

ORF. KÖNYV  
TÁR

~~47.429~~  
46.557



*filmvilág*

8

1963. ÁPRILIS 15



Nevena Kokanova és  
Wolfgang Langhof

Elkészült a bolgár irodalom egyik jelentős alkotásának, Dimiter Dimov Dohány című regényének filmváltozata. A filmet Nikolaj Korabov rendezte, az íróval közösen készített forgatókönyv alapján. A film főszereplője: Nevena Kokanova, Jordan Matev, Peter Slabakov, Wolfgang Langhof. Operatőr Konsztantin Dzsidrov, zenéjét Vaszil Kazandzsiev szerezte. Cikkünk a 15. oldalon.

## DOHÁNY

Nevena Kokanova és  
Jordan Matev



**CÍMKÉPÜNK:** Domján Edit, az »Oldás és kötés« című magyar film egyik szereplője (Lussa Vince felvétele)

# Az eszmei igény és a filmművészet

»A marxizmus—leninizmus eszmei offenzívája« — ezzel a programot adó címmel tartotta meg előadását a párt Politikai Akadémiáján Szirmai István, a Központi Bizottság titkára. S bár maga az előadás — amelyet joggal tekinthetünk a párt kultúrpolitikája alapvető kifejtésének — az egész kulturális területet áttekintvén, éppen hogy csak érintette a filmművészet sajátos problémáit, mindaz, amit Szirmai István ideológiai helyzetünkről és feladatainkról általában elmondott, útmutatás és program a film különböző területeken működő alkotói és munkatársai számára is. Hiszen az a hármás meghatározás, amelyvel az előadó az eszmei offenzíva célját és értelmét megjelölte; a szocialista nemzeti egység, az osztályharc, és utoljára, de nem utolsósorban a békés koegzisztencia politikája — eszmei tartalmát és programját adják filmművészetünknek is.

A marxizmus—leninizmus eszmei offenzívája nem új politikája a pártnak. Ez az offenzíva mindig is jellemezte a kommunista mozgalmat, amióta Marx és Engels Kommunista Kiáltványa napvilágot látott, de különösen nagy jelentőségre tett szert hazánkban a konszolidáció korszakában, amikor egyik legfontosabb ideológiai feltétel volt a marxizmus—leninizmus megtisztítása a különféle torzításoktól, és eszmei presztízisének helyreállítása. Az offenzíva tehát nem most kezdődik —, hanem új, lendületesebb, fejlettebb szakaszába lép. Ugyanazok a pártkongresszusl határozatok, az elméleti munkaközösségek ugyanazok az irányelvei, tézisei, amelyek idáig meghatározták a kultúrpolitikát, alkotják a marxizmus—leninizmus kibontakozó eszmei offenzívájának szilárd alapelveit a jövőben is. A Politikai Akadémia előadása nyomtatékosan felhívja figyelmünket: nem téveszthetjük össze és nem cserélhetjük fel a szocializmussal

együtthaladó, de más világnézetű emberekkel szemben tanúsított *politikai* nagyvonalúságot és türelmet, az antimarxista elméletekkel szembeni *ideológiai* határozatlansággal és engedékenységgel; hogy nem azonosíthatjuk az *emberekkel* szembeni *humánus* magatartást — a párt politikájának ezt a sarkalatos alapelvét — a zavaros és antimarxista *nézetekkel* szemben tanúsított liberálizmussal. Az ideológia területén nincs békés koegzisztencia. Az eszmei harc azonban nem az emberek ellen, hanem az emberekért folyik. Fő formája, módszere ma nálunk az érvelés, a meggyőzés, a vita színvonalának, igényességének állandó emelése, az elméleti-ideológiai munka szüntelen javítása.

Ezek az alapelvek határozzák meg a film alkotóinak, irányítóinak, kritikusaiknak tevékenységét is. A probléma azonban a filmművészet dolgozóinak számára talán még bonyolultabban jelentkezik, mint a kultúra többi területén. Hiszen a film a legfiatalabb művészet: elméleti-esztétikai problémáinak megítélésében sokkal kevésbé és áttételesebben támaszkodhatunk a klasszikusok, Marx, Engels, de akár a filmművészet jelentőségét zseniálisan felismerő, de sajátos problémáival érthetően alig foglalkozó Lenin megállapításaira, Mehring, Lafargue, Plechanov vagy Lunacsarszkij esztétikai tanulmányaira. A klasszikus örökség hiányában szinte rá vagyunk kényszerítve arra, hogy a marxista—leninista módszert mi magunk alkalmazzuk a filmművészet, a filmesztétika problémáira. De a film nemcsak a legfiatalabb, hanem a legnemzetközibb művészet is — itt mutatkozik meg a legkönnyebben, mind a szüklátókörü és nacionalista elzárkózásnak a világ haladó filmművészetétől, mind a békés koegzisztencia helytelen értelmezésének, az eszmei behódolásnak a veszedelme. Ugyanakkor olyan művészet is,

amely a legközvetlenebb kapcsolatban áll felvevő piacával, és legszélesebb körben fejt ki hatását. Ebből fakad, hogy állandó nyomás nehezedik rá az az olcsó és eszmeietlen tömegigények, a ma még bázissal rendelkező kispolgári eszmék oldaláról, de ebből fakad a másik elhajlás, a *jogos* tömegigényektől való elzárkózás veszedelme is. Mert ez a probléma bonyolult és sokoldalú, és mi sem lenne károsabb, ha helytelenül műfaji vagy tematikai kérdésé redukálnánk (és vulgarizálnánk), mondjuk a közönségigény előtti kispolgári behódolásnak minősítve — például — a vigjátékot vagy a lélektani filmet, és az eszmei tisztaságot — ugyancsak mesterségesen — a tragikus vagy komolyabb hangvételű, vagy akár a történelmi tematika számára tartanánk fel. Mutatkoztak ilyen jelenségek az elmúlt esztendőök során. Holott a kispolgári eszmék előtti való behódolás, a közönségigény kritikátlan kiszolgálása megnyilvánulhat olyan alkotásban is, amely csak a közönség egy, esetleg kisebbségben levő rétegére kacsint, amely látszólag arisztokratikus megvetéssel utasítja el a műveletlen és igénytelen »nagyközönséget«, míg a másik oldalról a népszerű és a nagyközönséget megnyerő műfajok és alkotások is képviselhetnek eszmei-művészi színvonalat. Ez nem jelenti azt, hogy — a másik végletbe esve — ellene vagyunk a filmgyártás differenciáltságának, annak, hogy reálisan tükrözze és kielégítse a közönség soraiban szükségszerűen végbemenő kulturális-színvonalbeli rétegződést (ami a fejlődés motorja). Nincs nagyobb kerékkötője a magyar filmművészet fejlődésének, mintha a közönséget homogénnek tekintjük. Azt azonban jelenti, hogy a nagyközönséget, a nagyközönség szóra-kozási igényét ne csupán visszahúzó erőnek, a kispolgári ízlés teher-tételének tekintsük (persze, esetenként ezt is látnunk kell benne), hanem offenzív módon fogva fel a problémát, eszmei harcunk céljának, küzdőterének, feladatának is. Eszté-tikai nyelvre lefordítva: az eszmei offenzíva azt a feladatot rója a film-művészet alkotóira, hogy minden műfajban és tematikában, a külön-

féle stílusok formanyelvén a maguk sajátos műfaji, tematikai és stílárius törvényszerűségeinek megfelelően *támadjanak* a marxizmus—leniniz-mus igazságaival; hogy színesen és sokoldalúan, az indokolt rétegi-gények figyelembevételével, de esz-meiművészi kompromisszum nélkül juttassák el a nézők tömegeihez alkotóművészeink sokszínű, sokféle formába kívánczó szocialista mon-danivalóit, igazságait — amelyek, a maguk szocialista eszmeiségüknél fogva a párt igazságai, a párt poli-tikájának megnyilvánulásai és köz-vetítői is.

Nem mondhatjuk azt, hogy film-művészetünk eddig nem telje-sítette ezt a feladatot, hogy az esz-mei offenzíva a filmművészetben csak most kezdődik. A történelmi igény azonban az, hogy következe-tebben és magasabb színvonalon folytatódjék. Nemcsak az irodalom, de a film elmúlt két-három eszten-deje is hangos volt a vitáktól, ame-lyek azt a célt szolgálták, hogy filmművészetünk eszmei-művészi problémáit megvilágítsák. A legtöbb magyar film bemutatása alkalmul szolgált a nézeteket tisztázó véle-ménycserére, de külön kiemelked-nek a Megszállottakról, a Két félidő a pokolban-ról, az Elvesztett paradicsomról lezajlott viták. Ezeknek a vitáknak az értékelése, lényegében megegyezik azzal, amit Szirmai Ist-ván az irodalmi vitákról adott. Az antimarxista nézetek nem maradtak válasz nélkül, bár azt is meg kell állapítanunk, hogy nem mindig hangzott el teljes következetessé-gel és eszmei keménységgel a hely-es marxista álláspont; nem állít-hatjuk, hogy mindig színvonalas vá-laszt kaptak az esetleges téves, »kis-polgári felfogások. (Természetesen itt most nem gondolunk az egyéni ízlés olyan sajátosságaira, amelyek mindig is voltak, s amelyek külön-b-séget okozhatnak egy-egy alkotás megítélésében, anélkül, hogy eszmei kisiklást jelentenének.)

