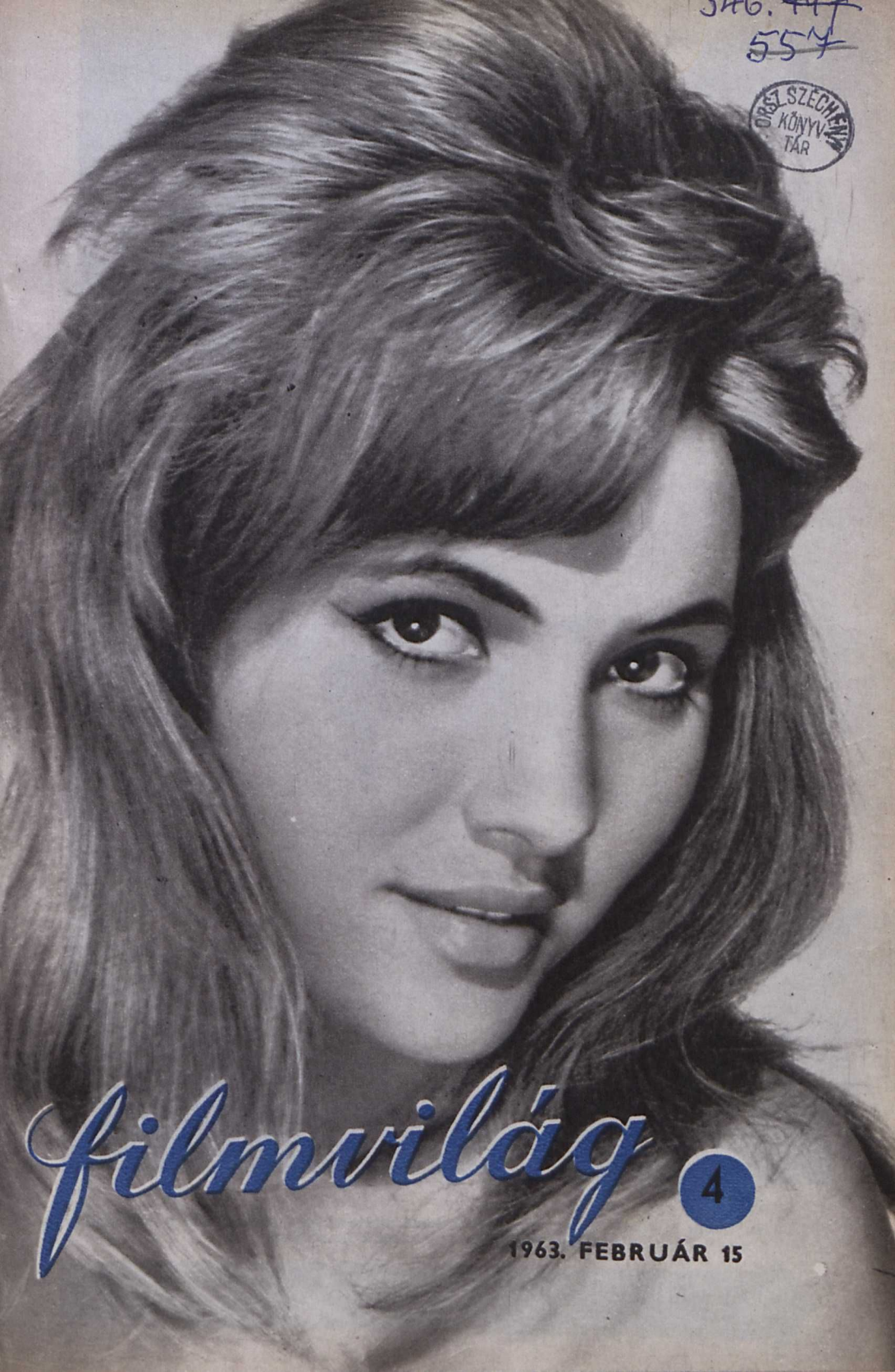


546. 717
557

OROSZ ÉCH
KÖNYV
TÁR



filmvilág

4

1963. FEBRUÁR 15



Jean Gabin és Nadja Tiller »Az éjszaka leple alatt« című francia-német koprodukciós bűnügyi filmben. Cikkünk a 24. oldalon

CÍMKÉPÜNK: Pécsi Ildikó, az »Isten őszi csillaga« című új magyar film egyik szereplője

Számvetés öt évről

Amikor a Filmvilág öt esztendővel ezelőtt megalakult, az a hagyományos és sokévtizedes elmaradottság hívta életre, amely nálunk — Balázs Béla, Hevesi Iván munkássága után is — a filmelmélet terén uralkodott és magának a filmművészetnek a fejlődését is veszélyeztette. Balázs Béla halála óta ugyanis szinte teljesen gazdátlan volt a magyar — sőt az általános filmesztika. A filmművészet a magyar sajtóban legfeljebb ha mint az irodalom, vagy a színház megtört albérlője jutott időnként szóhoz, a kötelező, rendszerint irodalmi ihletésű kritikákban és recenziókban; a könyvkiadásban, önálló művek, monográfiák formájában sehol; tanulmányok, esszék, elméleti cikkek formájában is csak minden szökevényben.

A Filmvilág azzal a programmal indult útjára, hogy — a párt kultúrpolitikájának szellemében — segítsen ezt a helyzetet megváltoztatni; segítsen abban, hogy a filmet, ezt az igen fontos művészeti ágat a szocialista kultúra, a szocialista felépítmény szerves részévé tegyék. Amikor most, ennél az évfordulónál egy pillanatra megállunk, nem azért tesszük, hogy valamiféle mérlegét, értékelését adjuk annak, hogyan oldottuk meg az elmúlt esztendőök során ezt a feladatot. Olvasóink dolga megítélni ezt, mi legfeljebb csak olyan szubjektív vallomásokat tehetünk, hogy »teljes erőnkől«, »legjobb tudásunk szerint«, tudatában annak, hogy vannak esetek, amikor a legjobb tudás«, és a »teljes erő« is elégtelennek bizonyulhat.

Arról azonban, hogy mit akartunk és mit akarunk lapunkkal — magukról a feladatokról tehát — úgy érezzük, beszélhetünk, és beszélnünk is kell. Tartozunk ezzel olvasóinknak, mindenekeelőtt annak a lelkes, főleg pedagógusokból és egyetemistákból álló törzsgárdának, amely minden reklám, propaganda nélkül sorakozott fel fiatal pénztárcák számára valóban nem olcsó lapunk mellé, és az elmúlt évek során megsokszorozta példányszámát; amely állandó kri-

tikájával, tanácsaival, biztatásaival, mindig is részt igényelt, és vállalt munkánkából. De nekünk, magunknak is szükségünk van arra, hogy megosszuk szerkesztési gondjainkat mindazokkal, akik egyek velünk vállalt ügyünk: a szocialista magyar filmművészet — sőt tágabb értelemben a szocialista magyar filmkultúra — szolgálatában. Hiszen munkánk során igyekeztünk a maga minden oldalú összefüggéseiben vizsgálni a filmművészet problémáit, igyekeztünk a szó teljes értelmében érvenvesztetni a szocialista felépítmény követelményeit a filmművészetrel kapcsolatban is: harcoltunk azért, hogy a film megkapja az őt megillető helyet kulturális és társadalmi életünk minden vonatkozásában, a népművelésben, az ismeretterjesztésben, az iskolai oktatásban, a tömegmozgalomban, a sajtóban, a könyvkiadásban stb. egyaránt.

S ebben a harcban nem állottunk egyedül. Távol áll tőlünk tehát, hogy a kezdeti eredményeket magunknak tulajdonítsuk. Tudjuk, ezek a szerény, de biztató kezdeményezések sem következhetek volna be olyan »szövetségesek« nélkül, mint a velünk azonos célokért harcoló Filmtudományi Intézet, mint a filmalkotók növekvő megértése, mint a közönség, a sajtó támogatása, és mindenekeelőtt legfőbb »szövetségesünk«, inspirálónk és harcostársaink inspirálója: a párt kultúrpolitikája nélkül. De talán nem szerénytelenség, ha a középiskolai osztályfőnöki órák filmbeszélgetéseiben, az egyetemeken speciál-kollégiumaiban, a TIT filmelőadásáiban, a pesti és vidéki filmklubokban, az egyelőre még érdemtelenül rotaprinten megjelenő értékes filmkönyvekben, a filmtörténeti érdeklődés felélenkülésében stb. — amelyek, hangsúlyozzuk, számunkra csak szerény kezdetek — a mi munkánk eredményét is látjuk. (Illetve, szerény kezdetek lévén, kudarcait is.) Hiszen előtűnk senki sem szólt nyílvánosan ezekről a problémákról.

Első számunk öt év előtti progra-

mot adó ciklike — »A magyar filmért« — ezt írta: »... a békéért ma egyetlen művészet sem tehet többet a filmnél. A vetítógép sugara pusztítja a nemzetekről való vakhit, a sovinizmus és faji gyűlölködés baktériumait. Népek ismerkednek a filmen, művészetek és kultúrák versengenek, hatnak egymásra és gazdagítják egymást. De éppen e hatások rendkívüli közvetlensége, sugalló ereje vigyázatra int. A filmet kísérő irodalom fontos feladata a mérsékletre és óvatosságra intés. Az idegen kultúra, a más történelmi és társadalmi talajon termelt művészi irány sugárzása nemcsak frissít és termékenyít. Bizonyos mértékben túl ártalmas: megtámadja és megmásítja új, szocialista talajon nőtt művészetünk egészséges sejtjeit. Feladatunk lesz erről is szólni; rögzíteni és megvédeni eredményeinket, s arra sarkallni alkotóinkat, hogy magunkról a legjellemezőbbet, a legigazabbat, s a legújabbat mondják el a világnak.«

Ez a cél — a magyar filmművészet fejlődésének inspirálása, elősegítése — vezérelt, akár az ismeretterjesztés, akár az általános filmkultúra, akár az elméleti tisztázó munka, vagy a korszerű informálás oldaláról közeledtünk is a filmművészet problémáihoz. Kettős veszélyt, kettős hibaforrást kellett kikerülnünk, sokrétű munkánk során. Egyrészt, hogy ne túlságosan szűken, izoláltan, összefüggéseiből kiragadottan szemléljük a magyar film ügyét és helyzetét, provinciálisan mellőzve azt a hátteret, azt a nemzetközi fejlődést, amelynek a magyar film is sajátos részét alkotja. Másrészt viszont, hogy — különösen a magyar vizsgyártás uborkaszekcionjaiban — ne túlságosan absztrakt módon, túlságosan messziről és kívülről közeledjünk feléje. Nem mindig sikerült egyik végletet sem elkerülni. Az a célkitűzésünk azonban, hogy a magyar filmművészetet, mint az európai, sőt a világ filmművészetének részét fogjuk fel, s ne önálló glóbusnak tekintsük, hogy az alkotó-

munkát a maga sokoldalú társadalmi viszonylataiban és meghatározottságában vizsgáljuk, tehát mint egy kultúra megnyilatkozását, és ne légtüres térben —, érzendük szerint nemcsak helyes, de egyedül szerintának elfogadható megközelítése egy művészet problematikájának.

Hiszen a magyar filmművészet csak akkor tölti be a feladatát, ha a polgári és a szocialista kultúra harcában tevékeny részt vállal, ha művészségével is helyet csinál magának a nemzetközi haladó, s mindenekelőtt a szocialista filmművészetben. A magyar filmművészet elmúlt öt esztendeje nem volt mentes sem a provinciális igénytelenségtől, sem az idegen hatások kritikátlan átvételétől, sőt szélsőséges megnyilvánulásaitól. Ellentmondásos, ellentétekben mozgó fejlődés volt ez, és nem problémátlan egyenesvonalú előrehaladás — ami sohasem jellemzi a művészeteket. Éppen ezért, ha hűek akarunk maradni programunkhoz, nem egyszer jutott népszerűtlen feladat osztályrészkül. Végletes ítéletekre hajlamos kritikai közéletünk ugyanis a művészeti fejlődés törvényszerűségeit figyelmen kívül hagyva, gyakran és előszeretettel csak a mélyponton és a csúcson, a hullámhegy és hullámvölgy kategóriáiban ítélte meg filmművészetünk helyzetét, a jót és rosszat tárgyilagosan és konkrétan számbavevő elemzés helyett. Nem egyszer kellett fellépünk egy-egy viszonylag jobban sikerült, vagy éppencsak túlértékelt film után keletkező indokolatlan és provinciális hurrá-hangulattal szemben, éppúgy, mint a mélyponton, a »csődötmege« rendszerint éppen ennyire indokolatlan pszichózisával szemben.

De már ez a rövid történelmi távlat is igazolta azt a nézetünket, hogy az elmúlt öt esztendő során a magyar filmművészet — mint egész — sohasem volt mélyponton, sohasem állott a világ filmtermésének középszintje alatt (amit túl magas rangnak azért nem tekinthetünk), de mindig igen távol volt attól, hogy

saját lehetőségeinek csúcsait elérje. Ezek a »minősítések« eddig még sose bizonyultak időállóknak. Nem is bizonyulhattak. A helyzet ugyanis az, hogy az elmúlt öt esztendő mind-egyikében készültek gyenge, közepes és viszonylag sikerült alkotások — remekművek, csúcsteljesítmények viszont egyikben sem születtek. Lapunk igyekezett függetleníteni magát a pillanatnyi hangulat-akusztikai tényezőktől és konkrétan, az eszmei-művészi elemzés igényével közeledni az egyes alkotásokhoz. Ha volt némi — tudatos — elfogultság bennünk, az eszmei gyökerekből táplálkozott és az újnak, a bátornak, az igazra törekvőnek szólt, szemben a kitaposott úton járó alkotásokkal, még akkor is, ha az előbbi több gyermekbetegséggel rendelkezett az utóbbinál. S éppen mert idejekorán — már néhány éve — felemeltük szavunk az igénytelenséggel, az indokolatlan önelégültséggel szemben — amely szubjektíve az alapját alkototta a későbbi letöréseknek, emelhattuk fel szavunkat akkor is, amikor a mélypont-hangulat lett urrá. Ilyenkor inkább azt éreztük feladatunknak, hogy kimutassuk a siker-telembb alkotásokban, periódusokban is (bár öt éven belül igazán nem indokolt külön periódusokról beszélni), a pozitív, az előremutató vonásokat.

