőségekhez tartozik a sztárfelvonulás, amelynek megbámulására naponta az érdeklődők százai jönnek egybe. Négy világrészből számtalan híresség az amerikai Rhonda Flemmingstől a japán Hitomi Nozoeig, vagy a cseh Jana Brejchováig. Több mint két tucat ország képviselőivel találkozhatunk a híres tengerparti sétáúton, a Croisetten, a nagy szállodák halljában és az éjszaka nevezetesebb szórakozóhelyein.

Ezek a filmek bemutatón is résztvesznek és —

a filmek tényleges értékétől szinte teljesen függetlenül — érdeklődés fogadja őket, amin nincs is sok csodáltnivaló, mert soraikban olyan érdekes nevek viselődivel találkozunk, mint Orson Welles, aki az egyik amerikai film, a „Compulsion” főszerepében volt látható a vásznon. (A filmet egyébként itt látta első ízben. Neki tetszett — nekünk kevésbé.) Kitűnő volt viszont a kísérő kisfilm, a franciák Poisson Rouge (Vörös hal) című filmje, ami talán még a híres Vörös légömbnél is jobb alkotás.

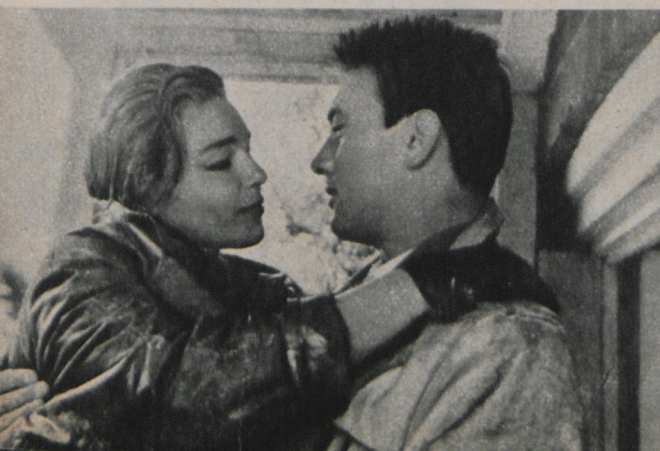
Minden ilyen fesztiválnak több arca van. A közönség számára látható eseményekhez a fentiekén kívül természetesen a bemutatott filmek is hozzátartoznak. A vetítések nyilvánosak, bárki megtekintheti azokat, aki nem sajnálja a jegyért az 1500 frankot, ami az egyébként is drága francia mozihelyárok drágábbikának háromszorosa. Nem is igen találkozni telt házzal, ha igen, a bemutatott fil-



A lengyelek »Ris drámák« című filmalkotásának egyik főszereplője

met gyártó cég vásárolta fel a jegyeket.

Ezek mellett folyik a fesztivál másik élete, ami meglehetősen zsúfolt programot nyújt. A hivatalos programban szereplő napi két vetítés mellett az ún. kereskedelmi vetítéseken vonultatják fel a különböző filmgyártók elmúlt évi termésük legérdekesebb darabjait. Ezek nemegyszer érdekesebbek a versenyfilmeknél. Ilyen vetítés keretében került sorra — és ara-



Laurence Harvey és Simone Signoret, az angol »Room at the top« főszereplői



Hitomi Nozoe, »A fehér kócsag« című japán film női főszereplője

Renato Rascel a mulatságos olasz film, a »Polycarpo« egyik jelenetében



Jana Brcková és Jirý Yala a »Vágy« című cseh filmben

tott igen nagy sikert — például a Solohov novella nyomán készült „Emberi sors” című szovjet film, amelynek nemcsak főszereplője, de rendezője is Bondarcsuk.

CAN





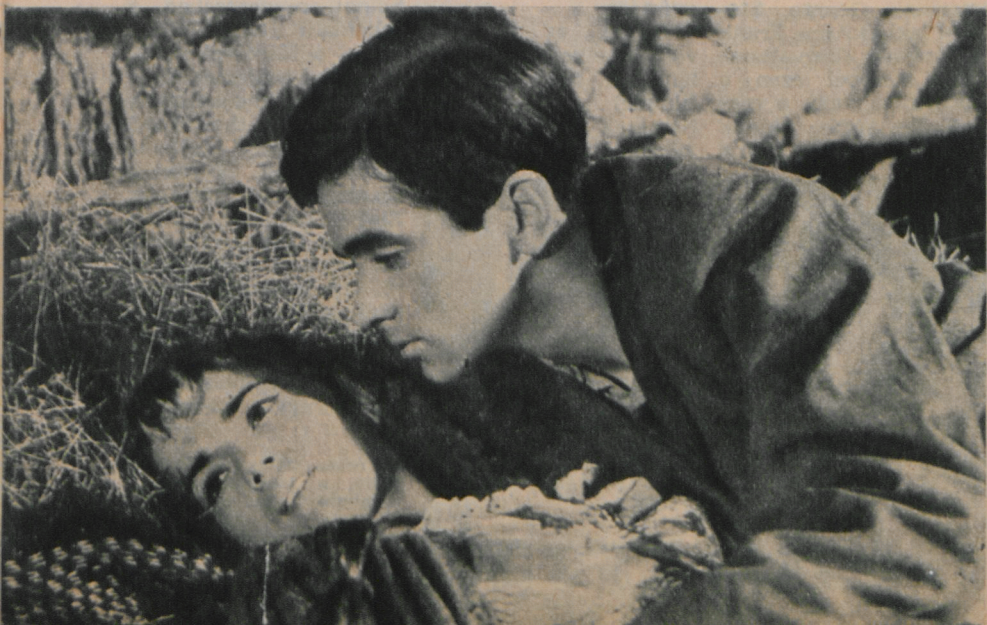
Az újságírókat a sajtóértekezletek és más elnevezést viselő összejövetelek hívják a délelőtt és délután minden szabad pillanatában. Ezen volt alkalmunk találkozni a filmek alko-

NES



Nargis és Babraj, a »Lajanti« című indiai film főszereplői

Jelenet a »Vonat menetrend nélkül« című jugoszláv filmalkotásból



CANNES



A „Hősök” című nyugat-német filmből

tóival és nemegyszer igen érdekes beszélgetések, viták alakultak ki. Ugyancsak a nemzetközi ismerkedést szolgálják a különböző fogadások is.

A fesztivál „másik életének” fontos eseménye volt a filmszerzők nemzetközi szövetségének kongresszusa, amelynek témája a film válságának problémája volt. Ezen a megbeszélés-sorozaton Jean Cocteau és René Clair is résztvett, ott láthatjuk a szovjet Vasziljevét, a Csapajev-rendezőjét, az amerikai George Steven-t, aki az Anna Frank naplójának filmváltozatával szerepel ezen a fesztiválon, vagy a spanyol Berlangát, akinek Calabuiq című filmje

nemrég aratott nálunk is nagy sikert.