A lehangosabb vita, amelyet Ver-es Péter levele robbantott ki, a ma-gyar film általános értékelésével kapcsolatban zajlott le. Ma, alig né-hány hónappal e vita után már vi-lágosan kiderült, hogy azoknak volt

igaza a vitában, akik felléptek a sötétenlátó, a helyzetet felszínes ismeretek alapján dramatizáló, vészhangot kongató csödtömeg pszichózissal szemben. Hiszen amikor a vita lezajlott, már készen volt a magyar filmművészetnek az alkotása — az Angyalok földje —, amely a földje, mint köztudomású, fesztivál nagydíjat nyert Mar del Platában és a forgatás stádiumában voltak, vagy forgatás előtt állottak azok a filmek is, amelyek az utóbbi hónapokban a magyar közönség és a kritika hangulatát is megfordították filmjeinkkel szemben. Nem kívánjuk — a külföldi elismerés ellenére sem — egyszerre a másik végletbe esve elleplezni vagy bagatelizálni a magyar filmművészet tényleges problémáit. Azt azonban meg kell állapítanunk, hogy ezek a szerény, de kétségtelen sikerek, a magyar filmművészet már kibontakozó fel lendülése (ha úgy tetszik eszmei offenzívája) sem következhetett volna be, ha fél évvel ezelőtt valóban ott tartottunk volna, ahol egyesek állították. Nem a túlzó türelmetlenségnek volt igaza, hanem a türe-

lemmel párosult eszmei-művészi kérlelhetetlenségnek, amely az alkotások elvi és tárgyilagos kritikáját nem változtatta az alkotók veszszöfuttatásává, s amely a félig sikerült vagy esetleg kudarcba fulladt alkotásokban is meglátta azokat a pozitív elemeket, vagy tanulságos fiaskókat, amelyek a fejlődést előrevihetik.

Ismételjük: a magyar filmművészet sem eszmei, sem művészi értelemben nem tekinthető problémamentesnek ma sem. Találkozunk mind a kispolgári ízlésnek, mind az idegen talajból sarjadt, esetleg ép-penséggel dekadens áramlatoknak való behódolás jelenségeivel, épp-úgy, mint a provinciális igénytelenséggel, a szakmai képzetlenséggel, a kispolgári arisztokratizmussal, a konzervativizmussal egyaránt. Ha ez nem így lenne, nem kellene ismét és nyomatékkal a marxizmus—leninizmus eszmei offenzívájáról beszélnünk filmművészetünkkel kapcsolatban. Azt azonban tárgyilagosan és kritikusan megállapíthatjuk, hogy ennek az eszmei offenzívának jók az előfeltételei.

---

## ÚJ BALÁZS BÉLA-DÍJASOK

Ebben az esztendőben, a megelőzőkhöz és a többi művészetekhez is viszonyítva, szokatlanul népes gárda kapta meg a filmművészeti munka elismerését jelentő Balázs Béla-díjat. Első fokozatban részesült Révész György filmrendező, a Mar del Platában nagydíjat nyert »Angyalok földje« alkotója, második fokozatot kapott Kolonits Ilona kisfilm-rendező, Herskó Anna kisfilmoperatőr, Purczel Miklós filmoperatőr, Mihályfi Imre tv-rendező, s a harmadik fokozatot adományozták: Csermák Tibor rajzfilm-rendezőnek, Takács Gábor kisfilm-rendezőnek és Czabarka György tv-operatőrnek. Örvendetes ebben a felsorolásban — amelynek mindegyik neve a filmszakértők egyetértésével találkozik —, hogy széleskörű és sokoldalú pezsgést, fejlődést jelez filmművészeti életünkben. Minden műfaj — játékfilm, kisfilm, rajzfilm, tv-film — képviselve van eredményeink e számbavételében és minden jellegzetesen filmművészeti alkotómunka szerepel benne. Külön kiemelnénk azt a helyet, amelyet a TV művészei kaptak a kitüntetettek sorában, amely jelzi, hogy kultúrpolitikánk figyelme egyre inkább ráirányul ideológiai és művészi életünk e növekvő fontosságú fórumára. De elégedettek lehetünk azzal is, hogy a »hagyományos« filmművészet képviselői méltóan szerepelnek a Balázs Béla-díjasok között, hogy akadt játékfilm, amely-lyel rendezője kiérdemelte az első fokozatot is, nemcsak hazai, de a nemzetközi filmművészet vitathatatlan helyeslésével találkozva.

Köszöntjük a Balázs Béla-díjjal kitüntetett alkotókat, és további sikeres művészi munkát kívánunk nekik.

# OLDÁS ÉS KÖTÉS

Lengyel József »Oldás és kötés« című novellája két öregemberről szól, egy orvosról és egy parasztról, akik a sír szélén is rendíthetetlenül teljesítik kötelességüket. A két hőst egy mellékes figura kapcsolja közös tanulsággá és egységes történeté: egy fiatal orvos, akiről a nevéen kívül — Járom Ambrusnak hívják — különösebbet nem tudunk meg. Ő a professzor asszisztense a bravúros műtétnél és ő asszisztál apjának is, a nyugdíjas tsz-parasztinak az önkéntes mezei munkához.

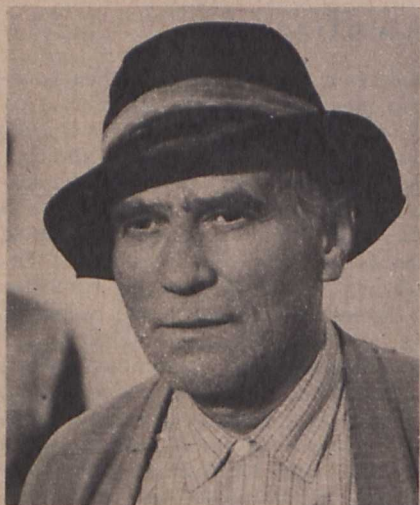
Jancsó Miklós »Oldás és kötés« című filmje Járom Ambrusról szól. A fiatalember a novellától eltérően »asszisztensből« drámai hőssé lépett elő, önálló jellemet és funkciót nyert, emellett sajátos probléma hordozójává lett. Az ifjú orvos alábecsüli az öreg professzor avult technikáját és ismereteit, ellenségesen áll vele szemben, majd amikor meggyőződik az öregúr szenvedélyes hivatástudatáról, a betegért önmagát feláldozó lelki nagyságá-

ról, rádöbben, hogy belőle hiányzik ez. Túlságosan rideg, racionalista, erőszakos és kíméletlen, és vajon miért lett ilyen. A film további része ezt a problémát ábrázolja.

Az »Oldás és kötés« című film tehát nem pusztán dramatizálása vagy filmszerű továbbfejlesztése Lengyel József novellájának, hanem szemléletét és problémáját tekintve szinte az ellentéte. A novella az öregek dicséretét zengi, egyén és közösség harmónikus viszonyáról szól, a film a népből jött értelmiségi fiatalok egy részének problémájáról, a közösséghez való diszharmónikus viszonyáról beszél.

Ennek megfelelően a film stílusa is eltér a novellától. Lengyel a hagyományos tárca formájában meséli el történetét. Jancsó a film első részében hagyományos, sőt szokványos dramaturgiát követ, még az orvosfilmek unalomig koptatott izgalmi effektusát, a nyíltszíni operációt is alkalmazza itt, a továbbiakban részben szimbolista stílusban, másrészt az Antonioni—Resnais-féle egzisztencialista film tétova szerkesztésével és ténfergő ritmusával, harmadsorban didaktikus célzatú képi beszéddel és néhány zsurnalisztikus mondattal közli a mondanivalóját.