Ma, amikor — állítjuk, hogy első-sorban filmtermésünk tematikai-műfaji arányainak egyoldalúvá torzulása miatt — ismét előtérbe került a pesszimista hangulat filmművészetünk helyzetének megítélésében, úgy érezzük, ismét jogunk van józanságra apellálni. Úgy látjuk; filmművészetünk problémái múltó jellegűek, és nemcsak negatív tényezőkkkel, de az igényesebb feladatvállalással, és az egész világ filmművészetében tapasztalható válsággal, útkereséssel is kapcsolatban állnak. Igaz, az elmúlt év tömegsiker szempontjából rosszabb volt a megelőzőeknél. Mégis, születtek olyan ered-

mények, napvilágot láttak olyan kísérletek, amelyek — bár nem mondhatóak maradéktalanul sikerülteknek — jobban előrevitték a magyar filmművészet ügyét, mint a megelőző esztedők nem egy sikerfilmje. Hiszen a sikereket, kudarcokat sem szemlélhetjük függetlenül a művészi vállalkozás újszerűségétől, bátorságától, igényességétől.

Kétségbeesésre, letörésre tehát nincs okunk. A helyzet kritikus felmérésére, az alkotói felelősség hangsúlyozására azonban annál inkább. Ez mindig aktuális feladat a művészetekben. Hiszen amint lapunk első számának már idézett vezércikke írta: » A film nemzetközi jelentőségével együtt nőtt az alkotók felelőssége. Műveikkel nemcsak művészetükről tesznek tanúságot —, a népről is vallanak, annak örömeiről, gondjairól, reményeiről. S arról a társadalmi rendről, melyet e nép elfogadott, s mely e szüntelenül megújuló művészetet legfontosabb művészetének ismeri el. Vigyáznunk kell azonban arra, hogy a fokozott alkotói felelősség kedvvel s ihlettel töltse el a művészt, s ne szorongással. E lap egyik fontos feladata annak tudatosítása, hogy bár a magas színvonalú alkotás büszkeség és öröm számunkra; a sikertelen mű nem bukás, nem tragédia. A bukástól való görcsös félelem szárnyát szegi a fantáziának, elszűrkefti a művet. Bátor alkotásokkal, s mindig megújuló kísérletezéssel kell keresnünk filmművészetünk legsajátosabb tartalmát, legkifejezőbb formáját. De nem a sötétbeugró vakmerőségével. Azaz a nyugalommal és biztonságérzettel, melyet a szocializmus eszméjében való megegyezés s a népi demokrácia társadalmi rendjéhez való hűség ad az alkotónak.«

Most, öt év után is ezt a programot valljuk »ars poetikánknak«, amelyet a ránk váró feladatok során igyekszünk — eredményeinkből — kudarcainkból okulva — még hatékonyabban megvalósítani.



Isten őszi csillaga

Ez az új magyar film — eszközeit, emberábrázolását, konfliktuskezelését tekintve — híjával van már azoknak a bántó hibáknak, amelyekken még mostanában is oly sokszor bicsaklik meg a néző élménykeresése: nincs benne szentimentális üresség, sem az összeütközés megkezdése, sem geg, sem prédikáció. Tisztességes művészi alkotás, ennyiben előrelépés. Csak egy valami hiányzik belőle: a mélyebb emberi és társadalmi tartalom. Kovács András alkotásában van emberi szenvedély, érezzük is, hogy hordozója lehetne nagy társadalmi harcoknak — s mégis kisszerű marad a történet. Megrázó, őszinte valóság ez a kubikosokról is, a szerencsétlen kis mezőmérnökről is — de az a világ, a felszabadulási évek romantikus hősi korszaka valahogy eltűnt a közhelyek halványosságában.

Noha *Galambos Lajos* szép, filmszerű regénye maga is történelmi, mégis kínálja a mai értelmezés lehetőségeit. A parasztfiúból lett mérnök, Bordács László kiegészített ember. A háború tette azzá, vagy a sok nélkülözés. Szenvedélyesen csak a szakmája iránt érdeklődik, de közbömbös a kor harcaival, legalábbis a film kezdetekor. Mikor ugyanis a

kubikosok földet követelnek az előjáróság épülete előtt — 47-ben vagyunk —, ő adja az ötletet a városi uraknak, hogyan csaphatják be a földkövetelőket egy darab szikes, használhatatlan földdel, hogy ne kelljen a meghagyott birtokokhoz hozzájárulni. Később azonban lelkiismeretfurdalása támad és ráveszi a kubikosokat a rizstermesztésre, amelyre nemcsak megfelelő, de kiválóan alkalmas is a szikes talaj. Bordácsot a hivatásszeretete és emberi tisztessége végül is teljes szívvel visszavezeti övéhez, a kubikosokhoz, melléjük áll nehéz harcukban. De egykori barátai, akiktől eltávolodik a néphez való közeledésével, felhasználják kezdeti botlását, hogy bizalmatlanságot keltsenek iránta a kubikosok közt, akik különben is hajlamosak erre a tőlük kiszakadt »mérnök úr«-ral szemben. S amikor az éhségben, nélkülözésben megfáradt parasztok, megtevéstve az úri ígéretésektől és intimitástól, lábon akarják elkótyavetyélni a néhány hét múlva már milliókat érő rizstermést —, Bordács ezt megakadályozza. A kubikosok egy része azonban már nem hisz neki; úgy látják, hogy elütötte őket a pillanatnyi pénztől, amely nyomoru-

kat időlegesen megoldaná és felindultságukban nekimennek a mérnöknek és megölik.

Érdekes, hogy a film elmélyültebben, újszerűbben tudja ábrázolni a történet tragikus hátterét: a kubi-kos »banda« belső érdekháborúit, munkájának nagyszerűségét és kitartásuk reménytelen korlátait, de már kevesebb lélegzete marad a főhős kiteljesítéséhez. Különösen szép a lázadó Oskó és a megfontolt bandagazda közötti ellentét, melyben ennek a tizenöt embernek egész múltból öröklött gyengesége ott szorong. (Színeszileg is szép teljesítmény Görbe János szikár, okoskodó és vesztébe rohanó figurája és Páger Antal nyugodt, bölcs, de végül is tehetetlen öregje.) Az elviselhetetlen élet nyomására születnek itt ezek a kegyetlen belső ellentétek: néhány tag kiválása, az éhezők haragja a »mérnök úrral« szemben, a kitartás összeroppanása. Oskó fogadkozása, hogy még napnyugta előtt eladja az egész táblát — szinte félelmetes igazságú kép: az egész vagon kétségbeesett és fájdalom diktálta elteközlása, a düh és remény; a magyarképű szavak mögé rejtett kétségbeesés — mind ott ég benne.

Ezzel a realista tömegtragédiával nehezen tudja felvenni a versenyt Bordács mérnök egyéni tragikumára. Csupán középszerűségével, átlagos sorsával akar tipikus lenni: láthatóan rosszízű tipizálástól való félelem diktálta ezt az alakrajzot. Kishitű, egyszerű ember, aki szinte talajtalanul lebeg az osztályok között. Nyilván ez is igaz, nagyon sok ember él még ma is ilyen életet. Csak az a baj, hogy ebben az emberi sorsban nem dereng fel semmi általánosabb, mélyebbre is világító kérdőjel. Bordács nem tudja betetőzni, egyedi kidolgozottságában »értelmezni« azt a tragédiát, ami azon a rizsföldön lejátsszódik: ő maga is csak egy a sok szenvedő közül — csupán egy másik osztályból, egy másik világból cseppent

bele ebbe a szomorú történetbe. Így aztán a történetnek nincs »második síkja«: nem érezzük, hogy végül is miért láttuk ezt a tragédiát, mit akar mindez mondani — nekünk.

Talán azért van ez így, mert ezt a mérnököt valami hideg részvétlenségből, objektív nézőpontból figyeli a film. Mintha a brechti »elidegenítési« hatásra törekedne, s nem akarna a figura emberi titkaihoz, egyéniségének rejtett zugaihoz közelkerülni. Így érezzük ezt még a legintimebb jelenetekben is, Bordács szerelmeiben. A gazdag terménykereskedő lányához is valami hideg erotika köti csupán, a szegény lánnyal szemben is csupán feszengve, esetlenül áll, mintha önmagát is kívülről figyelné. Ebben az emberben vagy meghaltak az érzések — anélkül, hogy sejtenénk, miért, ki és mi által —, vagy nem sikerült megtalálni azokat. Lehet, hogy a film tudatosan tartózkodik az emocionális közelségtől, szennvtelen »objektivitással« akarja keresni az igazságot. Nem tudjuk eldönteni a kérdést, s ez már arra is mutat, hogy az ábrázolási módszerek inkább forogtak közben spontánul alakultak, s a tudatos stílus több, félbemaradt, féligvitt koncepció igyekszik helyettesíteni.

Ebben a következetlenségben azonban azt is észrevehetjük, hogy nem csupán az alkotók hibásak ezért a szennvtelenségért: hiszen ők láthatóan ki akartak lépni a szentimentális sablonok uralmából, vitába akartak szállni az ábrázolásmód elavult, nagyrészt szentimentális kliséivel. Csakhogy ma már a filmcsinálás atmoszférája annyira magában hordja a betegség miázmáit, hogy a »fertőtlenítő« szándék, a tudatos tiltakozás maga is hordozza a betegség baktériumait. Vagyis: az újat akaró művészek maguk is egy torz pozícióba kényszerülnek, — az egyik véglettel szemben egy másik, éppúgy hamis véglet felé futnak.



Töröcsik Mari és Avar István

Igy születik — talán — ez a félkész emberábrázolás: távol ugyan a szentimentális »együttérzéstől«, de csak megközelítve a brechti szenvedélyes szentvelenséget.

De ha a főhős ábrázolásának művészi buktatóit leszámoljuk, akkor mégis csak azt mondhatjuk: jó átlag-filmet láttunk. Ha nem akart volna *nagyot* mondani — lehetne helye a rangos alkotások között is. Mert véleményem szerint az ilyen kisszerű *»műhelyrealizmusnak«* nagyonis van értelme — filmfejlődésünk *átmeneti korszakában*. Legalább az élet egy-egy sarkában sikerülne elsajátítani az elfelejtett valóságábrázolást, az új eszközökkel való realista bánásmódot. Emlékszünk rá, milyen jó íze volt a *»Legenda a vonaton«* c. filmnek is, amely szintén nem akart valami nagy produkció lenni, de a maga méreteiben mégis csak *talált valamit*. Csakhogy ezt a kisszerűséget tudatosan kell vállalni, és nem lenne szabad engedni — mint ennél az alkotásnál történt —, hogy valahogy véletlenül sikeredjen ilyen átlagszerűvé a kép. Akkor már legyen

inkább egyszerűségével megkapó, intenzív művészi produkció, melynek minden kockáján ott érezni az értő kéz biztonságát. Mert ebben a formájában ez a film csak a várakozásunkat csigázza: hátha mond valamit mégis ez a történet, valami nagyot, újat, lényegeset. S csak nehezen nyugszunk bele abba, hogy csupán egy szép, bár *»szótlan«* történet tanúi voltunk.

Végül: azért hagyja hidegen a mai nézőt ez a szépen fogalmazott történet, mert a *történész szemével* és nem a mai ember tájékozódását, vívódását figyelő művész látásmódjával készült. A *»honnan jöttünk«* — mindig izgalmas téma. De szenvedélyeket csak akkor tud felkavarni a nézőben, ha az *»ide jutottunk«* ma is izgató problémájából látjuk azt a régmúltat. S bár ezeket a mához szóló párhuzamokat kínálja a történet — a *rendezés* vigyáz arra, hogy megmaradjon a történeti objektivitás, a szenvedély nélküli szomorúság alaptónusa. S bár ezt sikerült eltalálni — ennyi a film szépsége — az igazi nagy alkotás megrendítő gazdagságát ezzel el is mulasztotta. Persze itt is dolgoznak a rossz beidegződések: elég volt már a nagy szenvedélyek, világot megváltó érzések állandó felvonultatásából. Lássunk végre egy ilyen szenvedelen tragédiát is. Ezzel a *szándékkal* egyet tudunk érteni, de mégis elégedetlenül állunk fel székünkben, nem láttuk önmagunkat, világunkat másképp, nem fedeztünk fel semmit. S akkor mit ér a szentvelenség?

A színészi játékok zökkenésmentes, árnyalt kidolgozottságát viszont élvezettel fogadtuk. Elsősorban *Avar István* játékmódora kapott meg: lassú, tétova bizonytalansága érdekes vallomás egy talán ma is élő értelmiségi rétegről. *Töröcsik Mari* játéka egyszerűbb lett, *Sinkovics* stílusa elmélyültebb és csiszoltabb. *Pálos György* dzsentri szerepében új oldaláról tudott bemutatkozni. *Herczenik Miklós* képei dinamikájukkal jól sugallták a történet lassan megáradó tragikumát. *Petrovics Emil* modern, stilizált népzeneje kitűnően megteremtette érzelmi kulisszáját.