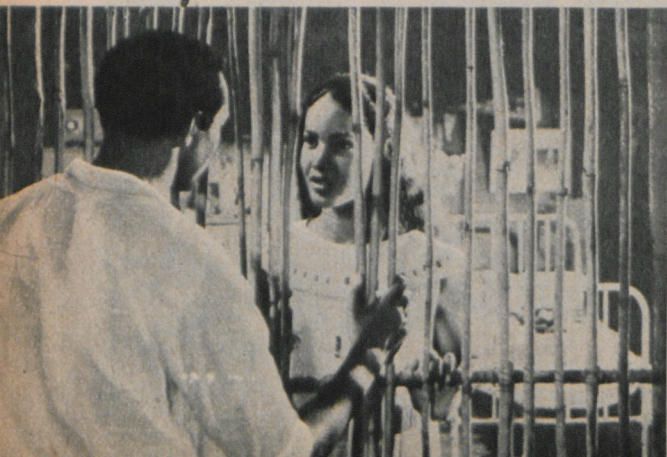
Az eddig látott filmek alapján az a közvélemény alakult ki, hogy az idei fesztivál jobb eredményt ígér a tavalyinál. Nem utolsósorban annak tulajdonítható ez, hogy számos ország — igen merészen — filmalkotóinak legifjabb nemzedékét állította csatasorba. Első rendezői munka a bemutatott angol és francia film, hasonlóképp fiatalok képviselik a szovjet és a cseh, a bolgár, a jugoszláv filmgyártást.

Persze, ez a színvonalemelkedés nem jelenti azt, hogy csupa jó filmmel találkoztunk. Nemcsak az olyan kuriózum-számba menő

rossz filmek után kellett igénybe venni a táj szépségének vigaszát, mint a taiwani „A bűnös” című szörnyűség. Kellemetlen délutánt szerzett az etnográfiai betétekkel megspékelt görög „Vérző akonyat” kulisszahasogató teatralitása. Csalódás volt az osztrákok Romy Schneider filmje, amelytől nem vártunk ugyan többet, mint egy kellemesen szórakoztató estét, ehelyett borzasztó bárgyuságával inkább megkínozta a nézőt. (A film rendezője, Rolf Thiele pedig tavaly egy igen kitűnő alkotással a Das Mädchen Rosemarie-val hívta fel magára a figyelmet a velencei fesztiválon.)

Amivel az osztrák film adósunk maradt, azt nyújtotta az olaszok első filmje, a Polycarpo. Nem túlságosan eredeti, de mindvégig kedves, jó ízlésű komédia Mario Soldati rendezésében, a sokoldalú Renato Rascel-lel a főszerepben.

Az első kellemes meglepetést az angol film, a „Room at the Top” nyújtotta. Egy mai angol kisvárosi „Vörös és fekete”-szerű történet. Első filmjében Jack Clayton igen érett, biztos rendezői képességekről tett tanúságot. Kitűnőek a film dialógusai. Ebben láthattuk Simone Signoret-től a fesztivál eddig legjobb alakítását egy szerelmes



Marpessa Dawn és Breno Mello, a franciák „Néger Orpheus” című filmjéből

Meg Westergen, Lena Söderblom és Lena Madsén az »Április kisasszony« című svéd filmből

francia asszony szerepében.

Megérdemelten jó visszhangot kapott a csehek »Vágy« című filmje, és a bolgár-NDK produkcióban készült »Csillagok«. Az elsőt tiszta poézise, a másikat bátor helyzetábrázolása emelte az átlag fölé. Ez a két film fiatal rendező alkotása, a cseh Voitech Jasni, illetve a német Konrad Wolf nevéhez fűződik a siker.

Nem volt ilyen kedvező a fogadtatása a mi Edes Annánknak. Bár Törőcsik Mari játékát mindenki, és Fábry Zoltán rendezői munkáját is a többség dicséri, de a film dramaturgiája igen éles bírálatokra talált a sajtóban és szóbeli megnyilatkozások alkalmával is. Edes Annával egyszerre mutatják be Trnka új báb-filmjét, a »Szentiványi álom«-t, amelynek színei, figurái, technikája valóban csodálatos.

A fesztivál legnagyobb eseménye a »Les 400 Coups« című francia film volt. A húszegynéhány éves François Truffaut »szokatlan« történetű filmet alkotott, szokatlan eszközzel. De az eredmény neki adott igazat. Ez a fiatal Truffaut olyan mély lélekábrázolást tudott nyújtani, olyan közel tudta hozni főhősének, a kamaszdó kislfiúnak a világát a nézőhöz, mint eddig



csak a legnagyobbak. Filmjét méltán sorolhatjuk Ekk, Bunuel, De Sica ritka alkotásai közé.

Óriási reklámkampány előzte meg a németek »Helden« című filmjét. Sokat nem lehet mondani róla: G. B. Shaw német módra készített mártással leöntve. Ennek ellenére a jelenlévő főszereplő O. W. Fischer-t óriási óvációval fogadta a közönség.

Versenyen kívül a francia művészi közvélemény nyomására mutatták be egy másik fiatal franciának, Alain Resnaisnek (a »Köd és sötétség« című döbbenetes rövidfilm alkotójának) első játékfilmjét,

a »Hiroshima Mon Amour«-t. Furcsa, bizarr alkotás, de rendkívüli tehetségről tesz tanúságot. A film bemutatását az tette lehetővé, hogy a Szovjetunió visszavonta egy filmjét.

Hogy a fesztivál végeredménye, a zsüri döntése mi lesz, nem tudhatni, az mindig kiszámíthatatlan. De hogy a látottak biztató választ ígérnek a Filmírók Nemzetközi Szövetsége konferenciájának alapkérdésére, hogy a film renaissance-ja, vagy hanyatlása várható-e — azt minden bizonynal elmondhatjuk.

SZEGŐ ZSUZSA —
BÁN RÓBERT

François Truffaut nagy sikert aratott filmjének, a »Les quatre cents coups« (Négy száz csapás) főszereplői, Jean Pierre Leaud és Patrick Auffay



CANNES

FILMRENDEZŐ, SZÍNHÁZI RENDEZŐ

BESZÉLGETÉS VÁRKONYI ZOLTÁNNAL

Várkonyi Zoltán az utóbbi években a következő filmeket rendezte: a Különös ismertetőjel, a Harag napja, Simon Menyhért születése, a Sóbálvány, a Sakknovella (televízió). Mint színházi rendező a Tisztújítás, a Tizenhetedik baba nyara, a Kormos ég, a Tizenkét dühös ember színpadravítelével aratott nagy sikert. Egyik legtermékenyebb alkotóművésze filmnek és színháznak egyaránt. Erdekese tehát, hogyan hat egymásra e kétfajta művészi tevékenység Várkonyi alkotómunkájában, hogyan segíti a színházi rendező a filmrendezőt és megfordítva.

— A részletek kiemelésére — mondja — a színházi rendezőnek nincsenek olyan eszközei mint a filmrendezőnek. Egy-egy premierplanra gondolok, vagy arra például, hogy a filmen milyen csodálatos külön életet élnek néha a tárgyak. Az ilyen részletek kiemelésére gyakorta törekszik az ember a színházi rendezésnél is és megvallom őszintén, hogy a filmgyakorlattal rendelkező művészek könnyebben találják erre módot. Egy-két apró példát is elmondok. Ilyen a *Tizenhetedik baba nyarában* az utolsó felvonás végén lehullajtott és ottfelejtett tüllfoszlány, amelyen csak egy vékonyka fénysugár marad, vagy a *Tizenkét dühös emberben* a színpad mindkét oldalán pergő beszélgetés, az ide-oda átvetődő hangszólamok. Ha filmen adódnék az a feladat, hogy a közönség figyelmét tizenkét ember közül kettő felé fordítsam, nyugodtan választanám azt az egyszerű megoldást, hogy csak kettőt fotografálok és a többit nem látja a közönség. Itt valamennyien a közönség szeme előtt maradnak, de az egyik csoport dialógja elmosódottabb, a szöveg tisztán nem érthető, kevesebb fényt kapnak, így tehát a figyelem a másik oldalon álló két esküdt felé fordul. Ilyen módon kísérleteznek a színpadi rendezők, hogy utolérjék a film eszközeinek nagyszerű kifejezőmódjait. A színpadi totál azonban nagyon gyakran szerencsésebb mint a filmé. Az összkép, az

egész mű áttekintése és a szenvedélyek folyamatos sodra a színpadi rendező számára friss örömeket jelent.