Ez a sokféle nyelvtöredékből konstruált beszéd nagy feltűnést keltett és máig is tartó vitát kavart fel a nézők közt és a kritikuskörében is. Sokan örülnek a film erőteljes képi nyelvének és a sablonnal szakító, új dramaturgiájának, mert tehetséget éreznek benne, újat akarást, modernséget és egyéniséget, mások viszont haragszanak rá, mert nem értik meg. A sznobok büszkén számolgatják, hogy hány szimbólumot sikerült megfej-



Barsi Béla

Ajtay Andor



teniük, mások viszont azt állítják, hogy a filmbeli jelképek jelentős része iskolás közhely. Vanak, akik Antonioni hatásának örvekednek, mások emiatt idegenkednek, ismét mások arra mutatnak rá, milyen ellentmondás van itt az egzisztencialista forma, a zsurnalisztikus szöveg, a szimbolista stílus és a szocialista mondanivaló közt, továbbá az első rész szabályos realista drámája és a második rész szerkezete közt, akadnak viszont, akik szerint nem ellentmondás ez, csak mint egy szimfóniában, új tétel. Vannak, akik intellektuálisnak tartják a művet, mások éppen ellenkezőleg, sokan hibái mellett is örülnek az őszinteségének, de olyanok is akadnak, akik ezt a művészi magatartást póznak érzik és szenvelgésnek. A vita arra készlet, hogy most, amikor Jancsó filmjét vizsgálgom, ezeket a nézeteket is figyelembe vegyem.

A magam részéről azokkal értek egyet, akik Jancsót tehetséges és rokonszenves művésznek tartják, olyan embernek, akit még nem fertőzött meg a szokványosság, a rutin szűrkesége; olyan művésznek, akik csakugyan vannak problémái és ezeket szenvedélyesen és izgatottan el akarja mondani. Filmjében csakugyan van jónéhány kitűnő megoldás, eredeti és finom részlet, köszönhető ez a rendezőn kívül Somló Tamás operátor, Sárosi Bálint zeneszerző és a szereplők közül elsősorban Domján Edit, Latinovits Zoltán és Barsi Béla remekléseinek. De vannak csakugyan felszínes, didaktikus és zsurnalisztikus elemek, akad egy-két képilag ábrázolt verbális közhely és művészkedő sallang is. Egyetlen mű az »Oldás és kötés«, nemcsak többféle nyelven beszél, de sokféle hangon és többfajta gesztussal is, hol fiatalos frissességgel, hol száraz pedantériával, olykor izgalomtól elfulladva, máskor gondolataiban hebegve, néha szenvedélyesen hadonászik, máskor nem tud mit kezdeni a kezeivel. Az egyenetlenség oka részben az alkotók fiatalsága, másrészt az a gyakorlati tény, hogy Jancsó éveken át kisfilmeket alkotott, nem szokta meg a nagy kom-



Latinovits Zoltán

pozíciót, ez a műve is kisebb szerkezeti egységek, sőt kisfilmek füzére. A formai egyenetlenség azonban elsősorban tartalmi, szemléleti egyenetlenséggel kapcsolatos, mert a stílus sohasem független a világnézettől, még akkor sem, ha ezt a kapcsolatot ízlés és divat és hangulat és impresszió áttételesen közvetíti; még akkor sem, ha ez az összefüggés a művészen nem tudatosodik.

Természetes például, hogy az »Oldás és kötés« első része a fiatal Járom Ambrusnak az öreg professzorral való szembenállását, majd kudarcát, megdöbbenését és magára eszmélését, mint valóságos drámai helyzetet és problémát egy realista drámai vázlatban közli. Az is természetes, hogy a realista stílust és a hagyományos dramaturgiát Jancsó ezután mellőzi. Az első rész ugyanis azzal végződik, hogy Járom Ambrus rádöbbsent a maga ridegségére és feltette az önvizsgáló

Kérdést: miért lettem ilyen? A második résznek tehát az a funkciója, hogy tovább vigye ezt a megdöbbenést és megválaszolja a kérdést. A válasz azonban csak nagyszabású, bonyolult társadalmi, történelmi dráma lehetne, hiszen Jancsó szerint Járom Ambrus és vele együtt az ifjú értelmiség egy része azért vált akadályt nem ismerő törtetővé, mert útja társadalmunk jóvoltából túlságosan akadálymentes volt; és azért lett erőszakossá, mert lelki fejlődése történelmünk miatt rögzössé lett; megszokta az erőszakot, amelyet hol az osztályharc, hol az osztályharcot eltorzító személyi kultusz követelt meg tőle. Minthogy Jancsó nem vállalkozik erre a monumentális drámai feladatra, a választ kénytelen néhány zsurnalisztikus mondatdal megadni. Ebben az esetben viszont a második rész csak a megdöbbenett lelkiállapot illusztrálását szolgálhatja és minthogy nincs benne, ilyen formán nem is lehet benne, konkrét dráma, valóságos történet, zárt szerkezet, cselekmény és cselekvés, a stílusa szükségszerűen illusztráló, jelképes és szimbolista, a szerkezete alakatlan lesz. Nem azért válik tehát ilyenné, mert Jancsó újítani akar (noha van benne sok új is), mert ragyogó víziói van-

nak vagy közhelyei, vagy rébuszai (noha van benne ez is, az is, amaz is), hanem, mert erre kényszerül, minthogy a drámai válaszadás elől kitér.

Egyébként a második rész nem pusztán a megdöbbenett lelkiállapotot illusztrálja, hanem még inkább a meghasonlottságot. Járom Ambrus mihelyt a kórházból kilép, furcsa módon úgy viselkedik, mintha egy másik ember lenne és más, súlyosabb problémával küszködnék. A rideg és céltudatos sebész úgy imbolyog a világban, olyan lágy és érzelmes és tétován tépelődő széplélekként, mint az étellel meghasonlott filozófer vagy művész. És el is vetődik egy ilyen társaságba, afféle pesti-provinciális lelkiző dolce vitába. Sőt, kiderül, hogy nem először téved be ide, hanem ez a megszokott társasága. Járom Ambrus tehát nem most zökkent le a drámai lecke folytán a film elején exponált egyéniségéből, hanem valami mástól is és már korábban. Kétségtelenül van itt némi dramaturgiai logikátlanosság és jellemábrázolási következetlenség, amit csak pszichikailag lehet megérteni. A film alkotóit úgy látszik annyira izgatta az irodalmár művész értelmiség egy részének meghasonlott



Jelenet a filmből



lelkiállapota, eszmei elbizonytalanodása és igazságkeresése és ezt annyira általánosíthatónak vélték, hogy János Ambrus alapdrámájához és eredeti alkotásához egyszerűen hozzáillesztették. Ez is oka tehát a két rész közötti stílári és ritmuskülönbönségnek.

Ami pedig a meghasonlottságot illeti, Jancsó becsületesen és felelősséggel ábrázolja a problémát és igyekszik kiutat mutatni belőle. Nem ért egyet a meghasonlottakkal, de nem is képes határozottan bírálni őket. Azért nem képes rá, mert ő maga sem lát tisztán minden kérdésben és mert olyan érzelmi problémákkal küszködik, amelyek az iménti magatartással, ha nem is azonosak, de bizonyos pontokon érintkeznek. Ilyen problémája például a magányérzet. Magányos hős a két öreg, magányos racionalista, majd magányosan meghasonlott János Ambrus, az ő magányát hangsúlyozza a két nőalak is. Jancsó művészi alkata, továbbá különös érzékenységgel rezonál a társadalmi átalakulás szomorú mozzanataira vagy tragédiáira. Amiközben igényli az új világot, elérzékenyülten búcsúztatja azt, ami elmúlik éppen. Ezért olyan hangsúlyozott a tszparasztnak az ökröktől való szív-szorító búcsúja a filmben, ezért olyan kristálytiszták, de egyben ridegek és szomorú-hívősek a falu képei. És Jancsó érzelmi erősen foglalkoztatja az a tény, hogy az új világ gyászra épül, a régi elmúlásán kívül a faszizmus mártírjainak hekatombáira (Kol nidré jelenet), az osztályharc és a személyi kultusz okozta szükségesség, vagy szükségtelen erőszaktevételekre (Etus problémája).

Ezt fejezik ki a meghasonlottság mellett a különféle halálszimbólumok. És ez az oka annak, hogy didaktikus szimbólumok, meg antonianizmus keveredik ebben a filmben. Mert ez a magányérzet, elérzékenyülés és meghasonlottság Antonionit követeli. Részben. Annyiban, amennyiben csakugyan tanács-talan, tétova ez az érzelmi állapot, és amennyiben jó szándéka ellenére is tartalmaz retrográd elemeket. És jelképeességet is követel, amennyiben bizonytalanul ke-

resi a kivezető utat; és didaktikus felelősséggel, de felszínesen az új is, amennyiben igényli és akarja, életet.