ALMASI MIKLÓS

A REALIZMUS MAI PROBLÉMÁI

A filmnek vissza kell kanyarodnia a valósághoz! Erről sokat írnak manapság nyugaton mind az elmélet, mind a gyakorlat emberei. »A film: a valóság!« Ez a jelszó ez idő szertint a legkülönbözőbb esztétikai és szociális felfogású embereket egyesíti.

Üssük csak fel Sigrid Krakauer könyvét »A film természeté«-ről. Találunk benne különféle ellentmondásokat; de félreismerhetetlen az a tendencia, hogy a film tartalmát a valóság, a »reality« határozza meg.

André Bazin, akit mint sok tanulmány szerzőjét ismerünk, vizsgálat alá vette a régi elméleteket, különösen a vágásról, mint a film lényegéről szólót. Úgy tekint a filmre, mint a valóság minél teljesebb, minél pontosabb ábrázolását szolgáló eszközre. Bazintól származik ez a jelszó: »A felvevőgép író toll.« Bazin nem akadémikus szobatudós volt. A francia »új hullám« mesterei szinte szellemi atyjuknak tekintik. Truffaut a »Négyszáz csapás« című filmjét Bazin emlékének szentelte. Jelszavai »átugrottak« a vászonra, filmmé váltak, mégpedig nemcsak a franciáknál. Nem tudom, hogy a fiatal amerikaiak, John Cassavettes vagy Lionel Rogosin, olvasták-e Bazin írásait, de a filmjeiken érezni a jelszavak hatását: »a film: valóság«, »a felvevőgép: író toll«.

Fellini az »Édes élet«-tel kapcsolatban kijelentette, hogy célja a mítoszok lerombolása volt. Antonioni pedig ezt mondta: »Elavult az erkölcsünk, elavultak a mítoszaink, ócskák a konvencióink. Miért tartjuk hát tiszteletben ezt a morált?«

A művészet és az élet elszakíthatatlan kapcsolatát, a művész felelősségét korával, népével szemben:

ezt védte és védi továbbra is a marxista—leninista esztétika. A legjobb szovjet filmalkotások a valósághoz ragaszkodnak, abban az értelemben, hogy visszaadják annak lényeges vonásait és aktív hatást gyakorolnak a néző gondolataira és érzéseire, ezzel végső fokon részt vesznek a világ megváltoztatásában, megjavításában. Ezért is üdvözlünk kell nyugati kollégáink visszakanyarodását a valósághoz. Csak-hogy az eredményeik nem mindig mutatják a szakítást azokkal a »mítoszokkal«, amelyeknek hadat üzentek.

A naturalizmus, átsuhanó benyomások felületés rögzítése, a progresszív filozófiai álláspont elvesztése: ezek a veszélyek leselkednek a művészre. Antonioni hőse az »Éjszaká«-ban ezt mondja: »A mi korunk, drága uraim, filozófiaellenes kor. De nincs meg a bátorsága, hogy ezt bevallja.« Így gondolkozhat a film hőse. De tragikus, ha ez válik a művész vagy a teoretikus álláspontjává. Érdekes Maria Dombrovska lengyel író nő megfigyelése. Kifejti, hogy a realizmus számára nem jelenti »a valóság pontos megismétlését... hanem annak művészi rendbe szerkesztését, megkomponálását. Lehet, hogy ez abszurdul vagy paradoxul hangzik — folytatja Dombrovska —, de én úgy hiszem, hogy például Beckett, Ionesco, sőt Butor és Sartre és korunk más írói is nagyobb mértékben kopírozzák a valóságot, mint a klasszikus realisták. Hiszen a mindennapi élet emberei éppúgy viselkednek, mint ezeknek az új íróknak a hősei: abszurdul, következetlenül, anélkül, hogy bármivel látható módon összefügnének, magatartásuk titkos rugóit fel nem fedve«...

Az idealista esztétika azt követeli

a művészettől, hogy a »tiszta« szenevedély, az irracionális és az erotika legyen a kiindulási pontja, mert állítólag ezek az emberi élet alapjai. Az igazi művészet azonban tiltakozik az efféle parancsszó, az ilyen lelki erőszak ellen. Mi joga akarják a művészetet szűkefjű esztétikai dogmák prokruosztészgyába kényszeríteni? E sorok írójának nemrégén alkalma volt részt venni egy nemzetközi kritikuskonferencián, amelyet a »Sight and Sound« című angol folyóirat rendezett. A résztvevők túlnyomó része a kapitalista országokat, a burzsoá filmsajtót képviselte. Jellemző, hogy a világ legjobb filmrendezőjének Eizensteint ismerték el, másodiknak Chaplint, harmadiknak Renoirt. Minden eddigi film közül a tíz legjobb közé sorolták a »Potyemkint« és a »Reteggett Iván«-t. Ezenkívül a világ legkiválóbb filmrendezőinek listájába felvették Donszkójt, Pudovkint, Dovzsenskót, Vertovot, a Vasziljev testvéreket, és Csuhrajt.

A »deideologizáció« helyett következetes eszmeiség, az új dramaturgiai nyelv keresése, jellemek, mélységes életkonfliktusok dramaturgiája; szubjektivizmus, formajáték, a művész kezét megkötő absztrakció helyett valóság, igazság, alkotó kísérletezés, amelyet a kor szelleme követel: ez a szovjet filmhagyomány. A mai filmművészet ezeket a hagyományokat igyekszik folytatni, anélkül, hogy ismételné magát. A forgatókönyvet nem bontják meg, a jellemek, a mese nem oldódnak fel, de komplikáltabbá válnak és ezért nem tudatosodnak a nézőben az első pillanatban. A film nagy teljességgel és sokoldalúsággal hozza a nézőnek tudomására, hogyan alakult ki a jellem, hogyan jött létre ez vagy az elhatározás, hogyan lobbant fel vagy aludt ki a hősök gondolata, hogyan oldódott a köztük levő kölcsönös kapcsolat.

A filmművészetnek nem épp gyakran sikerül a kor, a generáció belső pátoszát kifejezésre juttatni. Én úgy érzem, hogy a »Ballada a katonáról« többi filmünkénél erősebben sugározza ifjúságunk báját,

emberségét, önfeláldozását és hősiességét a háborús időben. Az »Egy év kilenc napja« azért is értékes mű, mert ugyanazokra a kérdésekre keresi a választ, csak hogy nem a negyvenes, hanem a hatvanas évek elején. Itt a magas színvonalú intellektuális élet összefonódik a legrózaibb mindennappal. Ez az összefonódás a film legjobb részein olyan finom és erős, hogy ledönti azt a láthatatlan falat, amelyet oly sok logikus, de emocionális tekintetben lanyha film szerzői építenek a vásznon és a nézőtér közé.

A lényeges változás, amely a szovjet filmművészetben a XX. pártkongresszussal indult meg, abban áll, hogy az a valóságnak egyre nagyobb részét öleli fel, mégpedig ez a terjeszkedés nemcsak »vízszintes«, hanem »függőleges« irányban is folyik. Szélesedik a filmművészet »geográfiaja«, színterülé válszta Moszkvát csak úgy, mint Szibériát, a Baltikumot épp úgy, mint a Távol-Keletet. De ugyanakkor igyekszik lehetővé tenni a hősök lelkének mind mélyebb rétegeibe, modernné tenni a pszichológiát, de a beszéd és a kép nyelvét is.

Hadd mutassam ezt be egy példán.

Ha elégedetlenek vagyunk a burzsoá filmesztétikával, az egyáltalán nem jelenti, hogy teljesen odaajándékozunk neki az ábrázolt hősök tudatalattisága fölötti uralmat, mert egyes maradi esztétáink szerint: nem óhajtjuk összepiszkolni a kezünket az emberi életnek annyira »gyanús« szférájával. Tolsztoj és Csehov behatolt az emberi lélek tudat alatti rétegeibe, elemezte a legfinomabb átmeneteket, a hősök pszichológiájának apró részleteit. Gorkij az intuíciót a gondolkodás sajátos folytatásának tekintette, de a film mesterei nálunk miért, miért nem, kötelesek azt hinni, hogy ez mind »a gonosztól« való és rájuk nem tartozik egyéb, mint az események külső mozgása.

A paradox a dologban az, hogy a szovjet filmművészet, különösen az utóbbi években, gyakran fedli fel a néző előtt a hősök cselekvésének lelki forrásait, a tudat és tudat alatti dialektikus egységét, de az el-

mélet ezt még nem veszi tudomásul, sőt még a szokatlan szavaktól is irtózik, mintha már maga az a tény is, hogy erre fordítják a figyelmüket, idealista bűnbeesés lenne. Korunk filmdramaturgiáját érdekli az, amit azelőtt fölösleges haszontalanságnak tartottak, mint henye és egyben fényképezhetetlen dolgokat: bonyolult jellemek összetett egységét, a hősök gondolatait, a szerzők gondolatait hőseikről.

Egy forgatókönyv, amelyet nemrég olvastam, így kezdődik: »Ebben a rövidre fogott önéletrajzi filmnovellában a szerző mindenekelőtt egy vallomást kíván tenni: a reális, köznapí világba itt egyre gyakrabban fognak belenyúlni a visszaemlékezések. Miért törődik velük a szerző? Azért, hogy megismerje az ön maga természetének forrásait, hajnalhasadását. A forgatókönyvben távolra visszanező, a szerző gyermekkorát idéző poétikus álommal találkozik az olvasó...«

Azok a jelenetek, amelyek a távoli múltból merülnek fel a hős tudatában, meszeszerűek. De egyben nagyon földiek is. A filmben vita is folyik erről a filmgyári dramaturgial, aki amondó, hogy az oroszánokat, amelyek a gyermek fantáziáját foglalkoztatják, ki kell hagyni: nem elég realiztikusak.

...Az oroszánokat valami jobb akusztikájú dologgal lehetne helyettesíteni. Mondjuk lovakkal. Lovak csak voltak maguknál?

— Én szégyellek a lovainkról írni.

— Miért?

— Soványak voltak és csúnyák.

— Nos, akkor valahogy tipikussá lehetne őket tenni.

— Azokat nem lehet tipikussá tenni. Ótvarasak voltak. És szomorú lovak voltak...

Az olvasó talán már rá is jött, hogy kinek a munkájáról van szó: Dovzsenkonak egyik »dramatikus filmköltemény«-éről, önéletrajzi filmelbeszéléseinek egyikéről, amelyeket mindmáig nem értékelt eléggé a kritika. Bajos megmondani, hogyan sikerült volna Dovzsenkonak ezeket az elgondolásait megvalósítani, filmvásznonra vinni. Bizonyára el-eltért volna az írott mű betűitől és meg-

kereste volna minden egyes epizód poétikus lényegét, annak filmrendezői megfelelőjét.

Ennek a forgatókönyvnek vannak meggyőződéses hívei és meggyőződéses ellenzői is. Anélkül, hogy belemennék ebbe a vitába, megjegyezzük, hogy ez a mű, függetlenül a kinematográfiai normától, nem maradt volna hatás nélkül a film mestereire, még azokra sem, akik távol vannak attól, hogy Dovzsenko követői legyenek.

Antonioni filmhősének fent idézett véleményével ellentétben úgy véljük, hogy az ilyen művek nagyon is »filozofikus« alkotások. Ami új benne, az nem a formai gondolkodás nagy nehezen kiizzadt eredménye, hanem a túlradó szív szülötte. És ami a fő, ezek adják vissza a kor hangulatát, atmoszféráját, napjaink politikai levegőjét. Ami hiányos bennünk, ami veszendőbe megy belőlünk, az a szerzőjük hiányossága, azt a szerzőjük veszíti el. De a filmes mesteremberek, a gördülékény tollú írók (akadnak olyanok nálunk is!) veszteségei más természetűek: ők elvesztik a művészet élő lelkét, a nagy célt. Tévednek külföldi kollégáink is, ellenfeleink is, ha azt hiszik, hogy azok az egyforma filmek, amelyek még ma is betöltik a vásznainkat, a szovjet filmművészet lényegét fejezik ki. A valóságban ezek nem egyebek, mint művészetünk elveinek szomorú eltorzulásai. Véleményem szerint ezt még nem eléggé magyarázzuk meg sem a külföldi filmművészeknek, sem a hazai filmprodukciónak, akik egyre csak az olyan középutat keresik, amely igazolja a kivitelre kerülő mesterember-forgatókönyveket. Ha kísérletezés közben hibát, melléfogást követünk el, azt meg lehet érteni. De megbocsáthatatlan az olyan ember közömbössége, aki így gondolkodik: »Hadd legyen csak szürke, de legalább veszélytelen.« Ez nem művészi, hanem hivatalnok gondolkodás. Ez bizony nem egyéb, mint az ótvaras lovak tipizálása, amiről Dovzsenko forgatókönyvében szó van.

Az Iszkussztvo Kino 1963. 1. számából.

A SPANYOL FILM JELENE ÉS JÖVŐJE

A »Films and filming« című angol filmszaklap, amely minden egyes számban egy-egy ország filmgyártásáról közöl értékelő beszámolót, ez év januárjában a mai spanyol filméletet ismerteti. Cikkét rövidített formában közöljük.