— Tudatosan törekszik arra, hogy a színpadi rendezésben filmes módszereket is alkalmazzon?

— Ez a törekvésem szándékos. A film ritmusa, pezsgése, a beállítások képi hatása, általában filmes tapasztalataim nagy segítségemre vannak a színpadi rendezésnél. Tapasztalatom az, hogy a film hatása a színpadra általában szerencsésebb, mint a színpad hatása a filmre. Egyik korábbi filmemnél a *Nyugati övezetnél* például a műteremben legyőzött a színpadi rendezői gyakorlatom és a film ritmusának nem megfelelő, hosszú dialógusokat és jeleneteket vettem fel, nem törekedtem még a színészi játék ellenőrzésében sem az egyszerűbb film-játékmódra, és bizony ebben a filmben több volt a színház, mint a film. Természetesen nem lehet általános tételként kimondani azt, hogy a filmekben felvett hosszú jelenetek nem filmszerűek. A filmművészet nagyszerű példákat nyújtott a tétel cáfolatára, de általában, mint állandósuló elv nem válna előnyére a filmművészetnek.

— A színházi rendező általában többet foglalkozik, próbál a színészszel, mint a filmrendező. Milyen hát a viszonya a színházi rendezőnek a színésszel filmforgatás alatt?

— Feltétlenül megkönnyíti a filmrendező munkáját, hogy színpadon is rendezett. Komoly módszertani gyakorlatot lehet szerezni és sok tapasztalatot gyűjteni a színészekkel való bánásmódban.

— Egyes filmrendezők szeretnek a filmfelvételek előtt próbálni. Helyesli ezt a módszert?

— Olykor igen, de csak a hosszú, egységes jeleneteknél. A Sóbálvány forgatása előtt például szükség volt külön próbákra, mert igen sok összefüggő, hosszú jelenetszöveget játszottunk. Ha viszont a cselekmény sok színhelyen játszódik, ha rövidnek a képek, akkor a szokásos színpadi

próbáknak nincs értelme. Tapasztalataim szerint jó, ha a filmrendező a könyvet többször összeolvassa a színészekkel és megbeszéli, megvitatja velük az egyes szerepek vonalát, a fordulópontokat, a film ritmusát. Ebben a munkában is sokat segít a színpadi rendező gyakorlata. Ha a rendező felkészül egy-egy darabra, van valamiféle rendezői víziója. Látja az »egészet«. A színpadi színész könnyebben megérti a figura fejlődését, amely számára jobban áttekinthető és előadásonként is egységesen fejleszthető. Azt hiszem itt az alapvető különbség a színpad és a film között. A filmbéli szerepet nem lehet egy előadáson, egy lélegzettel végigélni, hanem felszabdalva kell játszani, úgy, hogy néha az első napon kezdik az utolsó jelenetek forgatását.

— *Egy közbevetett kérdés: ha a rendező maga is színész, ez megnehezíti, vagy megkönnyíti-e munkáját?*

— Ha mint színész dolgozom akár filmen, akár színpadon, komoly küzdelmet kell vívnom, hogy átengedjem magam egy másik rendező akaratának. Ha mint rendező állok szemben a színésszel, vigyáznom kell, hogy rendezői magyarázat helyett ne játszassam el a színésznek a szerepet, ne erőltessem rá a magam színészi modorát egy másik művészre, ne fojtsam el az egyéniségét és tiszteltetben tartsam akaratát, elképzeléseit, amelyek az ő művészi elképzelésén és alkotán keresztül az egész művet szolgálják. Igaz, hogy néha egy kis gyakorlati segítség, egy gesztus, vagy hangsúly megmutatása többet jelent mint a hosszú magyarázat. Végleg kialakult véleményem az, hogy mind a film, mind a színházi rendezésnél a sok beszéd a rendező önmutogatása, az örökös oktató hangvétel, a túlkomplikált analízis, s általában a rendező »tolakodása« fárasztja a színészt, ellustítja a fantáziáját, amely nélkül nem jöhet létre komoly művészi alkotás.

— *Sokat vitatott téma: vannak-e külön filmszínész és színpadi színész alkatok?*

— Vegyünk egy konkrét példát: Töröcsik Marit. Nem vitás, hogy ő sokkal előbbre tart a filmen, mint a színpadon, de nem azért, mert a színpadi játékhoz nincsen tehetsége, a



Várkonyi Zoltán

filmhez pedig van. Másról van itt szó. Töröcsik túl korán kezdett el filmezni (amivel az eredményeket tekintve egyetértek), de a főiskolán nem tudta elsajátítani azokat a mesterségbeli és szakmai kellékeket, nem szerezte meg azt a gyakorlatot, amelyre egy jó színpadi színésznek szüksége van. Ő tehát mostani színpadi szereplésében gyakorol, de merem mondani, hogy arról szó sincs, hogy Töröcsikből ne válhatna kitűnő színpadi színész. Gondoljunk csak arra, akármilyen szárazak is a számadatok, hogy egy háromórás darab főszerepéhez egyetlen este áll a színész rendelkezésére, ennyi idő kell összefognia magát. Igaz, hogy ezt megelőzik a próbák, de mégis minden nap újra és újra meg kell küzdenie a szereppel. Egy másfél órás filmszerep eljátszásához 30—40 forgatási nap áll a színész rendelkezésére, tehát egészen más fizikai felkészültséggel vághat neki a művészi alkotásnak. Meggyőződésem, hogy az a színész, aki színpadon beválik, valamilyen filmben,

valamilyen szerepben feltétlenül jó kell legyen. Viszont könnyen megtörténhetik, hogy filmen jó valaki, de színpadon nem. Itt elsősorban az amatőrökre gondolok, akik típusuknál fogva kitűnően beválnak egy-egy filmszerepben, de nem művészek, mert az, ami az ő művészetüknek látszik, tulajdonképpen a rendező művészete.

— *Most egy pillanatra szeretném, ha a színész beszélne. Milyen legyen a rendező viszonya a színészhez?*

— Szeresse, de ne tutujgassa a színészt. Bíráljon bátran, szoktassa le modorosságáról, bizonyítsa be, hogy elképzelései helytelenek, ha valóban azok. A jó színész szereti a jó rendezőt. Kettőjük alkotó munkájából valami új és meglepő születhet. Én magam nagyon szívesen dolgozom új rendezőkkel. A Glembay Ltd.-ben pl. Stupica, a darab jogszláv rendezője sokat hadakozott velem. Nagyon gyorsan rájöttem, hogy kitűnő művésszel állok szemben, akire érdemes hallgatnom. Boldogan fogadtam el gyakran meglepő elképzeléseit és kívánságait és úgy érzem színészi fejlődésemben ez a munka sokat jelent. Az új emberekkel való találkozás, új látásmód minden színész számára sokat jelent. Ezt azok a színészek bizonyíthatják, akiknek módjukban áll új és új rendezőkkel dolgozni.