Jancsó világnézeti és érzelmi állapotából ered, tehát elsősorban ez a stílusgyeveg. Abból, hogy Jancsó nem intellektuális művész, ahogyan egyesek vélik, hanem érzelmes lélek. És nem pózol tudatosan, mint ahogyan egyik-másik kritikus vádolja, hanem őszintén érzelmes. Már amennyire az érzelmesség őszinte lehet. Mert az érzelmesség, amikor megfosztja magát a tudatosság ellenőrzésétől, a gondolatok kíméletlen végig gondolásától és az ellágyulással való kegyetlen szembenézésétől, kiteszi magát az önkéntelen póz és önsajnálattal veszélynek.

És az érzelmességet mindig fenyegeti a szenvelgők és a sznobok dicsérete. De Jancsóban nemcsak érzelmi lágyág van, hanem megvan benne a tehetség ereje. Ezért tud végül is átgázolni a buktatókon, ezért képes végül is egységbe fogni a szerteágazó problematikát és szerkezetet. Erre szolgál Bartók Cantata Profanájának szövege amely az atyai házból eltávozó, előbb vadásszá, majd szarvassá váló fiúk mondáját meséli el. Ez a befejezés arról vall itt, hogy el kell szakadni az atyai háztól és általában a régi világtól, fájdalmas ez, de szükségszerű. És az elszakadás első fázisa, hogy a fiú kegyetlen vadásszá lesz, ölni tanul. Végül azonban szarvassá változik, az atyai házba többé vissza nem térhet, a régi világ szűk már neki, de új lényként, új világban él, tiszta forrásvizet iszik. Voltak, akik feleslegesnek érezték a Cantata Profanát ebben a filmben. Engem éppen ez nyugtat meg afelől, hogy Jancsóban van erő és fogékonyság a problémák elrendezésére; hogy ha vívódva is, de képes megérteni a történelmi szükségességet. Ma még a mitológia szintjén, holnap talán a szocialista tudatosság mélységében.

KOMLÓS JÁNOS

# AZ IDEI ELSŐ JÁTÉKFILMFESZTIVÁL

MAGYAR SIKER MAR DEL PLATÁBAN

Március 13—23-a között rendezték meg Mar del Platában, Argentína világhírű fürdőhelyén az V. Nemzetközi Filmfesztivált, amely nagy sikert hozott a magyar filmművészet számára: a fesztivál nagydíját, a kritikusok díját és az egyik legjelentősebb argentin művészeti hetilap különdíját Révész György alkotása, a Kassák Lajos könyve nyomán készült »Angyalok földje« nyerte.

Már a fesztivál kezdete előtt beavatott körökben híre kelt, hogy az »Angyalok földje« esélyes, a vetítés után pedig mindenki ezt a filmet »tippelte« a nagydíjra. Pedig a film bemutatása veszélyben forgott: az argentin kormány nem akarta engedélyezni vetítését, mert annak társadalom-kritikai mondanivalója sok tekintetben vonatkozik a mai argentin állapotokra. Csak a fesztivál vezetőségének erélyes fellépésére sikerült a hivatalos állásfoglalást megváltoztatni.

A fesztivál befejezése után bemutatták a filmet Buenos Aires egyik Art-kinojában is, ahol általában csak egyszer vetítenek le egy filmet, de — a nagy érdeklődésre való tekintettel —, az »Angyalok földje«

ből egy napon két előadást is tartottak. A kritikák a forgatókönyv, a rendezés és a színészek játékának méltatása mellett hosszasan foglalkoznak Szécsényi Ferenc kimagasló operatőri munkájával és a film kísérőzenéjével. Makláry Zoltán kintornás-éneke napok alatt sláger lett Argentínában.

A zsüri különdíját »A hosszútávú futó magányossága« című angol film, Tony Richardson alkotása nyerte, a legjobb színészi alakítás nagydíjával pedig a film főszereplőjét: Tom Courtenay-t tüntették ki.

A legjobb női alakítás díját a »Hang a túlvilágról« című lengyel film főszereplője: Wanda Luczycka nyerte, a rövidfilmek versenyének díját pedig az »Ész és érzelem« című csehszlovák kisfilmnek ítélték oda. A szovjet filmművészetet Alekszej Szaharov filmje képviselte, amely Vaszilij Akszonov-nak nálunk is bemutatott »Kollégák« című színdarabjából készült. Vaszilij Livanov, a film főszereplője is részt vett a fesztiválon, ahol a szimpatikus fiatal szovjet művész nagy személyes sikert aratott.

A fesztiválon vetített jelentősebb



Makláry Zoltán az »Angyalok földje«-ben



Révész György, az »Angyalok földje« rendezője a Mar del Plata-i fesztivál egyik fogadásán Tony Richardson-nal, (középen) és Tom Courtenay-jal, »A hosszútávúto magányossága« alkotóival



Töröcsik Mari argentin újságírókkal beszélget a Mar del Plata-i fesztiválon

filmek közé tartozik Stanley Kramer legújabb műve, az »Egy gyermek vár« című amerikai produkció, melynek főszerepét Judy Garland és Burt Lancaster alakítja, Melville »Tisztességes fiatalember« című új filmje Jean-Paul Belmondó-val a főszerepben és a Franz Kafka novellájából készült »A per« című film, melyet Orson Welles rendezett, s főszereplője Anthony Perkins. A nyugatnémetek két filmmel szerepeltek a fesztiválon: Rolf Thiele »A fekete-fehér-piros mennyezetes ágy« című komédiájával és Maria Schell »En is csak egy nő vagyok« című új filmjével, melyet Alfred

Weidenmann rendezett. A házigazdák a »Las Ratas« című bűnügyi filmet mutatták be Luis Saslavsky rendezésében.

Versenyen kívül került a közönség elé Michael Cacoyanis görög filmrendező »Elektra« című alkotása.

G. T.



Vaszilij Livanov, Oleg Anorfrijev és Vaszilij Lanovaj a »Kollégák« című Mar del Plata-i szovjet fesztivál-filmben

# Műfaji gondok

Az én szerelmi kalandom a filmmel még csak nemrég kezdődött. De úgy hiszem, hogy folytatódni fog...

Egész életemben ábrázoló művészet területén dolgoztam, sőt szélsőségesen ábrázoló művészetén: a bábszínházén. Ebben a művészeti ágban, éppen úgy, mint a trükkfilmben, minden elem, amelyből a mű felépül: ábrázoló jellegű. A víz, a föld, a levegő, a lomb, a fű, az állatok, az emberek: mind ábrázolások. És mivel mind ábrázolás, hát mind általánosítva, tipizálva van. A bábszínház eléri a tipizálás felső határát. Ebben különbözik a színművészet más ágaitól.

Egy és ugyanaz a művészi eljárás az egyik fajta művészetben naturalista és hamis lehet, míg a másikban helyénvaló. Tüsszenthet-e, fújhatja-e az orrát a színpadon Csehov Ványa bácsija? Igen. Ez esetleg még alá is húzza a valódiságát és nem rontja el a figurát. Tüsszenthet-e, fújhat-e orrot Othello? Nem. Ez elrontaná a figurát, csökkentené a koncentráltóságát.

**B**ábszínházban végzett egész munkám a végső általánosítás jegyében folyt le. Egyre szigorúbban vádoltam magam a naturalizmus bűnével. Visszaemlékezve a múltira, ma sok rendezésemet a lehető legbábszerűtlenebbnek érzem.

Óriási különbség van az »ábrázolás« és a »megmutatás« között. Lovat ábrázolni lehet: ceruzával, márvánnyal, festékkel, bábbal, emberrel. Ez ábrázolt ló lesz: a ló ábrázolása. De lovat lóval ábrázolni nem lehet. Ez nem a ló ábrázolása lesz, hanem — ló. Korda a »Bagdadi tolvaj«-ban valódi lovat röpködtetett a felhők között. Ez bolond ló volt,

de nem volt mesebeli ló. Lehetetlen Disney »Bambi«-jának rajzolt állatait elevenekkel helyettesíteni. A film témája menne veszendőbe, mert az állatok állatok lennének és nem állatok ábrázolásai.

Bábszínházi múltam után összetalálkoztam a filmmel. Még nem a játékfilmmel, hanem az egyszerű, pontos és nem ábrázolt ténnyel: a dokumentumfilmben. Véletlenül történt. Kétszer jártam Londonban, megírtam a tapasztalataimat. Később a központi dokumentumfilm-stúdió munkatársai is odautaztak, felvételeket készíteni. Aztán felszólítottak, írjam meg a szöveget a londoni felvételeikhez. Az anyag olyan érdekesnek, olyan meggyőzőnek bizonyult, hogy nem elégedtem meg az alászövegezés munkájával részt akartam venni a film vágásában is.