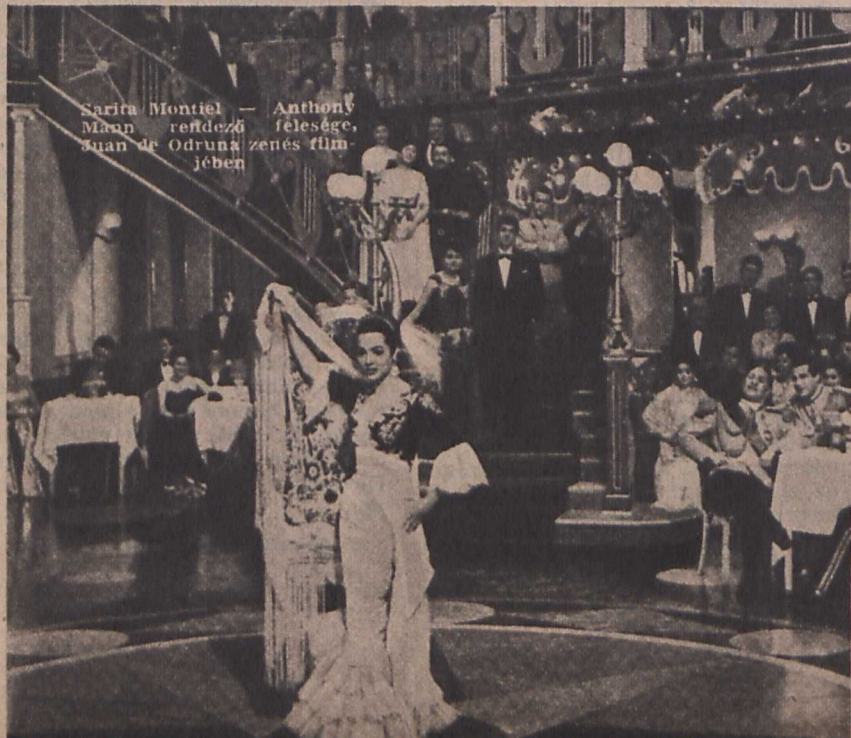
Ne láss, ne beszélj és féle spanyol film leg-
ne hallj semmi rosszat fontosabb követelmé-
— ez a mai Franco- nye. Bár az elmúlt év-

tizedben a spanyol filmgyártás néhány sikert is elkönnyelhetett, mégis nagyon elmaradt a nemzetközi fejlődéstől és ennek a Franco-diktatúra az oka, amely rendkívül csekély művészi szabadságot biztosít a filmkészítésnek. Ma Spanyolországban van a világ legszigorúbb cenzúrája. Ez annyira fékez minden fejlődést, hogy a külföldi és spanyol közvélemény nyomására most valamit lazítani kénytelenek. Hogy mennyit és lesz-e kellő serkentő művészi hatása a spanyol filmekre, ezt a jövő mutatja meg.

A ma bemutatott filmek többsége amerikai, általában semmitmondó hollywoodi tömeg-



Balcazar: »A barátok«



Sarita Montiel — Anthony Mann rejtőző felesége, Juan de Odruna zenés filmjében

termékek (de még ezeknek a cenzúrán való keresztül juttatása sem mindenkor sima ügy), ugyanakkor a világ nagy és jó filmjei nem kerülhetnek a spanyol közönség elé. A szűrőn keresztül jutó külföldi filmeket is vágják vagy a szinkronizálásnál hamisítják meg a mondanivalóját. A forgatókönyvírók eddigi minden »lázadása« hiábavaló volt. Mielőtt egy film forgatása megkezdődne, számtalan illetékes helytől kell hozzájárulást szerezni. Soha olyan téma, amely a spanyol élet bármilyen negatív vonását tárja fel, filmre nem kerülhet. Minden szociális tárgykörön kívül tilos házasságtörést és szerelmet filmezni, kivéve, ha a szerelem minden drámai konfliktus nélküli. Film vagy különösen vígjáték bármilyen közhivatalról, a hadseregről vagy a haditengerészetről, tilos.

Az állam bizonyos támogatást ad a film-



Jelenet Delgado: »A másik világ« című filmjéből

gyártóknak, de ezt nem a jobb filmek kapják, hanem azok, amelyek a problémamentes, rózsaszín és boldog Spanyolországot mutatják be. Ezekben a dolgozók élete vidám, nehézsé-

gekkel alig találkoznak, de ha mégis, azokat könnyedén fogadják és győzik le, csinos házakban laknak, ahol minden csupa napfény és jólét.

A népművészetet és általában a népi elemeket az andalúziai dalok és táncok jelentik. Ezekből a filmek ől soha sem marad ki a bika, a torreádor és egy bájos leányzó, aki természetesen a bikaviadór menyasszonya. A bikát mindig legyőzik, de a torreádor gyakran belebonyolódik valamilyen »végzetes« aszszonyba, aki azonban nem lehet túl végzetes, mert azt a cenzúra már nem engedné. Az eddig készült spanyol fil-



Marisa de Lera és Fernando Cebrian



Berlango: »Plácido«-jának egyik jelenete



Angela Bravo és Lopez Vasquez

mek a derék madridi, barcelónai vagy szevil-lai polgár kedélyét semmiféle problémával sem kavarták fel. Egyetlen film sem foglalkozott például őszintén és mélyen vallási kérdésekkel, kivéve azokat, amelyek a szokásos szirupos módon tárgyalták a témát a szokásos szirupos megoldás-

sal, holott a mai Spanyolország távolról sem mintaképe a vallásosságának és erkölcsnek.

A spanyol vígjátékok a könnyű olasz komédiákat követik és a jó filmekkel el nem kényeztetett közönség ezeket a gyengécske filmeket is szívesen fogadja. Az általános receptszerint egy ilyen filmhez három-négy szép lány és három-négy jóképű fiatalember kell, no meg némi szentimentalizmus és egy aprócska konfliktus, amit végül a párok összeházasításával lehet feloldani.

Spanyolországban ma egyetlen producere sincs. Legtöbbjük más szakmából jön, egy vagy két filmet pénzel és azután legtöbbször végleg otthagyja a filmszakmát. Akik maradnak, azoknak gyenge az ízlésük, intellektuálisan impotensek és fogalmuk sincs a filmről. Ha legalább néhány jó filmet megnézhetnének, talán filmszerűbb filmeket csinálnának, de mert főleg olyanokat látnak, amilyeneket hosszú ideje maguk is készítenek, filmkultúrájuk egyálta-

lán nincs. Ha véletlenül valamelyikük filmje sikert arat, a többi rohan és pontosan aszerint a recept szerint gyártja a saját filmjeit is.

Spanyolországban és külföldön is nagyon remélik, hogy a Franco-féle diktatúra a film területén kénytelen lesz a közvélemény nyomásának valamelyest engedni és nem ismétlődhet meg az, hogy a Nobel-díjas Juan Ramon Jimenez költőien szép gondolatait elvetik, mert egy szegény Andalúziát ábrázoltak. A filmvilág a valóságos spanyol életet jobban megközelítő filmek születését várja. Erre bizonyos reményt nyújt az, hogy Bunuel visszatért 1936-ban elhagyott hazájába és elkészítette az El eterno marido-t (Az örök férjet), előtte pedig a Viridiana-t, amely Spanyolországban első ízben nyerte meg Cannes-ban az Aranypálmát, de amely filmet eddig Spanyolországban bemutatni, de még említeni is tilos volt.

Egyedül a haladóbb gondolkodású spanyol filmművészek állandó kapcsolata a közönség széles rétegeivel (nemcsak a burzsoáziával, amely ugyan a filmlátogatók jelentős része, de amely konzerválni kívánja a jelent), hozhatja létre azt a közvéleményt, amely sikerrel vívhatja meg a harcot a Franco-féle »művészet szemlélettel«.

A FÁKLYALÁNG A TELEVÍZIÓBAN

Kényeztető volt ez a hét: a nyomda Illyés új történelmi színművét adta kezünkbe (*A kyllönc*, Új Írás: 1963. febr.), a televízió a *Fáklyalángot* vetítette.

Illyés életművében mind nagyobb helyet foglal el a történelmi dráma. Ez a műfaj a nemzeti öntudat és önvizsgálat műfaja, és olyasszerű viszonyban van egy nép közösségi érzetével, mint a görög tragédia a mitológiával: abból táplálkozik, vagy azt teremti. Nálunk — Illyés szándéka szerint is — inkább teremti, vagy legalább alakítja; feladata történet-szemléletünket, nemzeti mitológiánkat, mely nagyjából még a Jókaimeghízta kedélyes-hősi vonásokkal él a közgondolkodásban, modernebb és hitelesebb tartalommal megtölteni.

A történelmi dráma — Illyés felfogása szerint — nem a történelem küzdelmeitől lesz drámává, hanem a lélekétől. Illyés színpadi művei — és legkivált éppen a *Fáklyaláng* — kerülnek a történelmi tablószerűséget, a történelmi mozgatóerők játékát az idegpályák működésének nyelvére fordítják le. Az 1849. augusztus 10-i tragédia ezért formálódhatott kamaradarabbá, lényegében egyetlen hatalmas párbeszéddé, melynek zengő árapályán — legyen szabad itt patétikusan kifejezni magunkat — hányódik s remeg a nemzet hajója.

A televízióra való átdolgozás, melyet maga Illyés végzett el, a darabnak ezt a belső feszültségét hangsúlyozza. Elmaradt az engesztelő, lírai epilógus, minden figyelem a két nagy protagonistára — Kossuth és Görgey — párharcára összpontosult. A rendezés, *Pethes György* munkája, bevallott alázattal fogadta el néhai Gellért Endre színpadi beállítását, nem léptette ki hőseit az aradi

várkazamata nyomasztó díszleteinek köréből. Minden külsőséges eszközről, hatáscsígázásról lemondott, hogy szikrázó tökéletességgel ragyogtassa fel Illyés drámai dikcióját.

De kell-e valami mást követelnünk ott, ahol Kossuth beszél, Illyés beszél, Bessenyei Ferenc beszél? Kossuthot, történelmünk legnagyobb szónokát megszólaltatni, méltó mondatokat adni ajkára, éreztetni azt a lávahőfokot, mely szavaiából hallgatóira áradt, katonát, pénzt, szavaztatott, kaszát emeltetett, láng-ra gyújtotta a pozsonyi termet, a bécsi utcát, a ceglédi főteret, s melynek égő csipkebokor-lobogásától egy-egy pillanatra még Görgey jég-okos-sága is olvadozott, ezt a búverejű szöveget igébe foglalni csak olyan nyelvész vállalhata, mint Illyés, csak olyan színész mondhatta el, mint Bessenyei Ferenc. Amint



Szabó Gyula és Tolnay Klári



Bessenyei Ferenc és Ungvári László

belép s megszólal, minden egyéb mellékessé válik, feledjük, hogy televíziót, színházat vagy mit nézünk, nem kívánjuk, hogy figyelünket a szintér változtatása, vagy valamilyen más televíziós fogás csábitgassa, és egészen átadjuk magunkat a szavak, a drámai hang lüktető, bűgő és pazar hullámmzásának, mely a forrponon költői prózából a szépség anyanyelvére, versre vált át, s jambusok Jákob-létráján emelkedik még fentebbi régióba.

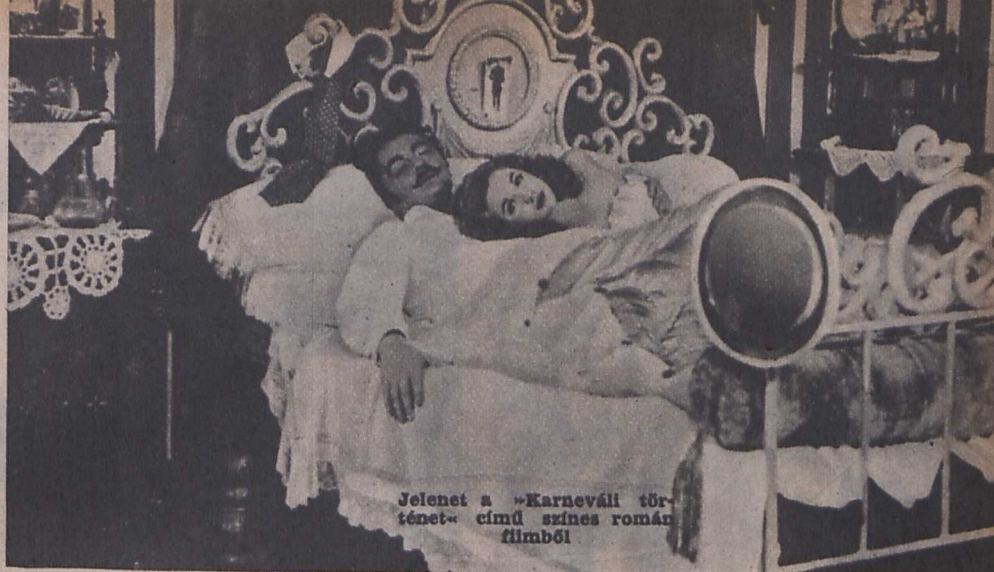
Amit *Bessenyei Ferenc* hanggal, azt *Ungvári László*, *Görgy* szerepében, arcjátékkal fejezte ki. Tévedés ne essék: kitűnő Bessenyei mimikája és Ungvári szövegmondása is; de ott a hangé, itt az arcrándulásoké, szemvillanásoké a vezetőszerep. Alakilag ezt a drámai előadást úgy foghatjuk fel, mint egy auditív és

egy vizuális elem concertóját, egy csodálatos hang és egy csodálatosan érzékeny arcfelület versengő, egymást tükröző, ellenpontoszó művészi játékát.