— *Sok szó esik mostanában a magyar filmek számának emeléséről, s ennek egyik nehézségéről, a színészutánpótlásról. Milyen tapasztalatai vannak erről?*

— Allandó gyötrő nehézség: kevés a színész. És nem azért látja a mozi látogató közönség évről évre ugyanazokat az arccokat a filmen, mert a rendezők fantáziátlanok, kényelmesek, csak bevált utakon járnak. Mindenki igyekszik újakkal próbálkozni, de ilyen próba a filmen rendkívüli felelősséggel jár. Színpadon lehet ötödik, vagy huszadik előadás után a játékon javítani, filmen nem. A filmszerep — bár a színész sok tekintetben könnyedebben veszi, mint a színpadot, hiszen inkább rábízta magát a rendezőre — sokkal több buktatót rejtget, mint a színházi szerep. A filmszerep formáláson, ha egyszer elkészül, nem lehet javítani. Igaz, a filmszerepnél elvben van a színésznek lehetősége arra, hogy ellenőrizze önmagát, ez az ellenőrzés azonban néha visszajára fordul. A színészt sok esetben megzavarja, ha látja a vetítőben az előző napi felvételeket. Akadnak rendezők, akik egyenesen felkérlik a színészeket: ne nézzék meg magukat. Node visszatérve az előbbi problémára: a filmszínész-utánpótlás kérdésére. A Filmvilág hasábjain többször esett már szó róla, én is azok közé tartozom, akik helyeslik, kívánják egy filmstúdió kialakítását. Éppen mert bizonyos filmszerepekre az előnyös külső nagyon fontos, s néha kevesebb felkészültség is megfelelő, mint amilyet a Főiskola nyújt. Helyes volna minél előbb megvalósítani azt a stúdiót, amelyben filmszínészeket képeznének.

P. Zs.

Filmfesztivál Moszkvában

A szovjet filmművészet vezetői sajtóértekezleten ismertették az augusztusra tervezett első moszkvai nemzetközi filmfesztivál tervét. A szovjet filmművészek elhatározták, hogy élve a Nemzetközi Filmművész Szövetség által biztosított jogokkal, Moszkvában ezentúl rendszeresen a cannesi, Karlovy Vary-i és velencei fesztiválhoz hasonló nemzetközi filmfesztiválokat tartanak. Az első moszkvai fesztiválra idén augusztus 3-án kerül sor. A fesztivál két hétig tart, jelmondata: »A filmművészet humanizmusáért — a békéért és a népek barátságáért«. Az előkészítő bizottság ötven ország filmművészeit hívja meg, köztük a magyar filmeseket. Minden résztvevő egy teljes estét betöltő játékfilmmel és két rövidfilmmel vesz részt. Az előkészítő bizottság kérelmet nyújtott be a Filmgyártó Vállalatok Nemzetközi Szövetségéhez, hogy a moszkvai fesztivált az »A« kategóriába sorolja be.

Maritana a bálon (Olga Zabotkina)



Don Cesar szovjet filmváltozata

Vannak olyan hősök, akiket ugyan a képzelet szült, de az olvasók, a nézők annyira megkedveltek, hogy újra meg újra felbukkannak az irodalomban. Ilyen örökéletű alak Don Cesar de Bazan, a könyűvérű, spanyol nemes, akinek kalandjai a legkülönbébb feldolgozásokban járták be a világot. A színháztörténet feljegyi, hogy a nagy magyar színész Lendvai az 1840-es években jutalomjátékkul ezt a darabot választotta. Népszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint a következő adat: csaknem száz esztendővel később Hevesi Sándor

igazgatása alatt Csontos Gyula ebben a szerepben lépett először a Nemzeti Színház színpadára.

A nagy romantikus Victor Hugo e figurát beleillesztette „A királyasszony lovagja” című darabjába. Don Cesar de Bazan kalandjából, valamint egy másik spanyol lovagjáték szabad feldolgozásából született új operettünk, a „Kard és szerelem” is.

Az orosz és szovjet színpadon is gyakran és szívesen játszották a romantikus, mulatságos történetet. Népszerűségére jellemző, hogy a leningrádi filmstúdió

tématervébe többek között beillesztették a derék spanyol lovag kalandjait. Nem derült ki, de bizonytalán része lehet ebben Csesztnokovnak, a kitűnő szovjet színésznek is. Ugyanis a LENFILM részére ő, valamint I. Sapiro dolgozták fel Don Cesar históriáját.

A film rendezője I. Sapiro, a címszerepet Csesztnokov játssza. Erdemes megemlíteni — és ez némi fényt vet a méltán népszerű jellemű színész képességeinek skálájára —, hogy Csesztnokov ugyanakkor „Október napjainban” című hatalmas történelmi filmjé-



Az első találkozás a fogadóban (Zabotkina és Csesztnakov)

ben Lenin szerepét alakította.

Marátina, a táncosnő — nálunk a „Kard és szerelem”-ben Petress Zsuzsa alakította — Olga Zabotkina. Nem ez az első szerepe a fiatal, kitűnő leningrádi táncosnőnek. Kaverin „Két kapitány” című regényéből készült alkotásban, amelyet 1956-ban nálunk is bemutattak, ő játszotta a női főszerepet.



Don Cesar a börtönben, (Csesztnakov)

A romantikus feldolgozású, kalandos, érdekes történet méltán tarthat érdeklődésre számot. Nemcsak azért, mert a világirodalom egy ismert színpadi művének filmfeldolgozásáról van szó, hanem azért is, mert a tény egymaga bizonyítja, mennyire kibővült a szovjet filmgyártás témaköre. Egyre több, művészi értékű, könnyebb műfajú darabokat is forgatnak. Ide sorolhatjuk a „Don Cesar de Bazan”-t, amelyet Alekszej Dudko operatőr fényképezett és zenéjét spanyol motívumok alapján Szviridov és Tolsztoj szereztek.

A szovjet közönség tehát a színpad után ezúttal a filmvásznon találkozhatott Don Cesarral, remélhetőleg nekünk is lesz alkalmunk arra, hogy elszórakozhassunk új kalandjain.



A fenyegetés nem hat! (Nyikitin és Csesztnakov)

Az idő-filmen

A „Tizenkét dühös ember” című, hír szerint nálunk is nemsokára bemutatásra kerülő amerikai filmalkotástól eltekintve, nem tudok olyan játékfilmről, amelynek vetítési időtartama megegyeznék cselekményének időtartamával. A filmek általában másfél-két órásak, fölölet cselekmény-idejük pedig fél évszázad, vagy akár több is lehet. A rendezőnek és a forgatókönyvírónak tehát úgyszólván minden film esetében érzékeltetnie kell — mégpedig a folyamatosság hitelével kell érzékeltetnie! — a differenciát. Ha az egyes jelenetek közt nem találunk megfelelő átkötési módot, akkor a néző kikökken a kerékvágásból, s egy ideig nem tudja, vajon az előzményekhez képest mikor is játszódik az előtte pergő jelenet. (Ez az érzés fogta el időnként „Az én drága párom” nézőjét is.)

Mármost milyen átkötési módok lehetségesek? Vannak-e célravezető, s vannak-e filmszerűtlen módozatok?

A filmen való időbeli átkötés eddig ismert módjai: a vetített felirat, a narrátor-beállítás, a vágás, az átűnés (legkülönbözőbb változataival) és a montázs.