És már az anyag első válogatása alkalmával hirtelen megéreztem, azt a meglepő boldogságot, hogy a kezem alatt ábrázolás keletkezett — nem ábrázoló dokumentumok összeállításából. Az az érzésem támadt, hogy a dokumentumfilm rendezője egyszerűen »mindenható«. Sőt, úgy találtam, hogy minél kevésbé ábrázoló jellegű az egyes dokumentum, annál erősebb a hatása amikor más ugyanilyen jellegű dokumentumokkal csap össze. Ha valamelyik kockát szokatlan nézőpontból fényképezték, ha geometriája szembeszökő, ha játszik a fekete sziluettekkel, egyszóval, ha túlzottan »filmszerű«, akkor könnyen elvesztheti a dokumentum hitelességét.

**E**zzel a tanulással átnéztem az ideiglenesen kisélejtett anyagot. Találtam ott például kisfiúkat, akik egyenesen az objektívbe néztek. Rájöttem, hogy nekem kellenek ezek

a kisfiúkat mutató képek, mint az operatőr tényleges jelenlétének bizonyítékai, azaz az időbeli és térbeli igazság dokumentálói.

A második dolog, amin előbb csodálkoztam, aztán örültem neki: felfedeztem, hogy a dokumentumfilm feszültségét nem a szüzsé adja meg. A feszültség a témából fakad.

Azt mondják például az operatőrnek: eridj, és vedd fel az acélöntést. Ez a felvétel tárgya; szüzséje. Ha az operatőr nem találja meg a témát az acélöntésben, akkor azt lényegében nem tudja felvenni. Világos, hogy az ilyen felvétel is kap helyet a híradóban, de igazi értelme ennek nincs. Ha azonban az operatőr megtalálja a szüzsében a témát, akár a legegyszerűbbet is, például azt, hogy milyen nehéz, mennyi emberi erőfeszítést követel, vagy ellenkezőleg, milyen könnyű, mennyire ügyesség dolga, milyen szép az acél olvasztása — akkor egyik mérték montírozhatjuk a másik után, nem lesz unalmas, mert az acélöntés szüzséje felárul a témában. Lehet, hogy ez régi igazság, de akkor miért találkozunk annyi téma nélküli szüzsével a filmvászonon, vagy inszcenfrózott, azaz pszeudotematikus szüzséekkel?

A harmadik meglepetés a dokumentumfilm szövegével kapcsolatban ért. Amikor a vászonra nézve próbáltam felolvasni a szövegemet, azon kaptam rajta magam, hogy ábrázolom az intonációt. Még hozzá nem más ember intonációját, ahogy a Jágót játszó színész Jágó intonációját ábrázolja, hanem a magam intonációját ábrázoltam, ami már bűn.

A színész, aki a színpadon Júliát csókolja, ábrázolja Rómeó csókját; ha jó a színész, ez a csók lehet egyszerű. Ha valaki megcsókol egy leányt, annak a csókja is lehet egyszerű, ha igazi és nagy szerelemmel szereti. De ha valaki a saját csókját ábrázolja, és ezzel akarja meggyőzni szerelméről a lányt, az csúf dolog.

És hányszor jut az éterbe a tulajdon intonációnak ilyen ábrázolása

rádióban, televízióban. Találkozunk vele a filmvászonon is.

Rájöttem, hogy a szónak vagy meg kell előznie az ábrázolást, vagy követnie kell azt. Mondhatom: »Íme, a westminsteri apátság« — és csak ezután mutatom a filmkockákat az apátsággal. Vagy fordítva, előbb megkezdem az ábrázolást és csak azután mondom: »Íme, a westminsteri apátság«. De ha ugyanabban a pillanatban változik a kép, amikor beszélni kezdek, akkor a hamisság érzését keltem. Mintha a beszélő nem is látná, amiről beszél. A beszélőnek és a bemutatásnak ez az ellenpontja igen érdekes.

...Ha valaki tízéves koráig egyszer sem csodálkozik azon, hogyan mosdik a légy, abból nem lesz sem költő, sem író, sem művész, sem tudós. Erről szól egyik következő filmem. A címe: »A csodálatos itt van melletted«.

Képzelnék el ilyesféle szöveget: »A tehetség forrása: a csodálkozásra való képesség. Csodálkozni egy csepp vizen. Csodálkozni a gyufa lángján. Csodálkozni a szitakötő üvegszárnyain. A fű erején, amellyel áttör az aszfalton. Csodálkozni és azt kérdezni önmagunktól: miért? És választ kívánni ezekre a kérdésekre. Matematikai levezetéssel. Kémiai elemzéssel. Verssorokkal. Színekkel. Előbb a palettán. Aztán a vászon...« E rövid mondatok mindegyike egy-egy nagyon rövid, de a mondatnál mégis hosszabb kép közepe helyezkedik el.

Az ilyen film műfajilag a lírai-filozófia karcolathoz áll a legközelebb. Előfordul benne ez a mondat: »Íme, a csillagos éjszaka! Hány költőt és hány tudóst szült ez az éjszaka! Hány felfedezést, verset, csókot...« Mindez a csillagos ég panorámája alatt hangzik el. Ameddig a hangot halljuk, a panoráma nem változhat, nem jöhet közbe vágás. De rögtön a panoráma után következik a hold képe új mondattal: »A

hold, a szerelmeseik védelmezője...« Ez nagyon rossz, mert az első mondat után azt plasztikusan ki kellett volna fejteni, szavak nélkül: megmutatni azt az éjszakát, amelyben a költők, a szerelmeseik a fel-fedezések, a csókok születnek. Olykor csak egyes tájképekkel, máskor tájképekkel és személyekkel, még máskor interieurökkel mindent meg kellett volna tenni a mondottak aláhúzására.

Sajnos, ezt csak akkor értettem meg, amikor a film már készen volt. Igaz, némi részben már munka közben is észrevettem, javítottam és cserélgettem, amit lehetett, de teljes egészében csak a nézők jelenlétében éreztem át. Hallatlanul ostoba, tehetetlenségnek való helyzetben éreztem magam: mintha üvegajtós szobába zártak volna. Látom a kijáratot, tudom, hol az ajtó, mégsem tudok kitörni: ez az üveg acélnál is erősebb.

**A**bábszínházban nem ismerkedtem meg ezzel az érzéssel. Nemcsak a főpróba után, de még a harmadik, negyedik, ötödik előadás után is meg szoktam változtatni azokat a részeket, amelyek a közönséggel való találkozáskor nem válnak be. De a filmrendező csak magán az előadáson, a moziban, mindennapi és nem válogatott nézőkkel ellenőrizheti a filmjét.

Képzelmék el, hogy valamely filmben van egy rész, amelyben a női főszereplő sír. Ez a rész hosszadalmasnak bizonyul. Azt jelenti-e ez, hogy gépiesen le kell rövidíteni, mondjuk tizenöt méterről hét méterre? Nem. Az ilyen rövidülések rendszerint semmit sem használnak. De lám, ha hangsúlyozzuk a témát, eltűnik a vonatottság. Sztanyiszlavszkijnak van egy nagyszerű szabálya, amelynek segítségével a színész meghatározhatja nemcsak egy-egy részletnek a témáját, hanem egyes mondatok, sőt, szünetek témáját is. Azt kell kérdeznie önmagától: »mit akarok?«

Adott esetben ez a »mit akarok?« a rendezőre vonatkozik. Ha »Sztanyiszlavszkij módjára« mind a rendező, mind a színész minden erejéből azt igyekszik mutatni, menyire nem akar sírni, hogyan szeretné takargatni a könnyeit, visszafojtani a zokogást, de milyen nehezebbre esik ez, és hogyan veszíti el végre az uralmat önmaga fölött, hogyan síkolt fel fájdalmában... akkor sírhat akár tizenöt méteren is, a nézőtérben mégsem köhinti el magát senki.

Ismétlem, szerelmi kalandom a filmmel újkeletű. Mint minden szerelmes, én is vak voltam és napról napra szebbnek láttam az imádottnamat. A szerelmi regény utolsó lapjai zavartalan, teljes boldogsággal voltak teli. Ez a finálé vágása idején volt.

Nem azért voltam boldog, mintha nagyon büszke lennék erre a teljesítményre, hanem azért, mert ekkor éreztem meg igazán, milyen hatalmas erő lakik a dokumentumfilmben.

Előfordul, hogy tíz dokumentumfelvétel egy-egy méter hosszúságban, amelyeknek semmi közük egymáshoz, ha érintkezésbe kerülnek egymással, olyan ábrázolássá válnak, amelyek az élet nagy témái felé nyitják meg a kilátást.

Tudom, nem én vagyok az első, akit a dokumentum ábrázolóképeségének ez az érzése boldoggá tesz. De ettől az én boldogságom nem csökken. És természetesen az ember újra meg újra szeretné ezt átélni. De most már szigorúbban akarja válogatni a dokumentumokat, bátrabban, élesebben akarja őket egymással szembeállítani. Nagyobb figyelmet fordítani a gondolat kibontakozásának a logikájára, a témára. Rákényszeríteni a nézőt, hogy izgalommal élje át találkozását az élet igazságával...