Ezt a héroszi concertálást szolgálta szerényen, és mintegy önfeláldozóan a rendező és az operatőr (*Czabarka György*). Puritánságuk nem ötletzegénység; egy-egy hangsúlyos ponton finoman éltek a fénylencse formanyelvének sajátos eszközeivel: a temesvári csatavesztés hírének érkezésekor közelfelvételben koppanították az asztalra Görgy kezéből a kardot, éreztetve, hogy ez már a visszavonhatatlan fegyverletétel, aztán egy pillanatig Görgy előregörbödő hátát mutatta a kép, látványban előrevetítve a világosi megalázkodást; többnyire azonban arra korlátozták szerepüket, hogy a két színész páros, vagy magányos közelségeivel zavartalan teret adjanak titáni szópárbajuknak. Igazuk volt; a rendezés feladata végül is az, hogy kibontsa a dráma lényegét, s ez itt a dikcióban, a feszültség színészi előteremtésében van, ennek heve pedig mindent átforrósít, a képbeállítások folyamatos monotómiáját éppúgy, mint a beszéltetés őszere eszközeit, a »félre« szavakat vagy a monológot.

Tolnay Klári Kossuthné, *Szabó Gyula* Józsa Mihály alakjában és a többi kisebb szereplő — miniszterek, honvédtisztek — a darabirótól nem kapott művészi remekléssé formálható anyagot. Az előadás mint egy nagyszerű kétszemélyes tragédia marad meg emlékezetünkben. Bemutatásával a televízió bebizonyította, hogy nagy, nemzeti feladatot is tud vállalni a művelődésben. Miért nem teszi gyakrabban?

LUKÁCSY SÁNDOR



Jelenet a »Karneváli történet« című színes román filmből

Román filmművészek vitája

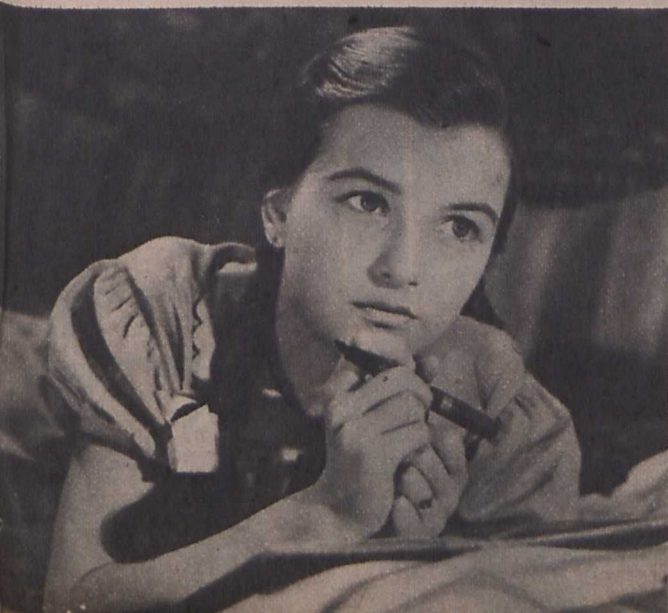
Buftea — a román filmváros — a szocialista országok egyik legjobban felszerelt, legkorszerűbben berendezett filmstúdiója. Ennek ellenére évente viszonylag kevés játékfilm készül műtermében. De a kritikusokat és a közönséget nemcsak ez a mennyiségi lemaradás foglalkoztatja, hanem főként az,

hogy a produkciónak nagyobb része meglehetősen közepes színvonalú.

Az utóbbi években készült román filmek között szép számmal akad olyan, amely nemzetközi viszonylatban is kimagasló művészi értéket képvisel. Ezek közé tartozik Petru Dimitriu »Családi ékszer« című regényének filmváltozata, Marius

Theodoresco rendezésében, a Mihail Sadoveanu regényéből készült »Mitreá Kokor útja« — rendezte Marieta Sadová és Viktor Iliu —, »Az énekesnő hazatérése« című operafilm, Mihail Jacob rendezésében, a »Tűz a Dunán«, melyet Liviu Ciulei rendezett, a »Hazatérés«, Mircea Dragan alkotása, és a rövidesen nálunk is műsorra kerülő Gopo-játékfilm: az »Elloptak egy bombát«. E filmek többsége nemzetközi díjat nyert, s alkotóikra méltán büszke a román filmművészet.

Az 1961—62-ben forgatott román filmek azonban jórészt heves vitákat váltottak ki a sajtóban. Ezek a viták végül is arra készítették az Országos Kulturális



Jelenet »Az első melódia« című filmből



Irina Petrescu és Christea Avram
 »Az orvos felesége« című filmben



Irina Petrescu
 felesége» című

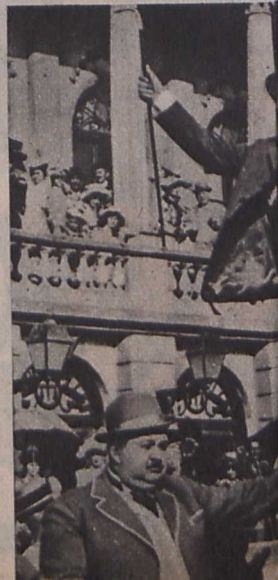
és Művészeti Tanács keretében működő Filmtanácsot, hogy országos konferenciát hívjon össze a felmerült kérdések megvitatására.

Múlt év novemberében került sor a nagy érdeklődéssel kísért megbeszélésre, melynek résztvevői között a legkiválóbb román rendező-

zők, írók és forgatókönyvírók, operatőrök, színészek, zeneszerzők, filmkritikusok és technikai szakemberek vettek részt. Megállapításuk szerint a Bucuresti Studio 1961-ben készült producióinak nagy része gyengébb alkotás, mint a korábbi évek néhány jelentős pro-

dukciója. Az átmeneti válság fő oka — ahogy a filmesek látják — a minőségileg gyenge, cselekmény és alkotói merészség nélküli, gyakran sematikus forgatókönyvekben keresendő. Az írók nem mernek az élet alapvető konfliktusaival foglalkozni — alapították meg a felszó-

Jelenet az orvos feleségéből, Irina Petrescu és Christea Avram





Az orvos
szereplője

lalók — és példaként emlékeztettek a »Hozományos láda« című filmre, amely egy régen túlhaladott problémát elevenít fel, szentimentális feldolgozásban, a »Találkozás a milliommossal« című, úgyszólván konfliktusmentes produkcióra és »Az orvos felesége« című



Lazar Vrabie, a »Labda« című film kis főszereplője

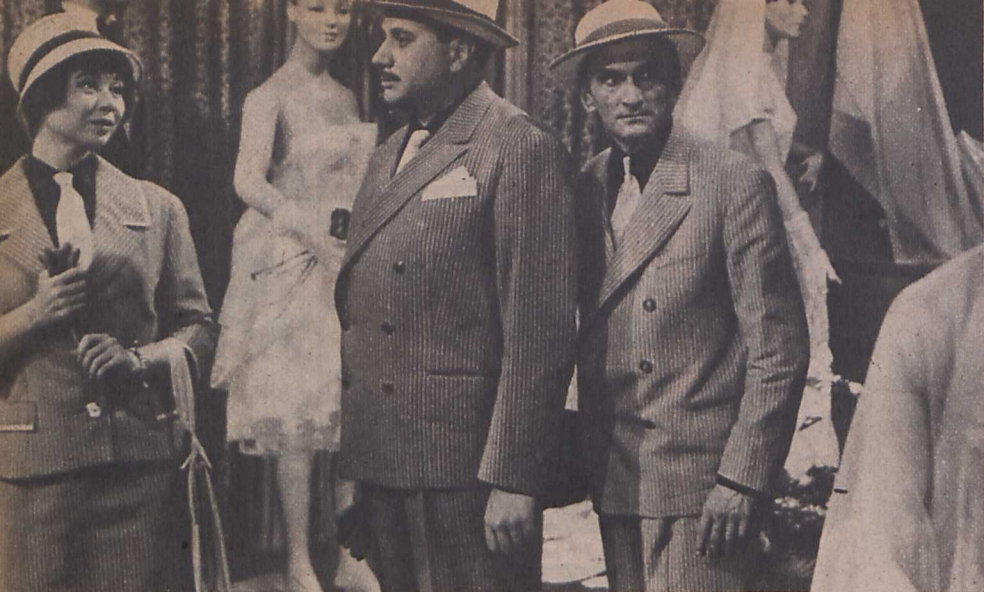
filmre, amely mondva csinált problémát állít a cselekmény közepontjába. Mindez — mondották — az írók és a stúdió közötti alkotó együttműködés hiányának következménye. A konferencián részt vevő román regényírók —

közöttük Titus Popovici és Eugen Barbu — azt tanácsolták, hogy élvonalbeli román írókat nyervek meg forgatókönyvírásra. A jelenlevő filmszakemberek azonban nem fogadták túlságos lelkesedéssel a regényadaptációk gondolatát, és inkább önálló filmszcenáriumokat sürgettek.

Grigore Vasiliu Birlic a »Távirat« című filmkomédia egyik jelenetében

Sok szó esett a rende-





Ion Popescu—Gopo első játékfilmje: az »Elloptak egy bombát«

zés hiányosságairól is. A rendezők úgy vélték, hogy a jövőben szorosabban kell együttműködniük a forgatókönyvírókkal, a kritikusok viszont azt javasolták a rendezőknek, hogy törekedjenek nagyobb eredetiségre. Az írók az esztétikai felkészültség hiányosságait vetették a rendezők szemére. Több filmszakember azt javasolta: fokozottabban kell tanulmányozzák a filmművészet nagy, klasszikus alkotásait.

Az országos megbeszélésen nemcsak az elmúlt évek filmjeivel, hanem az ideai tervekkel is foglalkoztak. A vita résztvevői közül többen szóvá tették: az 1963-as produkciók között igen kevés a mai témájú. A román írók felszólalásaikban a párt múltjával foglalkozó filmeket, mai történeteket, vígjátékokat és kalandos filmeket sürgették.

A vita remélhetőleg kedvezően befolyásolja a román filmművészet fejlődését. Máris jelentősnek ígérkező alkotások kerülnek a közönség elé. Nagy érdeklődés előzi meg a román bányászok 1929-es sztrájkját felelevenítő »Luppény 29« című filmet, melynek tömegjeleneteiben mintegy ötezer statiszta szerepel, s a rendező újszerű tömegbeállításokkal kísérletezett. Befejezés előtt áll a Tudor Vladimirescu életéről és a vezetése alatt lezajlott szabadságmozgalmakról szóló kétrészes történelmi film, s az ideai tervek között szerepel L. Rebreanu »Akasztottak eredeje« és Sadoveanu »A Soimarestik nemzetsége« című regényének filmváltozata.

Új törekvések jegyében kezdte meg idei munkáját az Alexandru Sahia Filmstúdió is. Itt

készülnek a híradó- és dokumentumfilmek, melyek közül nem egy ugyancsak nemzetközi elismerést vívott ki az elmúlt években. Az ideai tervek között szerepelnek a békési hidrocentráléről, az olténiai blokképítkezésekről, a mezőgazdaság kollektívizálásáról készülő dokumentumfilmek, és több rövidfilm kívánja bemutatni a román dolgozók mai életét.

A viszonylag fiatal múlttal rendelkező, de már is több jelentős sikert felmutató román filmgyártás új alkotásait nagy érdeklődéssel várja a kritika és a közönség, bízva abban, hogy a filmművészeti vita termékeny hatással lesz a román filmművészetre mennyiségi és minőségi szempontból egyaránt.

ERDÉLYI LAJOS

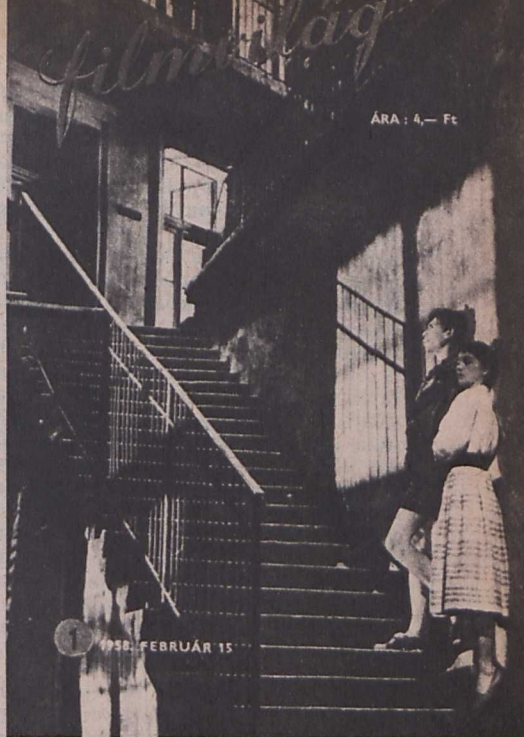
Öt kötet Filmvilág

Öt évfolyamot ért meg egy film lap. Tulajdonképpen nincs benne semmi különös.

Tudok olyan filmszaklapot, ami öt évtizedet ért meg. Az Iszkussztvo kino, a Bianco e nero, a Sight and sound legalább kettőt-hármat. A világ film-szakközvéleménye figyel minden cikkükre.

Szerénynek kell tehát lenni, ha a világban nézünk körül.

De ha határainkon belül, akkor örvendeznünk kell. Mert akármi-lyen szomorú, de az a helyzet, hogy: ünnepi tény egy öt éve létező film lap. Olyan szaklap, amely a közön-séghez is szól, nemcsak a mozitulaj-donoshoz, vagy a kölcsönző-szakmá-hoz. Ilyen lapunk a hangosfilm léte-zése óta nem volt! Szinte hihetetlen. Volt egy-két műsorlapunk, aztán egy szórakoztató, de elvi cikkeket csak elvéve közlő hetilapunk; egyébként vagy színházzal, vagy muzsikával, vagy irodalommal osztozott és oszto-zik a film. Jó, hogy osztozik; de szük-



séges azért, hogy önállóan is létez-zék.