A vetített feliratok — a némafilm örökségei — általában megakasztják a film folyamatosságát, s a mozgó képek nyelvét fogalmi nyelvvel igyekezvén pótolni, rendszerint filmszerűtlenül hatnak. Ettől eltekintve azonban nem beszélhetünk filmszerű és filmszerűtlen átkötési módokról. A maga helyén az elsorolt módok mindegyike éppúgy lehet filmszerű, mint filmszerűtlen. Nincsenek abszolút „jó” és abszolút „rossz” átkötési módok; mindig a film egésze, élményvilága, kompozicionális szövege, s mindezekről meghatározott stílusa szabja meg, vajon a konkrét átkötés jóvá, tehát az alkotók eszmei szándékait formailag hitelesen hordozóvá és tolmácsolóvá, vagy rosszá válik-e. A helyes kér-

dés tehát nem az, hogy az időmúlás érzékeltetésének melyik a „legjobb formája” (ez a „legjobb forma” üres absztrakció), hanem hogy mi a művészi kritériuma.

Ez a kritérium pedig nézetem szerint az, hogy a forgatókönyvíróknak és a rendezőknek meg kell találniuk azt a — mondanivalójuk szempontjából — leglényegesebb tartalmi változást, amely az eltelt idő óta a film valamelyik, az előzményekből már ismert elemében végbement, s e változás képszerű érzékeltetésével kell áthidalniuk a technikai idő és a cselekmény-idő közti különbséget — feltéve természetesen, hogy nem kommersz-munkára, hanem a kompozíciónak a folyamatos időben való teljes és mély kibontására törekcszenek. Az ismétlődő motívumok teszik lehetővé a lényeg képszerű sűrítését — megintcsak feltételezve, hogy nem válnak allegorikus szimbolizálgatássá, hanem a valóságos (lelki, helyzet- vagy állapotbeli) változásokat rögzítik. A „Semmelweis” című filmből ez a jó értelmű motívális átkötés hiányzik, s lám, a kompozíció belső egysége el is vész. A film egymástól élesen elhatárolt novellákra hull szét; az a pusztá tény, hogy az egyes novellák főszereplője azonos, nem elegendő az egység megteremtéséhez. Tudniillik minden pillanat csupán mint a megelőző pillanatok betetőzése, s egy szersmind mint a soronkövetkező pillanatok előidézője élhető át maradéktalanul; a maga statikusságában legföljebb becsületszóra elhihető.

A „Patkányfogó”-ban, közvetlenül a mosodabeli nagy verekedés után (sűrített vágású, hosszú jelenet) akkor látjuk újra Gervaise-t, amikor — jóval a történetek után — bérelhető üzlethelyiséget keres, hogy önálló mosodát nyisson. A motívum ismétlődése az előző jelenet leglényegesebb hatását ragadja ki a Gervaise körüli változások tengeréből; fölösleges szavak nélkül, a művészet sajá-

tos, indirekt útján karakterizál; s *tartalma* felől közelítve meg az idő múlását, hitelesen érzékelteti azt.

„A test ördög”-ben finom *áttűnés* megoldást láthatunk. A szerelmek a parton sétálnak. A kamera elfordul róluk; most a vizet látjuk, a habok játékát; majd ismét a parton álló szerelmeket, de ez már más idő, más alkalom, amit a beállítás és a ruházat tüstént érzékeltet. Ez az áttűnés azért művészi, mert szintén tartalmi oldalról közelíti meg az idő múlását; jóllehet itt nem különbözőséget, tehát változást, hanem éppen azonosságot kell hangsúlyoznia, azt ugyanis, hogy az idő lényeges tartalmi különbség nélkül telt a két parti kép között.

Radzs Kapoor „A csavargó”-ban egyhelyütt tanfitanivaló vágással köti át az időt. E vágásával tíz-tizenöt évet ugrik a cselekményben. Roppant nehéz feladat ez, hiszen az érzelmi-lelki motívumok ennyi idő alatt sokat halványulnak. Kapoornak tehát olyan motívumot kellett találnia, amelynek eleven érvényessége ilyen sok év után is töretlen marad. A csavargó gyermekkorában akkor látjuk utoljára, amikor tolvaj-tanonckodás közben megőrül egy karéj kenyérnek. A következő kockán már felnőtt. Fegyencruhában áll, s harsányan nevet, amikor ételosztásnál megkapja a kenyérét. Ez a kenyérmotívum mélyíti el, teszi személyes tartalmúvá a pusztá tényközlést, hogy ti, hősünköl zsebes lett és rajta is vesztett; de e pszichikai okon túl egy merőben technikai ok is közrejátszott a megoldásban: az ugyanis, hogy csak a kenyérmotívum visszahozása érzékelteti nyomban a nézővel a két személy, a gyerek és a rab azonosságát; alkalmazása nélkül azt hihetnők, hogy a fegyencjelenet a gyerektörténettel egy időben játszódó új cselekményszál kezdete. Itt tehát az egyszerű *vágás* minden áttűnésnél vagy montáznál erősebb, művészileg célszerűbb.

Fábri Zoltán az „Édes Anná”-ban szintén igen bonyolult feladatot oldott meg sikeres *montázs* alkalmá-

zásával. Egyszerre kellett ugyanis ábrázolnia a múltó heteket, azok történelmi-politikai tartalmát (az ellenforradalomnak 1919 augusztusában történt fokozatos nyeregbe-lendülését), s e politikai változásoknak a Vizynére, Ficsorra és Édes Annára kisugárzó személyes hatását. Az ismétlés elemét természetesen a művészi igényű montázs sem nélkülözheti. Tudja ezt Fábri is. A történelmi jellegű képek közé tehát minduntalan bevág egy már korábról ismert beszélgetést, amelyet Vizyné és Ficsor folytat Edes Anna szerződése dolgában; a változás itt Vizyné mind fölényesebb fellépésében, illetve Ficsor fokozódó riadságában jelentkezik. „A 39-es dandár”-ban azonban a lovaglómontázs nem old meg semmit, mert általános marad, nem hoz vissza változott formában semmiféle ismert és konkrét elemet, s ennek köszönhető, hogy a montázs vége — vetített felirat lesz. (Később aztán a film alkotói kitűnő érzékkel nyúlnak a képi ismétlésnek az idő múlását tartalmi oldalról megvilágító eszközhöz; szép és művészién kifejező például az óra-motívum visszahozása.)

Természetesen ahány rendező, anynyi stílus. Ugyanazt a problémát három rendező bizonyára háromféle módon oldaná meg, s ettől — bizonyos szintkülönbségekkel — akár mindhárom megoldás is művészi lehetne. Sőt: egy-egy rendező, alkotói fejlődésének más-más szakaszán nyilvánvalóan másképp oldana meg valamely átkötési feladatot. Receptek nincsenek. Egyetlen recept van: a formai megoldásoknak mindig a művészi lényegből kell fakadniuk. Ami tárgyunk szempontjából azt jelenti, hogy az *idő folyamatosságát, e folyamatosság filmbeli hitelét mindig a tartalmi-kompozicionális kifejlés folyamatossága adja meg*. Következésképp rossz, filmszerűtlen minden olyan megoldás, amely e folyamatosságot akár belsőleg (jellemfejlődés, állapot-alakulás), akár külsőleg, technikai szempontból meg-
töri.