Megjelent az *Iszkussztvo Kino* 1963. 3. számában.

# 1514 – rajzfilmen

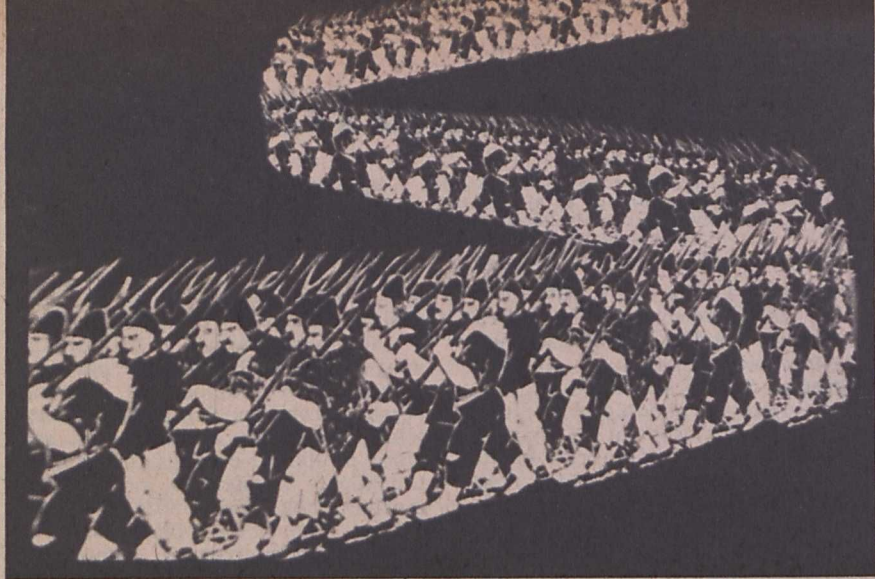
Március 8-án kezdődött el a IV. magyar rövidfilm-szemle. A sok értékes és érdemes alkotás és biztató kísérlet között is a legjelentősebbek közé tartozik Imre István és Ránki György »1514« című kisfilmje. Ránki György a film zeneszerzője és tárrendezője írja filmjükről:

Derkovits Gyula: 1514 című közismert fametszetsorozata a forradalmi múlt modern aspektusú megörökítésének klasszikus remeke. Megzenésítésének, filmre — és színpadra vitelének gondolatát — mely jó évtizede foglalkoztat — maga a képsorozat sugallta. Gyakran mondják egy-egy képre, hogy *szinte megszólal. Ez a megszólalási és megmozdulási hajlam, sőt: igény, példátlanul szuggesztív erővel, szinte követelően sugárzik felénk 1514 robbanásig feszült drámai lapjaiból. Úgyszólván önmagától lép ki keretéből és indul meg a Menetelők döngőléptű kórusa. A Kaszátfenő paraszt dübörgő, harci táncba kezd. Apokaliptikus kép- és hangforgatagá kavarodik Dózsa meztlábás parasztjainak és Zápolya poroscsizmás, rohamsisakos zsoldosainak *Összezapás-a*. Mindezek a közvetlenül adódó hang- és kép-asszociációk egységes kompozícióba állhatnak össze — hála az eredeti képsorozat szilárd, logikus-drámai egységének. Éppen csak le kellett kotázni a sugallt hangzatokat; és készen állott az 1514 hangversenyfantázia partitúrája. Éppen csak oda kellett jegyezni a partitúra ütemei*

főle a zenés képsorhoz társult mozgáslátomásokat: és készen állott a »kép-koreográfia«, a filmforgatókönyv alapja. Közben a partitúra megszólalt a rádióban és a hangversenyteremben. Színpadon is megjelent: Eck Imre a pécsi balett számára rendkívül érdekes fekete-fehér táncképet komponált hozzá. Úgy éreztem, hogy 1514 műfaja valahol a Van Gogh és Guernica-típusú animációs képzőművészeti filmek között van. Előadtam tervemet Imre Istvánnak, a Pannónia Filmstúdió rendezőjének, és felkértem, segítőkivitelező tárrendezőnek. Elvállalta a feladatot, segítségemre volt, kézbevette a megvalósítást, sőt ennél többet tett: a munka során számos gondolattal gazdagította magát a forgatókönyvet is. A kollektív alkotásban operatőrünk, (Jávorszky László), filmvágónk (Czipauer János) és hangmérnökünk (Béla István) is hathatósan részt vett.

Tehát végülis »animációs képzőművészeti« film lett az 1514. Sőt: ennek a műfajnak néhány szempontból új típusa. Ujdonságát első sorban az adott képek sorozatszerűségének köszönheti, ami — filmes tolvajnyelven szólva — szinte





egy kész *stornak* a *standfotóit* játszotta kezünkre. A legtöbb hasonló film különálló képeket mutat be. Az összefüggést a festő élettörténete, vagy más dokumentális-elméleti szempont adja. A mi filmünk kézenfekvő vizuális-zenei összefüggése lehetővé tette, hogy kiküszöböljük az animációs képzőművészeti filmek örök tehetetelét és mankóját: a kísérő szöveget is. Filmünkben csak a képek és a zene beszélnek a ritmus közös nyelvén — ez a második új vonása. Harmadik pedig az, hogy — mivel nem dokumentumszerű, elemző képbemutatóra törekedtünk, hanem a képsorozat tartalmának, erővonalainak, ritmusainak művészi, filmszerű fel-fokozására, hatványozására — az adott biztos bázison a szokásosnál mélyrehatóbb dramatizálásra, képváltoztatásra merészeltünk.

Mit látni filmünkön? Szemünk előtt, a zene ritmusára születnek, rakódnak össze elemelkből a képek. Néhány példa: a *Menetelők* sorát szinte az *Ozori péld*a nyomán önmagával oldottuk meg végtelenbe nyúló szerpentin-karavánná. A suhogó kaszák villogása önálló fénytáncá absztrahálódik. A *Leveretés* halottait egyenként, a lépdelő zsoldos szemével látjuk. Vörös lángok élezik a *Máglyák* és a tüzes trónus fekete-fehér borzalmát. Mint a guillotint, zuhan élénk a kaloda

képe, egy velőtrázó zenei hangsúlyra. Feszített »fuga«-zenére tornyosulnak a győzelmes forradalom montázs-képei.

Filmünk technikai kivitelezése is bizonyos mértékig új eljárásokat igényelt. Ezeknek kifejtése viszont túlnőne a jelen cikk keretein.

Reméljük, hogy kezdeményezésünk hasonló munkára serkent majd másokat is. A kísérő-szöveggel nem terhelt animációs képzőművészeti film, képzőművészeti ihletésű zeneművekre alapozva, ígéretes műfajnak tűnik. Pl. szovjet kollégáink ragyogó filmet alkothatnának Muszszorgszkij »Képművészeti ihletésű zeneműveit. Mi magunk pedig, mint bőséges klasszikus anyagban válogathatnánk Liszt Ferenc képzőművészeti ihletésű, szimfónikus művei közt. Ilyen a *Haláltánc* (Holbein metszetére) a *Hunok csatája* (Kaulbach freskójára), »A zene elkísér minket a bölcsőtől a sírig (Zichy képeire). (A Dante *Szimfónia* előadását állítólag Liszt maga Diorama-vetítéssel kívánta kísérséni.) Ezenkívül pedig módunk van arra is, hogy hasonló új ötleteket eszeljünk ki, akár korlátlan mennyiségben.