Úgy látszik, sikerült megteremteni olyan filmújságot, amit a közönség is, a szakma is olvas. Ha ellent-mondva, ha vitázva is, de olvas és fig-yel rá. Ez nagy szó. Azért nagy szó, mert megteremtheti az aranyhidat a mozinéző és az alkotók között.

Ijedten látom: mintha frázist ír-tam volna le. Pedig igen komoly do-log ez az „aranyhíd”. Író és olvasó, színház és néző között évezredes a kapcsolat. A „filmesek” meg a jám-bor nézők viszont meglehetősen ide-genül nézegetik-méretegetik egymást. Majdnem ellenségesen. Ehhez kell az okos és pártatlanságra törekvő köz-vetítő, olyan folyóirat, amely kriti-káival az esztétikát is segíti és a film poétikáját tudatosítja. Segít a néző-nek megérteni, hogy a film komoly műalkotás, hogy nemcsak pergő cse-lekménysorozatok szórakoztató ka-valkádja és segít a rendezőnek tisztá-bban látni a maga problémáit.

Ha nem is történt meg minden ez ügyben, ha közönség is, rendező is gyakran bizalmatlan a kritikával szemben, a Filmvilág nagyot lépett előre. Nézem a kritikákat: az iroda-



lomtudomány országos jelentőségű mestereit nyerte meg a Filmvilág, és nemcsak ritka kirándulóképpen, hanem rendszeres bírálónak. Bóka László, Keresztury Dezső, Nagy Péter írásait olvashatja a néző; megszólalt, ha ritkán is, Hevesi Iván, a némafilm korának kiváló esztétája, a magyar kritikus társadalom doyenje; sőt, néha még külföldi rendezőknek és esztétáknak — Zavattini, Pellegrini, Lebegyev — eredeti cikkein is ellenőrizhettük az itthoni gondolatok korszerűségét. Ha még a magyar rendezők is meg-megszólálnának, ahogyan az világszerte szokás, sőt illő, szinte ideális lenne a helyzet. És ha már ideális helyzetről beszélünk, az úgy komolysága megköveteli, hogy a pontos és megbízható adatszolgáltatást is megemlítsük mint remélhetőleg rövidesen elérendő célt, rendezők, színészek, filmcímek adatai bizony feltétlenül pontosan kell, hogy szerepeljenek.

Rendkívül érdekes és figyelemre méltó az eleven vitaközvetítő ébrentartása. Évek óta következetes ebben a Filmvilág. Most, hogy a bekötött évfolyamokat filológus-szemmel lapozgatom, döbentem rá erre. A világ nagy filmlapjai igen élesen bírálnak és vitatkoznak, de majdnem mindig csak egyoldalúan. Elenjár eb-



ben, különösen pedig az egyoldalúságban a Cahiers du Cinéma, amely már-már groteszk dülhél szid mindent, ami nem a klikk — persze igen előkelő és jeles klikk — filmje, amire viszontválaszként az olasz és amerikai szakfolyóiratok méla rezignációval, vagy azonos hőfokú ingerültséggel válaszolnak, de szintén egyoldalúan. A Filmvilág ügyel arra, hogy többféle nézet szólaljon meg majd minden fontos ügyben, főleg ami a magyar filmet illeti, de egyéb eszmeileg fontos kérdésekben is. (Lengyelek, Új hullám stb.)

Azt hiszem, a rendezők nem figyeltek föl erre a nagy lehetőségre és a Filmvilág elegáns vita-politikájára; akinek esztétikailag megalapozott véleménye van, megszólalhat a lapban. Mivel a rendezők ebből a permanens vitából kimaradtak, inkább csak a kritikusok és esztéták vitatkoznak egymással, de azok meglehetősen élesen és határozottan. Jó lenne ezekbe a dolgokba a rendezőknek is beleszólni. A Filmvilágnak viszont érdemes lenne ezt a tiszteletreméltóan következetes vita stílusát a magyar filmtörténettel kapcsolatban is kamatoztatni: régi híres vagy nagy filmjeinket

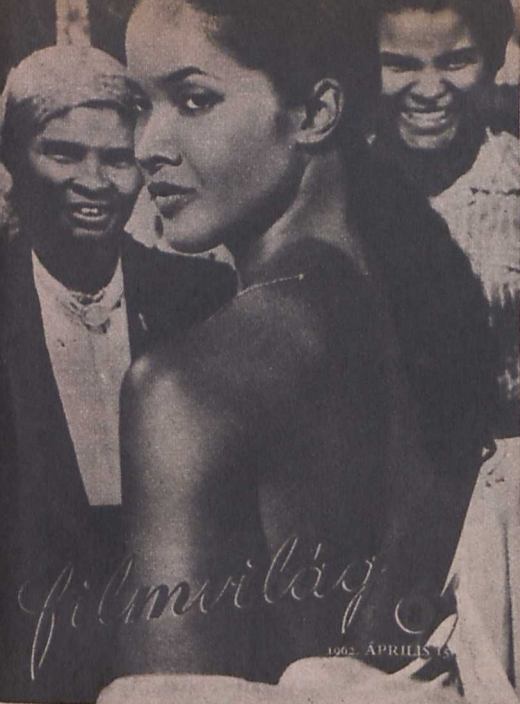


A Filmtudományi Intézet és a Filmvilág előadásorozata

A Filmtudományi Intézet és a Filmvilág február 24-én délelőtt fél tíz órakor indítja meg közös filmakadémijának első előadásorozatát a Filmmúzeumban, amelynek során bemutatásra kerül az 1958-as brüsszeli világkiállítás alkalmával rendezett versenyen »Minden idők legnagyobb filmjei« címmel kitüntetett tizenkét filmalkotás. A filmek bevezető ismertetésére a legkiválóbb magyar szakembereket kértük fel, lehetőleg olyanokat, akiknek már bemutatásukkor módjuk volt a filmmel megismerkedniük, tehát egyszerre tudnak számot adni a kortársak élményéről és az utókor ítéletéről. Természetesen ezt az elvünket csak hozzávetőlegesen tudjuk megvalósítani részint mert maga a filmtörténet egyes alkotásai korábban készültek annál, hogy kortárs emlékezhessen vissza rá, részint pedig az egykori magyar filmforgalmazás sem tette lehetővé számunkra ennek az elvnek a következetes megvalósítását. Ezért bekapcsoltuk az Akadémia munkájába a fiatalabb filmtörténész- és filmesztétageneráció legkiválóbbjait is.

Az előadásorozatot — amelyeknek egyes bemutatói vasárnaponként, kéthetes időközökben követik egymást — Hámos György, a Filmvilág főszerkesztője nyitja meg február 24-én. Ez alkalommal a »Pattyomkin páncélos« Eizenstein remekműve kerül bemutatásra, amit Hevesi Iván, a némafilmek neves magyar történetírója ismertet. A következő bemutató Pudovkin az »Anyá« című alkotása lesz, amelyről Bóka László egyetemi tanár tart bevezetőt. Dovisenko »Föld« című filmjét Staud Géza színház- és filmtörténész ismerteti, Griffith »Intolerance« című alkotását Magyar Bálint, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa méltatja. Greed »Gyilkos arany« című filmjét Bíró Yvette filmtörténész előadása vezeti be, Chaplin világhírű »Aranyláz«-át Komlósi János, a Népszabadság kultúrrovatának vezetője méltatja, Orson Welles »Aranybolgár« című alkotásának ismertetője Bán Róbert, a Hunnia Filmgyár dramaturgja; az »Utolsó ember« című filmet Nemeskürty István filmtörténész, a Hunnia Filmgyár csoportvezetője vezeti be filmtörténeti előadásával. Az expresszionista némafilm reprezentatív alkotásáról »A dr. Caligari«-ról Németh Antal, a pécsi színház rendezője tart bevezetőt, »A biciklitolvajok«-ról, a neorealizmus úttörő filmjéről Fábri Zoltán filmrendező az élménybeszámolót, Renoir »Nagy ábránd« című alkotását Hont Ferenc, a Színház-tudományi Intézet vezetője méltatja és Dreyer »Jeanne d'Arc« filmjét Keresztury Dezső író, a Színház-tudományi Könyvtár vezetője ismerteti.

Az esetleges változtatások jogát a rendezőség fenntartja a maga számára.



elemezni, akkori rendezőket idézni, és így tovább.

Nehéz persze minden kívánságot teljesíteni. Végül is a Filmvilág „profilját” tekintve, egyedülálló lap: nem csak tudományos és nem csak közönséglap, hanem a kettő sajátos ötvözete. Ez megnehezíti a szerkesztést. Az Iszkusztvo Kino-típusú, könyvterjedelmű vaskos folyóiratokkal nem mérkőzhet; viszont magasan felette áll a vele egy terjedelmű — ha nem terjedelmesebb — és kedvezőbb nycmdai feltételek között létrehozott lapok: Filmrevue, Szovjetszkij Ekrán színvonalának.

Balázs Béla csaknem negyven évvel ezelőtti híres szavait: „a film bebocsátást követel az Akadémia kapuján” az idő részben valóra váltotta. A film már az előcsarnokban várakozik; a Filmvilág pedig nem a kényelmes akadémiai padokban ülve várja, hogy megadják az engedélyt a belépésre, hanem a filmmel, a film művészeivel együtt ostromolja az újabb és újabb kapukat.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

A KOPÁR SZIGET

Amikor tavalyelőtt, a moszkvai fesztivál beszámolóit olvastam, melyek kiemelkedő helyen emlékeztek meg egy különös japán filmalkotásról, legfőbb jellegzetességként említve, hogy egyetlen dialógus sem hangzik el benne, be kell vallanom, némi gyanakvást éreztem. Minden tisztelet az eredetiségnek — ha valóban az. A némafilm idején feltalálni a hangosfilmet, minden kétséget kizáróan eredeti ötlet. De a hangosfilm korában feltalálni a némafilmet, felesleges és korszerűtlen bravúrnak tűnt.

S most, ez a komoran költői, szinte kihívó egyszerűséggel készült remekmű — megszágyenít. Ritkán találkozhatunk filmmel, ahol a tartalom és a váratlan forma ilyen keresetlen teljességgel olvad egymásba. Játékfilm? Dokumentumfilm? Nehéz lenne rá válaszolni. Valahol a kettő összerosódása, megismételhetetlenül egyéni színészenben.

Kaneto Sindo filmje külsőleg nem több, mint egy japán parasztcsalád életének szociográfiai pontosságú leírása, az egymást követő napok váltakozása, melyek közép-pontjában a munka áll, a konok emberfeletti erőfeszítést követelő küzdelem a természettel.

A táj távolról nézve — a felkelő nappal, lágy tengeröblével, a kiemelkedő szigettel —, a kecses és finom tollrajzokra emlékeztet, melyek nyomán az átlageurópai Japán maga elé képzelet, s felderengnek a sóhajszzerű, törékeny versek, megörökítve egy-egy elillanó hangulatot. Közelítve azonban, a sziget szikkadt és kopár, az élet kegyetlen és embertelen. A létért való küzdelem nélkülöz minden romantikát, az életforma lényege, a szüntelen gépies robot. Az örökös testi elcsigázottság nem engedi meg a bonyolultabb szellemi és érzelmi kapcsolatok kialakulását. Végignézzük a filmet és meglepődve tapasztaljuk: fel sem tűnik, hogy a filmben nem beszélnek. A látható,

képekben is megelevenedő konfliktus, itt nem az emberek egymás közötti viszonylatában jelentkezik, hanem a természet erőivel folytatott harcban. Ez pedig nem dialógusokban fogalmazódik meg. Sindo, a beszéd mellőzésével, a művészi stilizáltság sajátos légkörét teremti meg, mely a fizikai erőfeszítés jelentőségét teszi fokozottan hangsúlyossá.

A népdalok zenei aláfestésén kívül, kétszer töri csak meg emberi hang a film csendjét, de itt azután döbbenetes erővel. Két rendkívüli érzelmi kilendülés: az öröm és a fájdalom hangja. Az egyik kisfiú nagy halat fog. Az apa jókedvű kiáltozások közepette felszenteli az újdonsült halaszt. Anyja örömteli, önfeledt nevetéssel figyel a jelenetet. A másik hang a film vége felé szakad fel az anyából. Nem a kisfia halálakor, nem a temetés alatt, amikor saját maguk ássák meg a sírgödört a deszkakoporsónak. Folytatják a megszokott robotot, de az addig gépiesen engedelmeskedő tagok egyszer csak fellázadnak és az asszony nyüzgő, vonító zokogással szaggatni kezdi a féltett növényeket. A fájdalom és lázadás hangjait, a hosszú-hosszú csönd súlyos előzménye teszi elviselhetetlenné.

A zene (Hikaru Hajasi), egyetlen, remekbe sikerült lírai motívumával, az élet monoton egyhangúságát igyekszik tudatosítani, a pillanatnyi érzelmeknek megfelelően áthangszerelve.