TIMÁR GYÖRGY



A MAGYAR RAJZFILM

Rövid idő múlva közönség elé kerül a „Telhetetlen méhecske” című rajzfilmünk, — amellyel a cannesi fesztiválon szerepelünk — s ebből az alkalomból nem érdektelen, ha megnézzük, honnan is indult el a magyar rajzfimgyártás s mit teremtett tíz év alatt. Mert ez a filmműfaj szinte a semmiből teremtdött 1948 után. Azóta nemzetközi elismerést, számos fesztivál-díjat szerzett a magyar filmgyártásnak, s ez első sorban Macskássy Gyula és munkatársai: Várnai György, Dargai Attila, Szabó Szabolcs, Csermák Tibor, Máday Gréte munkájának eredménye.

A felszabadulás előtti néhány kis rajzfilm szinte kizárólag az üzleti reklám szolgálatában állt. Bizonyára a nagy költségek miatt, miket a rajzfilm kockánkénti megmunkálása jelent. Ugyanis, hogy a mozgás folyamatosnak hasson, legfinomabb mozzanatait is külön-külön kockán kell kirajzolni és lefényképezni. Tízperces cselekményhez elvben 24 ezer különböző kép megrajzolása szükséges. Így előállítási ára sokszorosan túlhaladhatja a normálfilmét.

A filmszakma államosítása után ugyancsak reklámfilmekkel indul a rajzfilmstúdió a Híradó- és Dokumentum Filmgyárban. Ezekből a reklámfilmekből (melyek jó kísérleti lehetőségek stílus, formai megoldások, hanghatások szempontjából) fejlődnek ki az önálló kis rajz-játékfilmek. A rajzfilmstúdió első ilyen munkája az 1949-ben készült „Kiskakas gyémántfélkrajcája”, majd

hosszabb szünet után az „Erdei sportverseny” 1952-ben és a „Kutyakötelesség” 1953-ban.

A stúdió (melyet 1949 óta Macskássy Gyula vezet) legsikeresebb alkotása a magyar-székely mesevilágot megejelenítő „Két bors ökröcske” (1955). Itt ábrázolnak első ízben emberi figurákat. Ez azért említésre méltó tény, mert egészen más az emberi mozgásfázisok ábrázolási lehetősége, mint az állatoké. Sok székely képzőművészeti elemet használnak fel a film alkotói az időnként erősen stilizált rajzkompozícióhoz.

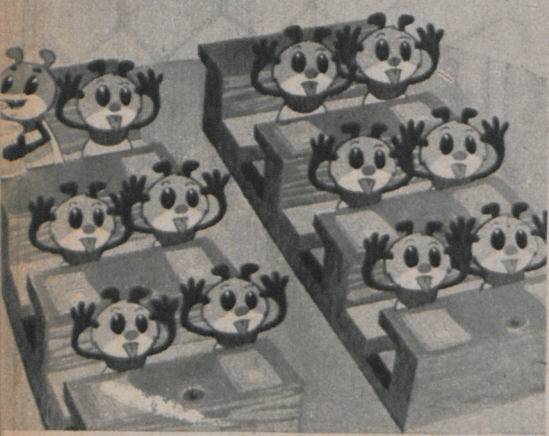
Az ugyancsak 1955-ben készült „Okos lány” a három talalós kérdés népmeseváltozatán alapul. Ebben a filmben az emberi mozgásábrázolás már hitelesebbé vált. De a humoros, ötletekben gazdag, változatos környezetet mutató film még magán hordozza a reklámfilm-jelleget.

Ezután klasszikusokat: Aesopus meséjének változatát „Az egér és az oroszlán”-t és Móricz két kis verses meséjét: „A török és a tehének”, a „A kismalac és a farkasok”-at dolgozták fel 1957-ben. Itt a hangosan olvasott meseszöveget kísérik a képek, s ezért meglevonedett könyvillusztrációként hatnak e kisfilmek, a domináns szerepet a szövegoldal kapja, a rajzok önálló élete háttérbe szorul. A rajzok vonalvezetése, színezése egyszerűbb az előző filmekénél.

Ezek az állomások vezetnek el a nemrég elkészült „Telhetetlen méhecské”-hez.



Három kép a Telhetetlen méhecskéből (1958-59)



A török és a tehén (1957)



A rajzfilm állatfiguráinak, állatmeséinek birodalma tulajdonképpen képekben elmondott Aesopus-i, La Fontaine-i világ. Ennek megfelelően általában nem hiányzik belőlük a legjobb értelemben vett tanítócélnak sem. Ez közvetlenebbül jelentkezik, mint a bonyolult, sokrétű viszonylatokat bemutató játékfilmeknél. Itt a mesejellegnek megfelelően minden kapcsolat leegyszerűsödik, a figurák jelleme erősen körülhatárolható. Emberi tulajdonságokat hordoznak, emberi viszonylatokban élnek — antropomorfizálódnak, anélkül, hogy eredeti állatjellegüket elveszítenék. Ez az antropomorfizálás különböző fokozatokban jelentkezhet. A „Méhecske”-ben a kis figurák állatalakja már csak kecses és ötletes köntös, egyébként teljesen emberi vonásokat, szokásokat mutat ez a világ. Érdekes ötvözet: napjaink legreálisabb mondanivalóit, tárgyait ötvözik a mesei környezetbe — blokkolóórát, helikoptert, méhpempőt találunk méhecske-országban.

Egy élet fontos állomásait, a méhecske „gyerekkorát”, felnőtté válását mutatja be a film. Sorsa a telhetetlen méhecskét, falánksága és nagyotakarása következtében, végül is a gonosz darázs odújához vezeti. A film legkitűnőbb jelenete: a méhecske hazajutása vészben-viharban. A gyorsanpergő, sötéttonusú viharjelenet kontrasztja a derűs és világos kezdőképekkel egymagában is tanúsíthatna rajzfilmtechnikánk és művészetünk nagy fejlődéséről.

A viharjelenetben olyan sajátosan filmszerű eszközöket alkalmaznak, mint az erős vágás. E filmszerű szemléletre jellemző a gonosz darázs odújának ábrázolása is, ahol a környezetet különböző irányból látjuk — mintegy a különböző felvételi szögeket, gépállomásokat imitálják — körüljárják velünk együtt a színteret, s a „maszk” használatára emlékeztet a sötét keret, mely az odú egy bizonyos pontjára koncentrálni figyelmünket.

Mivel e filmek nagyrészt egy alkotóművész irányításával készültek, így bizonyos stílusjegyek jellemzővé váltak az évek során. Próbáljunk rámutatni néhányra.

Rajzfilmjeink témái mesék — ennek megfelelően a jó és rossz összecsapása nem maradhat el; de a gonosz ábrázolásában nincs a néző megrémítését célzó törekvés egy-egy borzongatónak ábrázolt figurával. Az ellenséget ábrázoló állatok: — farkas, róka, darázs is inkább a történetbe vitt szerepköre szerint (ha úgy tetszik dramaturgiai funkciójában) félelmetes, nem pedig rajzárzolásában.

Filmjeink ritmusa sokkalta nyugodtabb a nyugati rajzfilmek hajszolt ritmusánál. A figurák mozgása nem megy át öncélú kergetőzésekbe, bukfencezésekbe, hanem az ábrázolt karakternek megfelelő.

A színezések rendkívül árnyaltan követik a hangulatokat. A vesztély jeleneteiben, így a „Telhetetlen méhecske” viharjelenetében és a „Két bors ökröcske” pokolraszállításában, nem sötét-fekete tónusokkal, hanem különleges vörösesbe hajló árnyalatokkal sugallják a félelmetes légkört.