RÁNKI GYÖRGY



# A ROMANTIKUS KÖLTŐISÉG FILMMŰVÉSZETE

Amikor egy más ország filmművészetével kissé behatóbban és módszeresebben ismerkedik az ember, mértékül és összehasonlítással óhatatlanul a hazai filmgyártás helyzetéből, eredményeiből és kudarciból indul ki. Ha nem is azzal az iskolás igényvel, hogy lemérje, melyik tart előbbre — hiszen a művészet nem egy pályán lezajló futóverseny, hanem a kezdeményezések, az önálló feladatvállalások sokszínű »csatateré« — de feltétlenül a kíváncsisággal, hogy megvizsgálja, milyen sajátos színeket mutat fel a szóbanforgó filmművészet, eredményei és problémái mennyiben ütnek el és mennyiben hasonlítanak a miénkre. Különösen, ha a szóbanforgó filmgyártás egy népi demokratikus országé — mint esetünkben —, amelynek társadalmi fejlődése alapvető vonásaiban

megegyezik a miénkkal. Nem titkolom tehát, hogy a bolgár filmgyártás megítélésében —, amelynek, mint egy filmátvételi bizottság tagjának, módomban volt egy évi természetét áttekinteni — tudatosan ez a szempont vezérelt. Annál is inkább, mert emlékezetemben élt Marcel Martinnek, az ismert francia filmkritikusnak a megállapítása, aki egy évvel ezelőtt, amikor Magyarországon járt és a magyar filmművészetről nyert benyomásait a Filmvilágban ismertette, véleményét így összegezte: »Ha azonban művészi szempontból ítéljük meg a jelenlegi magyar filmgyártást, véleményem szerint valahol az alapos és mértéktartó cseh filmgyártás és a romantikus színezetű és költőiségű bolgár filmgyártás között van a helye.« Nos —, a minden filmgyártásban fellelhető időszakos színvonalhul-

lámzásoktól eltekintve, tehát a csúcsteljesítményeket, a nemzeti filmművészet jellegét, sajátosságát megnevező alkotásokat számbaveve — Martin összevetése helytállóan tűnik. A bolgár filmgyártás kiskapacitású, filmjeinek száma nem haladja meg az évi tizet — körülbelül a fele a miénknél. Ez az arány nagyjából megfelel a színvonal szempontjából is —, érve ezalatt, hogy a művészileg sikeres és kevésbé sikeres filmek viszonylatában is. A különbség nem a két filmművészet színvonalában rejlik, hanem sajátos jellegében, speciális vonásaiban, amit az alábbiakban megpróbálunk kissé részletesebben érzékeltetni.

Ez alkalommal összesen hét játékfilmet láttunk. (És vagy harminc dokumentum ismeretterjesztő, rajz- és bábfilm, amelyről most kü-



Boriszlava Kuzmanova a  
»Tafalkozás a csendes par-  
ton« női főszereplője



Viktor Dancsenko a »Paisi atya« egyik jelenetében (az álló szereplő)

kedves és szívhezszóló s ugyancsak mai tárgyú ifjúsági filmet — Petrov »Kapitányát« — továbbá egy színes, kosztümös történelmi filmet Kalojánról, a középkor nagy bolgár cárijáról (rendezte Petrov), Paisi atyáról, a bolgár történetírás megteremtőjéről (Szarcsadzsivej alkotása) és utoljára, de nem utolsósorban, levetítették számunkra Dimiter Dimov, a kiváló bolgár író közismert regényének, a »Dohány«-nak a kétrészes filmváltozatát, amelyet Dimovval közösen készített forgatókönyv alapján Nikolaj Korabov rendezett. A hétből né-

lön nem beszélünk, de amelyeknek általános tanulságai nagyjából megegyeznek a játékfilmek tanulságaival.) A hét közül egy — Ilincsev Ankétja — egy mai tár-

gyú lelkiismereti dráma volt, kettő — Gencsev »Találkozás a csendes parton« és Marinovics »Aranyfog« című alkotása — ma játszódó kém-történet, láthattunk egy

Nevena Kokanova, a »Dohány« főszereplője



Jelenet »A kapitány« című bolgár ifjúsági filmből



## Jelenet az »Ankét«-ból

gyet — az »Aranyfogat«, a »Kaloján«-t, a »Kaptány«-t és a »Dohány«-t, meg is vásároltuk. S aki járatos a filmbeszerzés nehéz mesterségében, az tanúsíthatja, hogy ez a szokatlanul magas arányszám a bolgár filmgyártás számottevő fejlődéséről tanúskodik.

Azonban nem kívánunk most itt egyenként értékelést adni a különböző filmekről — a kritika a bemutatásukkor úgysis sort kerít erre — inkább azt vizsgálánk, ami közös bennük. Mert szemben a magyar filmgyártással, amellyel kapcsolatban nemigen beszélhetünk valamiféle nemzeti filmiskola stí-



lusjegyeiről —, a legkülönbözőbb témájú, mondanivalójú és művészi értékű bolgár filmalkotásokban is fellelhetőek valamiféle szemléleti, ábrázolásmódi rokonság stílusjegyei, amelyek alapján kibontakozik egy nemzeti filmstílus sajátos arculata, ha nem is olyan határozott és kimerült jellemvonásokkal,

Elöl Viktor Dancsenko, a »Paisi atya« című film főszereplője



mint mondjuk a lengyelek esetében. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ez a ténymegállapítás nem csupán dicséretet a bolgárokkal szemben és elmarasztalás a mi filmművészetünkkel kapcsolatban. Az a »romantikus színezetű és költői ábrázolásmód« — hogy Martin szavaival éljünk — amely szinte egységesen jellemzi a bolgár filmeket, amely sajátos esztétikai értéküket megadja és egyre inkább külön szint biztosit számukra az európai filmművészetben, ugyanakkor egysíkúságot is jelent és a beszűkülés veszedelmét rejti magában. Megmutatkozik ez, ha tematikai szempontból vizsgáljuk, akár a most látott filmeket, akár a régebbi emlékezetes bolgár filmalkotásokat (mondjuk Wolf és Valcsanov koprodukción készített megrázó Csillagokját, vagy Valcsanov nem rég bemutatott »Napfény és árnyék« című filmjét). A bolgár film műfaji térképen aránytalanul kis helyet foglal el a vigjáték (most egyet sem látunk), a társadalmi-életi dráma (csak a forgatókönyvileg kevésbé sikerült, bár rendezésileg figyelemre méltó Ankét képviselte), a zenésfilm, az operettfilm, a bőségek stb.; tematikai térképen pedig a ma sajátos tematikájú. Ám ez a megállapítás sem egyértelmű elmarasztalás a bolgárokkal szemben és elismerés a mi filmművészetünkkel kapcsolatban. Mert ez azt is jelenti, hogy a bolgár filmgyártásból hiányzik az olajozott

rutin, az olcsó és bevett eszközöknek az a könnyed kezelése, amit az említett műfajok gyakran magukkal hoznak a mi filmgyártásunkba. Minden bolgár filmalkotásban — akár sikerült, akár sikerületlen — tisztán művészi szándékot érzünk, birkózást az anyaggal, ami kudarcot vallhat, vagy félsikert eredményezhet ügyetlenségből, a művészi felkészültség elégtelenségéből, a dramaturgiai koncepció fogyatékoságai miatt eredően —, de sohasem művészi cinizmusból fakadóan. A művészi igény, a művészi tisztaságra törekvés csaknem minden bolgár filmben érezhető — s ez kétségtelenül nagy pozitívuma és ígérete a bolgár filmművészetnek.

A bolgár filmművészet legnagyobb és meghatározó élménye mindmáig a felszabadulásért folytatott nagy népi antifasiszta harc, a partizánélet, az illegális mozgalom. Ezeknek ábrázolására alakultak ki sajátos kifejező eszközei is, amelyek szerencsés alkalmazást nyertek a bolgár történelem régebbi eseményeinek ábrázolásában — hiszen voltaképpen ez a két tematika mindmáig a bolgár filmgyártás vezető és műfajteremtő tematikája. Most tartunk ott, hogy a bolgár művészet tovább lép a mai élet felé és nehézségei éppen abból fakadnak, hogy azok az eszközök, amelyek alkalmasak voltak a nagy történelmi harcok megjelenítésére, nem válnak automatikusan alkalmassá a mai

élet eseményeiben kevésbé látványos és fordulatok valóságának az ábrázolására. Maguk a bolgár művészek elsősorban forgatókönyvi problémáinak látják ezt a kérdést. Érzésünk szerint azonban nemcsak erről van szó. Stílusprobléma is ez. A bolgár filmművészet stílusában ugyanis a klasszikus filmművészet ábrázolásmódját folytatja. A rendezői kifejezőeszközök közül előszeretettel és művészi erővel alkalmazza az expresszionista módszereket: az erőteljes fény- és árnyhatásokat, a feltűnő vágásokat, a látványos gépmozgatást — a »filmszerűségnek« azokat a harsányabb, de mindenképp hatásos elemeit, amelyek manapság kissé háttérbe szorultak a világszerte a filmművészetének gyakorlatában. Persze ez is kétoldalú jelenség: jelenti azt is, hogy a bolgár filmművészet folytat és elevenen tart egy olyan nemes filmművészeti hagyományt, amelynek végleges letűnéséről, vagy még inkább elértéktelenedéséről legalábbis könnyelműség volna beszélni. De jelenti azt is, hogy kissé konzervatívnak tűnik a mai néző számára. A látott filmekben — talán az egy Kapitány kivételével — mindegyikben találkozunk — így vagy úgy — ezzel a problémával. Az Ankétban úgy jelentkezik ez a filmszerűség, mint a reális lélektani-dramaturgiai megalapozottság valamiféle pótszere, a fény és árnyék harcával akarják az alkotók elmon-

Miroslava Sztojanova és  
Nikolasz Popov a »Dohány«-  
ban

dani azt, ami magából a filmtörténetből hiányzik, de ami szükséges a film-probléma megértéséhez és átéléséhez. A Kaló-ján-ban szintén a formai, szinte azt mondhat-nánk, pikturális szépsé-gek az elsődlegesek, s ezekben valóban kiválik a film — de ezek a kül-sődleges hatások olykor szoborrá merevítik a hő-söket, ahelyett, hogy a közelükbe engednének. A Dohány, — amely számos megrendítő és emlékeze-tes jelenettel ajándékoz meg és a bolgár film-művészet legnagyobb szabású vállalkozása a szóbanforgó időszakban — fő problémája, hogy a rendező a regényt fil-mesíti meg, hűen és ne-mes eszközökkel, de nem tömöríti, koncentrálja filmdrámává.