Sindo, mondanivalójának érdekében, lemondott az emberi beszéd kifejező erejéről, és ezzel az önként vállalt gesztussal átlépett egy másik közegbe, a mozgás és a ritmus öntörvényű világába. Itt azután csodálatos biztonságról, művészi intuícióról tesz tanúbizonyosságot. Nemcsak az egyes képek belső mozgás-kompozíciójára gondolunk, de a mozgások összességének nagyszerűen épített ritmusképletére, mellyel a nézőkben teljes értékű érzelmi hatást képes felkelteni. A film első része alig áll másból, mint



a család egy közönséges hétköznapjának érzékletes és pontos megéleveníteséből, hajnaltól napnyugtáig. Csónakkal át a faluba és vissza, ismét oda, ismét vissza, az evező kimért, nyugodt munkája, a vízfordás és az öntözés véget nem érő körforgása, egyensúlyozás a rúdra akasztott két nehéz vödörrel, a biztos talaj után tapogató lépések gráciája. Beidegződött cselekvések, a szinte egyenrangú mozzanatok egymásutánisága, melyet az asszony véletlen megbotlása szakít meg hirtelen. A drága víz kiömlik, a férfi higgadt és bölcs nyugalommal akkora pofont kever le, hogy a nő a földre zuhan. Ennek, a gondosan előkészített, véletlen kis megbotlásnak, a maga helyén olyan óriási dinamizmusa van, mint más filmben egy gyilkosságnak.

A cselekmény az évszakok változásának ritmusával lép előre, melyek a paraszti élet alapvető fordulatait jelentik. De Sindo tovább jut a romantikus természetszemléletnél, a méltatlan életformát nem csupán az elszigetelt ember és a természet közötti kilátástalan küzdelemmel magyarázza, létrejöttében láthatóan nagy szerepet tulajdonít a tár-

sadalom berendezésének. Hősei nem Robinsonokként élnek kietlen szigetükön, hanem a társadalom számkivetettjeként, odaát köti őket az élet ezernyi szála. A film keserű fintora, hogy kopár szigetükön, évszázados elmaradottságban még mindig inkább meg tudják őrizni emberi méltóságukat, mint az autó és televízió világában, kiszolgáltatottjaként gabonakereskedőnek, orvosnak, halárusnak.

A szűkszavú, könyörtelen realizmus a film végén bontakozik ki a maga tragikus teljességében. A férfi nem siet a zokogó asszony vigasztalására, kimért mozdulatokkal tovább locsolja a palántákat, mint aki tudja, az élet minden megpróbáltatás ellenére megy tovább a maga útján. És az asszony is — beletörődve — folytatja a munkát. A filmen ez a megoldás szép és igaz, de abban a pillanatban, hogy filozófiai következtetéseket próbálunk levonni belőle, egyszerűben szertefoszlik és közhelyes életigazsággá silányul, mint ilyen esetben az egyszerű és természetes dolgok nagyon gyakran. Nincs is szükség magyarázatokra, szól magáért a film beszédes némasága. **LÉTAY VERA**

Egy élő klasszikus: JEAN GABIN

Kialszanak a lámpák, új beállítás, hosszú szünet. A főszereplő kimegy a stúdió kertjébe, leül egy padra, egyedül. Nem zavarják. Bent készül az esti meglepetés: ötvennyolc gyertya, arany kronométer, pezsgős palackok. Furcsa, hogy születésnapja van annak, aki szinte kortalan, mert életében már klasszikus. A színész ül a padon. Ez a hetvenkettedik filmje. (Ez néhány hónappal ezelőtt volt, azóta újabbakat forgatott.) Sűrű haja fehérré, az egész világon ismert, markáns, férfias arcáról egyszerre sugárzik az erő és a gyöngédség. Jean Gabin most pihen.

— Anyám kávéházi sanzonénekesnő, apám vándor-operettszínész volt... — mondja. — Gyermekkoromban néha kora reggeltől késő estig barangoltam a Mériel környéki erdők, sziklák között; gyűlöltem az iskolát, és imádtam a természetet, a madarakat, kutyákat, lovakat. Szegény gyerek voltam, de nem fáztam, nem éheztem soha... Ha egy kicsit több gyöngédséget kaptam volna anyámtól, apámtól... Nem a szüleim tehettek róla, nyilván bennem volt valami álszemérem... Órákon át lestem a vonatokat... Soha nem álltak meg Mérielben...

— Hogyan lett színész?

— Apám jó pajtásom volt... tizennégy éves koromban anyám meghalt, s attól kezdve apám rendszeresen magával cipelt a falubeli különböző bistrókba, úgy vélte, jót tesz velem, ha megosztom vörös borát, s hajnalig drukkolok mellette, nyere a kártyán... Néha magával vitt a színházba, ahol fellépett. Gyűlöltem



Jean Gabin

a mesterségét, amit apám — apja akarata ellenére választott... Ameddig lehetett, én is visszautasítottam apám parancsát. De mire tizenkilenc éves lettem, szinte kirúgott a Folies Bergeres színpadára... Én elhatároztam; a lehető leggyorsabban elmegyek onnan...

Nem így történt. Először egy operettben játszik, aztán 1927-ben a Moulin Rouge-ban felfedezi őt Mistinguett... 1930-ban a Pathé cég,

»Jelentéktelen ember«





»Le ‚Cave‘ se rebiffe« Rendező: Gilles Grangier

kellemes, tiszta, friss hangja miatt — első filmszerepére szerződött. Megjelenése a színpadon és a filmen — forradalomserű volt. Kemény arcával, nehézkes járásával, póztalan, üde természetességével „hozott valamit kintről”: a Mériel-i föld frissességét, zamatát, erejét. Azt adta már első szerepében, amit megörzött, fejlesztett azóta is, minden alakításában, amí a művészetben a legnehezebb: úgy játszott, mintha nem játszana. Természetesnek, igaznak hat mindig.

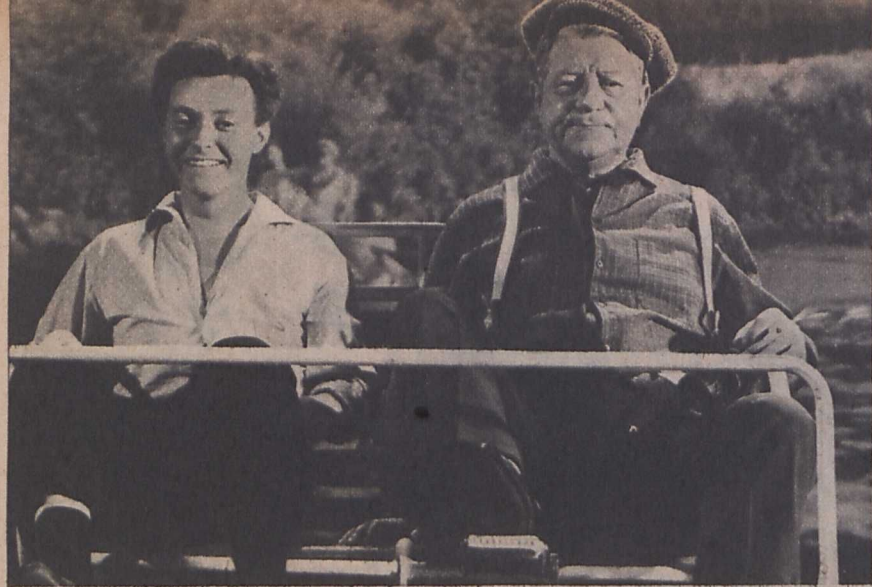
1935-ben kezdődik azoknak a filmeknek a sora, amelyekben Jean Gabin már a klasszikus, a ma is köztudatban élő mindig más és valahol mindig rokon figurákat játssza: magányos hősöket, akik erők és lázadnak, de megtorpannak, elgöngyölnek a társadalommal szemben, életükbe örömet a szerelem csak ideig-óráig hoz, mosolyogni csak a halálra tudnak. „Pépé la Moko”, — Julien Duvivier, „A nagy ábránd” — Renoir, „Ködös utak” — Marcel Carné, „Állat az emberben” — Renoir, „Mire megvirrad” — Carné, „Jelentéktelen ember” — Verneuil.

És aztán — a háború. Gabin is be-

vonul, érdemkereszttel tüntetik ki. 1945-ben Franciaország felszabadulásakor Jean Gabin még csak negyvenéves. A haja már szürke, arcán öt évtizednek is elegendő barázdá. (Idősebbnek hat most is koránál, bár sugárzik róla az erő, hófehér haja tömött, sűrű, mint tíz év előtti.) Húsz év után visszatér a színpadra. A kritikusi elkönyvelték, mint „a mozi színészt”, aki csak a filmvászon tud érvényesülni. Nos, elhatározza, hogy a színpadon, estéről estére, szemtől szembe a közönséggel megküzd újra a sikerért. Sikerült.



»Átkelés Párizson«
Rendező: Claude Autant-Lara



»Az Eiffel torony árnyékában«

— Most már nem játszom a színpadon... Fárasztó volna — mondta kicsit lemondóan a stúdió kertjében. — Csak filmen.

1951-ben „Az éj az én királyságom”-beli vak munkás alakításáért a legjobb francia színész díját kapta, a velencei fesztiválon ugyan ezért a szerepért a legjobb színészi alakításért járó nagydíjat.

Nagy sikerek: „Nagy családok”; „Átkelés Párizson”, Archimédész: a csavargó”; „Nyomorultak”; „Az Eiffel-torony árnyékában”; „Fájdalom nélkül”. A sok jó között természetesen középszerű filmek és középszerű szerepek is; szemrehányásokat is kapott érte. („Egy majom télen”, „Az epsomi gentleman” stb.)

Claude-Autant Lara, Carné, Renoir, Denys de la Patelliere, Gilles Grangier — évente négy-öt filmben játszik, s ezek voltak a leggyakoribb rendezői.

A leghíresebb és legnehezebb produkciója: haragja. Jean Gabin maga is azt mondja; az fárasztja ki a legjobban, ha ezeket a haragos, dühödt kitérőket játssza meg. Az életben gyakran gurul méregbe, semmisségéért is, néha azért, hogy nagyobbakat leplezzen. Ő, aki a vásznon anynyira nyugodt és természetes, a világ legnyugtalanabb embere, akit még az is izgat, ha forgatás közben egy ajtót kell kinyitnia...

Michel Audiard, Jean Gabin egyik leggyakoribb forgatókönyv írója és barátja ezt írta róla:

„Ha valamiben nem akar játszani, olyan, mint egy szikla, elmozdíthatatlan. Ezer kifogást talál... A barátja vagyok, ha nem volnék az, nem tudnánk együtt dolgozni. Vagy a barátja az ember, vagy az ellensége, vele nincs középút. Mint barát fedhetetlen, de mint színész... Szerintem a francia film legnagyobb színésze, talán a legnagyobb élő az egész világon. De ha az ember ír neki három sort, azt mondja: „Ezt nem tudom mondani, változtasd meg.” Megváltoztatom, megcsinálom mindent, amit akar, és még mindig azt mondja: „Ezt nem tudom mondani.” Végül is Gabin mondja a saját szövegét, és az jobb mindennél...”

Húsz percig tartott a beszélgetésünk. Jean Gabin végig mosolygós, barátságos volt. Nem hiszem, hogy sokat tudott Magyarországról, de látható örömmel töltötte el, hogy egy olyan országban is, ahol ő soha nem járt, mennyire népszerű.

Közben beállították a díszleteket, és felhangzott a kis és nagy színészekre egyformán érvényes rendezői parancs: — Gabin úr, forgatunk!

És Gabin, fáradt külsejét megcáfoló fürgeséggel sietett a műterembe, ült le a vendéglői asztal mellé, és mondta a szövegét.

PONGRÁCZ ZSUZSA



Liselotte Pulver

EGY POHÁR VÍZ

Scribe nek sokkal adós a nemzetközi filmgyártás. Nem a filmművészet, csak a mozi. Évtizedeken át — nálunk még ma is — scribe-i technikával készültek a forgatókönyvek. Az írók a francia drámatechnika két híres műszavát (a *préparation-t* és a *scène à faire-t*) használták közönségderítő, vagy publikumríkító mozi-darabjaiknál. A *kisfeszültség-nagyfeszültség-nagyjelenet-feloldás* ritmikus váltakozása adja ki a cselekmény matematikai végösszegét. S a mozi — ez a mindenfajta irodalmi anyagot befaló bájos szörny — most visszatörleszt valamennyit Scribe nek a kölcsönből.

Scribe a legkülönösebb halhatatlanságok egyike. Nem voltak jellemei, csak figurái. Nem voltak helyzetei, csak képletei. Nem voltak érzelmei, csak érzelmessége. Nem volt humora, csak kiszámított komikum. Nem volt szellemes, csak szellemeskedő. És végül: nem volt költő, csak drámaiparos. De a színházi szakmának mindentudója volt s a színpadi technikát olyan magas színvonalon variálta-permutálta, hogy az már merő művészet. Operalibrettói ma is szí-

nen levő repertoárdarabok. Néha-néha egy-egy drámája is színre kerül. De halhatatlanságának biztos óre egy kecses eleganciával megszerkesztett vígjáték — az Egy pohár víz —, amely szinte törvénytörően kerül minduntalan színre, rendszerint olyankor, amikor kasszaproblémái vannak valamelyik színháznak.

Ha Kleopatra orra nagyobb lett volna, ha XVI. Lajos bélműködése hibátlan s ha Anna királynő az udvari bálon nem kér Mashem hadnagytól egy pohár vizet, akkor a történelem kereke nyilván másfelé fordul. Ennyi csupán a könnyed-léha színmű morálja. S ez ugye nem sok? A nyugatnémet Helmut Käutner nem elégedett meg a történelmi fatalizmus divatból-kiment szemléletének filmreismétlésével és nem is az elegáns forma izgatta elsősorban. Käutner szórakoztató filmet akart csinálni, de valami ellen akart szórakoztatni. Észrevett a színmű meséjében egy bizonyos hasonlóságot napjaink szövetségi-német politikájával: nevezetesen azt, hogy Marlborough herceg és pártja személyesen érdekelt a háború folytatásában. Minden rendezői



Sabine Sinjen és Horst Janson

igyekezete arra irányult, hogy ezt a hasonlóságot minél frappánsabbá változtassa, szembeszökővé tegye.