E kisfilmek hangulatában soha nem jelentkezik fájdalmas líra, mint pl. a francia Grimault alkotásaiban. Felsejő, bonyolult szimbolikák sem rejtőznek bennük. Világuk mindig határozottan körvonalazható, világos; finom maliciával, játékos ötletekkel telített.

Rajzfilmjeink nemzetközi elismerést, fesztiválok díjait szereztek meg. A gyermekfilmek I. fesztiválján, Párizsban az „Erdei sportverseny” ezeröttszáz meghívott gyermek előtt első díjat kapott. Montevideóban, Edinburgban és Cannesben oklevelet nyertünk, Varsóban a gyermekfilmek II. fesztiválján újból első díjat. Jelenleg külföld részére gyártandó rajzfilmekkel kapcsolatos megbízásokról folynak tárgyalások.

A rajzfilm műfajához merész kísérletezések kapcsolódnak világszerte. Rajzfilmgyártásunknak mindinkább meg kell ismerkednie az új és újabb kísérletekkel, irányokkal. Csak így kerülhető el az a veszély, ami rövidfilmjeinkkel kapcsolatban merült fel az oberhauseni fesztiválon, hogy elmaradtak a nemzetközi szintől.

FÁY MARIKA



A kismalac és a farkasok (1937)



Erdei sportverseny (1952)



Kutyakötelesség (1952)



A két bors ökröcske (1955)

A film formanyelve

Henri Agel : Le Cinéma c. könyvéről

Milyen lehet egy filmelméleti kézikönyv? — ébredt fel bennem a kíváncsiság, mikor kezembe került Agel könyvének ismertetője. Szintézis — ígéri a bevezető —, mely összefoglalja mindazt, amit a film „nyelvtanáról”, stílusáról tudnunk kell, mely végre módszeresen számbaveszi a különböző rendű és rangú kifejezőeszközök szerepét, alkalmazási lehetőségét a filmben.

Nem kis vállalkozás. Különösen, ha meggondoljuk, hogy ilyenfajta összegezőmunka mindig érett, már letisztult eredményeket feltételez, kikristályosodott, valamennyire egységessé vált nézeteket egy művészeti ág legfontosabb jellemzőiről. Hol beszélhetünk ezekről a film esetében?

A szerző a párizsi Filmművészeti Főiskola tanára, könyvét mindenekelőtt hallgatóinak és a filmet kedvelő „beavatottabb” közönségnek szánta. Ez az olvasótábor és szándék határozta meg művének jellegét, módszereit is: nem önálló, új gondolatok kifejtésére törekedett, hanem inkább arra, hogy a jelenlegi eredmények és adottságok fényében tárja fel a mai filmművészet jellegzetességeit. Nem tér ki a film születésének körülményeire, nem ismerteti sem történetét, sem technikáját. Még a fejlődés perspektíváira is csak vázlatosan utal. Eppen a film gyakorlati problémáival való eleven kapcsolat teszi könyvét frissé, hasznossá.

Agel a film formanyelvének módszeres vizsgálatát tekinti fő feladatának. Az egyes fejezetek sorra veszik a kép, a hang, a szín, a fény és díszlet, a színészek és végül a speciális trükk-eljárások szerepét, felhasználásának módját a filmművészetben. Legrészletesebben a film képi kompozíciójával foglalkozik. Kiindulópontja, hogy a filmet mindenekeelőtt a normális percepciótól kell megkülönböztetni. Mert bármennyire is valóságos a filmvilágról nyújtott képe, mégis ezt a valóságot minden mozzanatában, sajátos kifejezőeszközével átalakítja, megváltoztatja. A filmbeli tér már más, mint

az eredeti, hiszen a képkivágás már értelmet, hangsúlyokat ad neki és a plánokkal történő hangszereles teszi mozgóvá a film architektúráját. Agel e részekben tényleges gramatikára törekszik, vagyis annak leírására, hogy mit jelentenek bizonyos formai megoldások, mi a kifejezésbeli értéke az egyes gépmozgásoknak, beállításoknak. Mi a film „írásjeleinek” (átütés, elsőtetetés, kivilágosodás, stb.) pontos tartalma. Végül, Pudovkin nyomán a montázs különböző fajtáinak csoportosítására is kísérletet tesz.

E fejezetekből világosan kirajzolódik előttünk Agel filmesztétikájának alagondolata. Lényegében ő is azok közé tartozik, akik a film szinte kizárólag technikai adottságai felől közelítik meg. Így jut ahhoz, hogy a film „lelkét” a planokban, a montázsban keresse és hogy ezzel mintegy ki is merítse a filmművészet sajátosságának problémáját. Agel legnagyobb erőfeszítése úgy tűnik, az, hogy a filmet éppen dokumentatív jellege ellenére tekintse művészetnek, tehát elsősorban azokat a vonásait kutatja, melyek a valóság „átlényegítését” szolgálják. Le akar számolni, helyesen, azzal a leendővel, mely a film szükségszerű realizmusáról szól. Hisz művészi lehetőségeinek sokoldalúságával a film a valóság igen sokféle ábrázolására, feldolgozására képes. A realizmus értéke itt ugyanannyi — mondja —, mint bármely más művészetben. A beállítás (képkivágás) a tér síkokra való felbontása, a film sajátos diszkontinuitása, vagyis az egyes mozzanatok összerakásának, építő szerkesztésének módja, az így létrejövő öntörvényű „filmidő”, s végül a rendező állandó jelenléte mind a film és valóság különbségét húzzák alá, nem pedig azonosságát. Agel, a neves nemrég elhunyt francia filmesztétával, André Bazinnal szemben, nem hisz a film „objektivitásának” elvében. Az ember alkotó részvétele a műalkotásban a filmművészet alapvető jellemvonása is, éppenúgy, mint más művészeti ágakban. A filmmű-

vészlet feladata: „reintegrálni az embert a világban, újra teremteni valóságos kapcsolatokat az idővel, térrel, atmoszférával, fénnel, formával és mozgással” — írja, de miérett eredeti módon, újfajta szuggesztív harmóniában.

Agel tisztában van azzal, hogy a modern technikai adottságok sok tekintetben módosítják a film sajátosságait, mindenekeelőtt a szélesvászon és a plasztikus film. A szélesvászon művészi lehetőségeiről folyó vitákból Agel két végletes nézetet mutat be. Az egyik Abel Gance-é, a szélesvászon első úttörőjéé és szerelmeséé, aki úgy látja, hogy ezzel a térformával a film közeledést tesz a régi görög drámák nagy népi látványosságához, hogy ezáltal a film el fogja veszíteni a modern nagyvárosi szórakozás intim jellegét. A másik nézet szerint a szélesvászon inkább visszafordulást jelent, de nem a nagy hagyományokhoz, hanem csak a film gyermekkorához, a régi vásári látványossághoz, a mély, emberi, lélektani drámával szemben.

De talán vessünk egy pillantást a film technikai forradalmának egy előző állomására: a hangosfilm megjelenésére. Hogyan tárgyalja Agel ezt a kérdést? A film kizárólagos, vagy túlzott vizualitásának elmélete elvesztette jogosultságát a hang felfedezésével, még akkor is, ha ennek lehetőségeivel az új művészet nem mindig élt kellőképpen. Mert Agel szerint a hangosfilm valóban új művészet. Kép és hang elválaszthatatlanságában látja legfőbb jellemzőjét. A látvány és a beszéd, zene, zörejek, csendek egysége, dinamikus egyensúlya a hangosfilm legnehezebb művészi problémája. A hang szerinte még ma is a film formaelemeinek mostohagyereke, pedig mennyi még kihasználatlan lehetőség állhatna az alkotók rendelkezésére. Itt is a kisserű naturalizmus gyakorlatával akar szembeszállni, mely csak a valóságos hangeffektusokat akarja felszívni a film világába, ahelyett, hogy „irreálisan”, a lelkiállapotok tükrében, a jellemzés eszközeként használják fel. Balázs Béla szenvedélyes írásaihoz csatlakozik, aki talán először kezdte kutatni a hang-nyújtotta izgalmas lehetőségeket, aki éppen úgy beszélt hangmontázsról, mint

képi építésről, hangkivágásról, premier planról, stb. Agel arra is figyelmeztet, hogy a hang, pontosabban a rengeteg dialógus és a semmitmondó, tolakodóan harsogó zene ügyetlen, aránytalan adagolása mennyire árt a film művészi egységének.

Nincs itt mód ismertetni valamennyi formaelem kifejező erejének összes lehetőségeit. Agel könyvében gondos elemzésekkel és érvelő példákkal alátámasztva sorakoztatja fel ezeket. Legvonzóbb sajtátja, hogy bár tankönyvet ad, semmiféle szabálygyűjtemény összeállítására nem törekszik. Sőt mindig emlékeztet arra, hogy mennyire relatív a formai eszközök filmbeli értéke, dramaturgiai funkciója.

Agel könyve meglep széleskörűségével, anyag- és gondolatgazdagságával, mégis nemegyszer hiányérzetet is kelt. Összefoglaló elméleti művet kapunk anélkül, hogy a szerző akár kísérletet is tenne a film-művészet valamiféle meghatározására, lényegének, sajátos természetének körülírására. Ennek elmulasztása aztán kihat könyve egészére is, bármennyire szintézis-teremtésre törekedett, nincs belső, logikai összekötőszál az egyes fejezetek, gondolatok között. Es mert nem sikerült megtudnunk, hogy mi is a filmművészet „önmagában”, grammatikája néhol hézagos maradt és az sem derült ki elég megnyugtatóan, hogy mi a film helye a művészetek rendszerében, milyen összefüggéseik, különbségeik vannak. Szokatlan számunkra, hogy Agel pl. sehol sem tér ki az irodalom, a forgatókönyv szerepének vizsgálatára. A dialógusról csak mint hangjelenségről beszél, de nem mint drámai kifejező eszközről. Sorolhatnánk még tovább azt, ami kimaradt, de ennek nem sok értelme volna. A könyv módszere az, ami rokonszenves és célravezető. A filmtörténet gazdag példatárára való állandó hivatkozás, a különböző ellentétes nézetek polemikus, szellemes ismertetése akkor is hitelt érdemlő, ha maga a rendszer nem mindig kielégítő vagy teljes megoldást nyújtó. S végül az sem utolsó dolog, hogy mindez színes, olvasmányos nyelven íródott és könnyedén avatja be az érdeklődőt a film esztétikájába.

BIRÓ YVETTE

Egy elfeledett film

Hírek szerint, a haladó amerikai közvélemény nyomására a massachusetts-i bíróság perújrafelvételt rendelt el Sacco és Vanzetti, az 1927-ben ártatlanul villamoszékben kivégzett két olasz kommunista ügyében. Erről az ügyről beszélgettünk a minap Deésy Alfréd filmrendezővel, aki ebben az időben Bécsben élt és filmrevitte a két kommunista életét.

Akkoriban a baloldali sajtó többszörös cikkekben foglalkozott Sacco és Vanzetti ügyével. Még 1920-ban történt, hogy egy bostoni cipőgyári pénztárost — aki a munkások pénzét hozta a bankból — útközben két álarcos rabló a sofőrrel együtt lelőtt és a nála levő 58 ezer dollárt elrabolta. A rendőrség azonban nem a tetteseket kereste, hanem ez ügyben alkalmat látott arra, hogy Vanzettit és a vele együtt lakó barátját Nicola Saccót letartóztassa. Mindketten régi kommunista párttagok voltak, s Sacco ellen az szólt, hogy aznap nem ment be munkahelyére, mert egy titkos pártgyűlésen volt, amit sohasem árult el a vallatások során. Hét évig tartották fogva őket, közben folyt a vizsgálat, tárgyalások a világ haladó közvéleményének felháborodása ellenére. A két ártatlanul megvádolt embert a gyilkosság évfordulóján a villamos székbe ültették, mintha törvényesen halálra ítélték volna őket. Miután beismerő vallomást így sem kaptak a hatóságok, visszavitték őket a börtönbe. S ez a „játék a halállal” évenként megismétlődött, 1927-ben aztán új kormányzó került Boston élére, aki kijelentette, hogy újra tárgyalja a két vádlott ügyét.

— Ezt az egyedül álló esetet, a két ártatlan ember tragédiáját szerettem volna filmre vinni. Egy Bécsben élő

filmbarátom szerzett pénzt és a Ganz filmvállalat produkciójában osztrák színészekkel három hét alatt elkészítettem a filmet.

A filmnek az ad különös érdekességet, hogy Deésy a 2170 méteres, 7 felvonásos filmet két végjelennel készítette el. Az egyik verzióban Vanzetti és Saccót a bíróság felmenti, a másik verzió a tragikus véget, a villamoszékki kivégzést mutatta be. 1927. augusztus 27-én, amikor a két ártatlan kommunistát kivégezték, Bécs öt filmszínházában pergett a film.

— A publikum ezres sorokban állt a mozik pénztára előtt — emlékezik vissza Deésy —, hogy láthassa a két bostoni kommunista történetét, az izgalmas tárgyalást, a kivégzést. A filmszínházakban olyan tüntetések voltak, aminek az osztrák fővárosban még nem fordultak elő. És ez így zajlott le később Ausztria minden mozijában, ahol vetítették a filmet.

— A film megjelenése után három hónapra a bécsi főkapitányság magához hívatott és közölte, hogy bizonyos időre hagyjam el a várost.

PANCZEL GYÖRGY



Világirodalmi folyóirat

Magjusi száma megjelent

Ára 12 Ft

filmvilág

II. évfolyam 10. szám. — 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—283 — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalnál — Előfizetés 1/4 évre 24.— Ft. Csekkszámom: egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Kútkereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-591601 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



Lenszkij és Anyegin párbaja

AZ ANYEGIN FILMVÁLTOZATA

A leningrádi Lenfilm Stúdió elkészítette Puskin és Csajkovszkij Anyeginjének filmváltozatát. A filmopera alkotói: *Alekszandr Ivanovszkij* és *Roman Tyihomirov* forgatókönyvírók, az utóbbi egyben a film rendezője is. Anyegin-t Vagyim Medvegyev, Lenszkijt Igor Ozerov, Tatjánát Aljana Sengelaja alakítja.



Vagyim Medvegyev

Tatjana (Sengelaja), a dajka
(Pornudollszkaja)



filmvilág

Ára: 4,— Ft



Giovanna Ralli és Roberto Rizzo, a »Nercbunda« című, nálunk is bemutatásra kerülő olasz film főszereplői