Helmut Käutner nem ment a szomzédba egy kis anakronizmusért. Bolingbrot gróf — akit viscounttá való kinevezése előtt Henry Saint Johnnak hívtak s a filmben eredeti foglalkozásához híven lapszerkesztő —, mint bemutatkozó szongjában elmondja, a Mirror szerkesztője, amelyet németül Der Spiegelnek (!) mondanak. Käutner nem dolgozta át Scribe-t. Csak az eredeti cselekményfordulatok alatt megerősítette mindazt, ami a nézőket a mára emlékeztetheti és ironikusan elvékonyította a mesét, hogy az aktualitás jobban kitessék alóla. Leplezetlenül díszletben játszódik a film: a külső felvételek, a londoni utca, vagy a geometrikusan nyírott díszpark mind műteremben készült. A játékosan groteszk díszletek háttére meg is teremti a játék ironikus légkörét. Az egykorú Londont rézkarlapok jelzik, hangos kacagással figyelmeztet-

ve, hogy nem igazi londoni történetet látunk. A könnyed hangvételű, dzsesszes muzsika, a gunyoros kabarédalok (amelyek politikai-társadalmi-társasági kuplékat tartalmaznak) mind az aktualizálást szolgálják, csakúgy, mint a stilizált jelmezek redőli alól pimaszul kivillanó mai divatvonalak.

Az a könnyed frivolitás, amely a kulturált díszletek, a jóízű jelmezek és az atmoszférát lehelő belsők gondos megszervezésében jelentkezik, az határozza meg a színészi játékstílust is. Politikai szatírárt — még ha az ártatlanabbak és szelídebbek közül való is az — frivolitás nélkül elképzelni nem lehet. A színészek (Liselotte Pulver, Gustav Gründgens, Hilde Krahl stb.) oprettjátékkal kevert eszes kabarét játszanak. Ennek a stílusnak jellemzői a könnyed lazasság, a fanyar intellektualitás, a frivol ész és a cseppnyi édeskészség. A Bolingbrotot alakító Gründgens (nem azonos a hírhedt és nagyszerű színésszel) szinte leckeórát ad a szongéneklés elsősorban elmésséget igénylő nehéz mesterségéből. A francia udvar követének aprócska szerepében a markáns egyéniségű Rudolf Forstert láttuk.

A tartalommal megtöltött, kifényesített Scribe okos és szolid szórakozást nyújtott Käutner jóvoltából. Ez a munka is kapcsolódik a nyugatnémet filmművészetnek ahhoz a szakaszához, amelyben öngúnyval szemlélik önön történelmüket — a múltbélit és a jelenlegit is. S bár a gúny malíciává szelídült ebben az alkotásban, a szerelmi vonal politikai érzélgőssége — ami például a Csodagyerekeknel meglehetősen kiábrándító volt — itt már megnyílt és kiegyenlítőddött. A szakmai elegancia és tudás imponáló színvonalával az intellektuális izgalom teszi beszédtemánkká az Egy pohár vizet. Valamint az a tanulság, ami a figyelmes szemlélő számára kivonható belőle: miként kell egy régenholt klasszikust (sőt: félklasszikust) mai töltéssel ellátni, tartósítva felfrissíteni a jelenkori közönség számára.

MOLNÁR GÁL PÉTER

„TALÁLKOZÁS EGY FIATALEMBERREL”

Vagy másfél évtizeddel ezelőtt láttam Párizsban egy filmet, amelynek emlékét maig sem tudta elhomályosítani a hasonló témakörből született, nemegyszer jóval ötletesebb, izgalmasabb filmek légiója. Éspedig nemcsak azért, mert »A tenger csendje« írója, a francia ellenállás emberi hátterének és lelki vetületének nagy krónikása, Vercors, a film alapjául szolgáló, költőien szép regényében a még véresen friss élmény, az éppen csak átélt apokaliptikus kézenfekvő akciós tálalása helyett mintegy *passzivan* és *mozdulatlanul*, a lélek sötét mélységeibe valami furcsa, szemérmes tartózkodással, szinte hűvös tárgyilagossággal leszállya, közvetetten és áttételesen idézi Franciország gyászos éveit.

Elsősorban azonban azért maradt olyan élő vizuálisan is ez az em-

lék, mert az elsőfilmes fiatal rendezőnek, Jean-Pierre Melville-nek meglepő biztonsággal és intuitív ösztönrel sikerült eltalálnia azt az egyetlen hangvételt, amellyel ebből a teljesen filmszerűtlennek, sőt *filmellenesnek* látszó, cselekmény- és csaknem dialógusmentes, jóformán kizárólag belső monológokból álló könyvből maradandó, a maga nemében klasszikus filmalkotás szürelhetett. Melville itt jellegzetesen fiatalos kivagyisággal szinte halmozta a legyőzendő nehézségeket, amikor ebből a bizarr és tökéletesen atipikus szituációból: egy művelt, gyöngéd lelkű, mély érzésű német tiszt és egy áttetszően tiszta, fiatal francia lány pókhálófinom idilljéből elindulva építette fel az antifasiszta ellenállás egyik legpoétikusabb emlékművét.

A tenger csendje után sokáig úgy tűnt, hogy az első film sikere csak szerencsés véletlen volt: Melville évekig esztétizált a filmszalagon, formát bontott, új hullámokat vert, egyszóval: érdekes avantgardista kísérleteket folytatott — sterilen, laboratóriumban. Filmjei feltűnést és élénk vitákat váltottak ki — a szakmában; a közönség unta és kifütyülte őket. A »Két ember Manhattan«-ben botrányos és anyagilag katasztrofális bukása végül rádöbbenette őt arra a gyakran elfelejtett alapigazságra, hogy még a legizgalmasabb művészi kísérletezés sem több meddő játéknál, ha nem tudja megtalálni az utat a nézőkhöz, még ha csak a közönség bár oly vékony rétegéhez is. (Pierre Brasseur szellemes mondása: »Az új hullám a közönség hatalmas kisebbségéhez szól.«)

Jean-Paul Belmondo és Montque Berthe a »Léon Morin«-ben





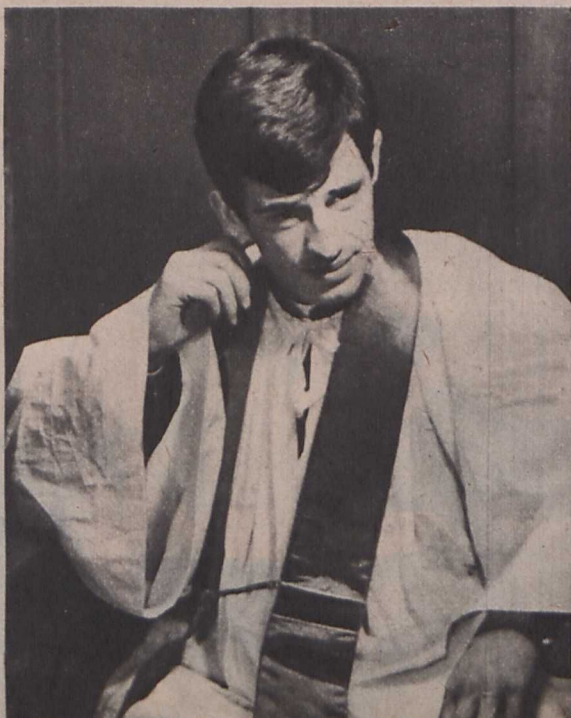
Stefania Sandrelli a »Tisz-
tességes fiatalember«-ben

Ez a kudarc szétrombolta Melville elefántcsont-tornyát; következő filmjében, a »Léon Morin«-ben már tudatosan keresi a nézőre való hatás beváltabb útjait: ismert sztárokkal (Emmanuelle Riva, Jean-Paul Belmondo) operál, író írta épkezláb cselekményt dolgoz fel, témában pedig, mint legelső filmjében, úgy ismét a francia film mindmáig kimeríthetetlen rezervoárjából, az ellenálásból merít.

Nehéz szabadulni az első siker ballasztjaitól: a »Léon Morin« kora, helyszíne, légköre apró részletekbe menően azonos »A tenger csendjé«-ével; még az adott körülmények közt lehetetlen szerelem konfliktusa is megegyezik. De most már az alkotó köz-

lendőjét többé-kevésbé fordulatos mese hordozza, anyagszerűen; és gyökerében megváltozott a filmstílust alapvetően meghatározó két, jó részében összefüggő tényező szerepe: a szí-

nészi munkái és a kameramozgatásé. Azelőtt Melville színésze a technika rabszolgája volt, akinek úgy kellett táncolnia, ahogy azt a kamera szuverén játéka parancsolta. A Léon Mo-



Jean-Paul Belmondo a
»Léon Morin«-ben

rinban viszont ezt a szerepet a kamera veszi át; az úr a színész, akinek a rendező szabad kezét ad, nemegyszer még a részleteken túlmenően egy-egy jelentős szituáció jellegének meghatározásában is. A film eszmeileg és hangulatilag talán legfontosabb, befejező jelenetét a címszereplő, az ellenállásban részt vevő vidéki pap búcsúját például Melville egyáltalán nem elemezte ki forgatás előtt, teljes egészében Belmondóra bízta azt, aki végül is három különböző változatban játszotta el a jelenetet: súlyosan, szomorúan és ironikusan. Mindhárom, homlokegyenest elmentéses felfogás önmagában és a mű egészében is oly tökéletes volt, hogy a végleges észszevágásnál Melville alig tudta eldönteni, melyik felvétellel fejezze be a filmet.

Tizenhét év kísérletezése és kudarcorozata után a »Léon Morin« végre meghozta alkotójának az első sikert »A tenger csendje« óta. Ezt az utat folytatja a következő két film is (mindkettő ismét Belmondo főszereplésével): az egymással szinte párhuzamosan forgatott és csaknem egyidejűleg elkészült »A besúgó« és az »Egy tisztességes fiatalember«. Mindkét film ugyanazokat a jellegzetesen melville-i magányos hőskéket és ugyanazt az — egyébként Fellini,



Michèle Mercier a »Tisztességes fiatalember«-ben

Antonioni, Godard film-mizálódását, és az emjeből is ismert — alap-gondolatot variálja: a polgári társadalom atokörnyezetben. Önma-

A MOKÉP jelenti



FEBRUÁRI
FILMÚJDONSÁGOK
A HÉT DADA

Magyarul beszélő színes
szóvjét filmvígjáték



A NAP SZERELMESE
(Van Gogh)

Színes szélesvásznú
amerikai film
a nagy festőről.

Főszereplők:
ANTHONY QUINN
KIRK DOUGLAS



ELLOPTAK EGY BOMBÁT

Gopo különleges
román filmszatírája



gunkba zárva élünk egymás mellett, mondja Melville, elmulasztva a pillanatot, amikor találkozhatnánk; mert életünk hazugságokra épült: nem vagyunk őszinték egymáshoz, nem tudunk bízni egymásban. »A besúgó«-ban ezt a kemény és keserű mondanivalót egy izgalmas amerikai gengszterhistoria hordozza; az »Egy tisztességes fiatalember«-ben egy kalandos Simonon-bestseller, Karinthy »Találkozás egy fiatalemberrel« témájának francia variánsa. Egy hetvenéves, homályos múltú milliomas (Charles Vanel) a rendőrség elől menekülve, találkozik egy szegény és becsületes fiatalemberrel (Belmondo), akiben negyven esztendő előtti önmagát véli felismerni. Mint gyertyafény a lepkét, úgy vonzza a fiút az idősebb férfi markáns egyénisége, vagyona, hatalma, gazdag múltja; titkára lesz, és elkíséri őt szökésében a tengeren túlra. De a hazugság és a bizalmatlanság megmérgez mindent körülöttük, amitől végül is fájdalom tragédiává torzul barátságuk.

Melville, aki saját káráról, úgy látszik, alaposan megtanulta, hogy kell édes ostyában beadni a nézőnek a keserű pirullát, tervbe vett következő filmjében munkássága folyamán először engedni láthatatlan magánzárkában élő hőseit viszonylagos happy-endben összekerülni. Az ugyancsak Simonon-regényből készülő »Három szoba Manhattanben« egy negyven év körüli férfi és egy hasonló korú asszony — mindketten az élet érzelmi hajótöröttjei — találkozását, egymásra és önmagukra találását mondja el, szürke és fekete színekkel, de végső konzekvenciáiban optimista kicsengéssel: »Csak magunkon múlik, hogy úgy élünk-e tovább, ahogy eddig, vagy pedig kilépünk celláinkból, és egészséges emberi közösséget teremtünk magunk körül. Ma még falak választanak el bennünket egymástól, de a bizalom, a megértés, a kölcsönös őszinteség ereje holnapra talán képes lesz lerombolni az egyik embert a másiktól elválasztó falakat.«

LIEBNER JÁNOS

filmvilág VI. évf. 3. sz. — Filmművészeti folyóirat. — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút 9—11, Telefon: 221—285.

63 0612

Az Athenaeum Nyomda íves és rotációs mélynyomása Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külkereskedelmi vállalat

»INDEX« 25.98



Törőcsik Mari, az »Isten őszi csillaga« című film egyik főszereplője



filmvilág

Ara: 4,- Ft

Dany Saval, »Az ördög,
és a tizparancsolat« ci-
mű új francia film egyik
főszereplője