Mindezzel együtt is azonban, érzésünk sze-rint a mai bolgár film-művészet a szocialista film egyik élenjáró és jelentős műhelye. Azzá teszi filmjeinek mű-gondja, tisztasága, igé-nyessége — és néhány újabb filmje, a »Nap-fény és árnyék«, a »Ka-pitány«, de bizonyos részleteikben és vonat-kozásaikban a többi em-lített film is arról tanús-kodik, hogy megindult a műfaji-tematikai gazda-godásnak az a folyama-ta, amelyben a bolgár filmstúdió — megőrizve a romantikus költőiség-ben elért eredményeit — a mai élet ábrázolásának sajátos és sokszínű nyel-vét is megteremti.

Gyertyán Ervin



Rumjana Karabelova és Iván Andonov az »Ankét«  
című filmben

V. Doneva és I. Andonov az »Ankét« című filmben



# VISSZHANG-VITÁVAL

Minden alkotó kíváncsi műve igazi visszhangjára. A művét értők, élvezők, vitatók őszinte véleményére. A dicséreten s bírálaton túl, arra a gondolatsorra, amelyet műve megindított. Őszintének éreztük hát Jancsó Miklós szavát, aki örömmel köszönte meg az Egyetemi Színpad vezetőinek és a színháztermet zsúfolásig töltő diákhallgatóságnak, hogy meghallgathatta és lemérhette művének, az *Oldás és kötés* című filmnek visszhangját.

Ez a visszhang a »legilletékesebektől« ered, s ezért valóban elemzésre és megfontolásra érdemes. Az illetékességet itt nem a szó szakmai tartalma szerint értem. Az egyetemista nézők illetékessége egészen más természetű. Bár korban egy teljes évtized választja el őket a film hőstől — húsz és harminc táján ez nemzedéki távolságot jelent! —, mégis a fiatal útkereső értelmiség sorsának vállalásában hihetetlenül közel vannak egymáshoz. De illetékességük szakmai része sem elhanyagolható: a holnap tanárai vitáztak itt.

## A KULCSKÉRDÉS: A DRÁMAISÁG

Az első hozzászóló vetette fel a legélesebben, de jó néhányan pedzeték később is: mi a film drámai konfliktusának valóságtartalma. Sarkadi Imre *Elveszett paradicsom*-ával mérte össze az *Oldás és kötés* az az építészhallgató, aki megállapította — a dráma belső szükségyszerűsége, hitele hiányzott. Az alkotók nem találták meg, vagy nem ábrázolták azt a valóságos összeütközést, amely szükségyszerűen elindíthatja a főhősben lezajló lelki folyamatot. A hős megrendülését kiváltó okot keresték, elemezték és keveselték a nézők. Aki tárgyi oldaláról közelítette meg a konfliktust — mint a vita egyik, feltételezhetően medikus részvevője —, az a történet középpontjában álló műtétet vitatta. A filmen végrehajtott operáció, orvos-szemmel, túlságosan gyakori, jelentéktelen beavatkozás ahhoz, hogy a professzor tette megrendülést váltson ki a fiatal kol-

légában. Hasonló csapáson kereste a film drámaiságának buktatóját az a vitázó is, aki azt vallotta: a műtét láttán, sajnos, csak a hős rendül meg, és nem a néző.

Az érvek másik serpenyőjébe kerültek a film drámaiságát védő, igazoló felszólalások. Többen is vitába szálltak a bírálókkal, elmondották, hogy igenis hitelesnek érzik a hős megrendülését, elfogadják és helyeslik a külső összeütközést belső drámával felváltó modern drámaiságot. Fáber András bölcsészhallgató szerint a harmincasok nemzedékére igenis jellemző, hogy a problémátlan sikerekkel kísért indulás után, sokkal lába alól elfogyott a talaj, s a valóságra dőbbenés, az önmagukkal való szembenézés élménye hitelesen ábrázolódik a filmen. A filmben megismert újfajta drámaiság védelmében jegyezte meg az egyik résztvevő: »Fellininek sokkal könnyebb jó filmet csinálni, mint a mi rendezőinknek. Ő csak kinéz az ablakon, karnyújtásnyira világosan tapasztalhatja a társadalom éles ellentmondásait, s a konfliktusként jelentkező visszasságokat. Az egyetemisták filmszakkörének vezetője, magyar-német szakos bölcsészhallgató, a gondolati dráma jogosultságával érvelt. Azzal, hogy a modern intellektuális műfajok — a brechti drámához hasonlóan — nem rohanják le a nézőt, de állásfoglalásra készítik, nem várnak azonosulást, viszont elgondolkodtatnak. Jancsó Miklós filmjére az intellektuális törekvések jellemzőek s a rendező célja a gondolkodtatás. Antonioni, Kafka és Mondrian neve is elhangzott. De a modernséget zászlóként vállaló hozzászólók között is volt, aki úgy érvelt: az intellektualitás néha menedék, vagy cégér a művészetben azoknak, akik mankó nélkül nem tudják a valóságot művészi szinten ábrázolni. A vita kulcskérdését firtató hozzászólóknak a rendező rokonszenves elfogultsággal válaszolt.

— Milyen drámai helyzetben van a filmen dr. Járom Ambrus? Aki így teszi fel a kérdést, aki a történetben nem ábrázolt nyílt külső ősz-

szeütközést keresi, az nyilvánvalóan nem tud együttmenni a filmmel. Mert ez a film nem hordoz látványos összeütközéseket, hanem a hős hordozza önmagában a maga problémáit. A történet során sem külső erőkkkel, hanem önmagával kell szembenéznie. Önmagában jut el az érzelmi, gondolati telítettség állapotába, s egyedül járja meg a felismerés útját. Ez lehet, hogy a szó shakespeare-i értelmében nem dráma, de én úgy gondolom, hogy létezik egy ilyenfajta, a gondolkodtatóst célul kitűző belső drámaiság is. A valóság megközelítésének ez is egyik lehetséges formája, s hiszek benne, hogy az ily módon létrejött művek értékét éppen úgy a megvalósítás művészi színvonala méri, mint a másfajta, hagyományos alkotói elképzelések talaján született művekét.

## A NOVELLÁTÓL A FILMIQ

A vitázók érdeklődésének intenzitására mi sem volt jellemzőbb, mint az, hogy a felszólalók közül jó néhányan elolvasták a film alapjául szolgáló novellát is és Lengyel József elbeszéléséhez mérték Jancsó Miklós filmjét. És filoszok körében különösen örömdetes: a hallgatóság egyértelműen helyeselte az elbeszélés kereteinek alkotó módon való kitágítását. Joggal vetették azonban össze a hallgatók a két mű konfliktusának, drámaiságának intenzitás-különbségét. Lengyel novellájában — ahol egy mások által inoperábilisnek mondott beteg élete megmentéséről van szó — nagyobb a tét, sodróbb, erőteljesebb a feszültség, megrándítóbb az öreg Ádám professzor magatartása. Jancsó Miklósnak erre a kérdésre adott válasza — amely lényegében az ábrázolt helyzetek kényszerű összevetésére szorítkozott —, nem valószínű, hogy teljes mértékben meggyőzte volna a bírálókat.

Szélesen gyűrűzött a vita a film szimbólumrendszere körül. A fiatalok fogékony lelkesedéssel üdvözölték Jancsó filmjében a sémákkal szakító, modern formanyelv keresését, de többen is szóvátették ennek a szimbolikának kinövéseit. A szimbólumrendszer következetlenségét,

és néhol zavaró elburjánzását. Mi szükség volt a formalista kisfilmek vetítésére? Ha a rendező elitéli a kopaszott libák főszereplésével hivalkodó film-fintorokat, miért illeszti ezt bele a maga történetébe, miért ezzel jellemzi a maga hőseit? Ha pedig nem a hős lelkiállapotának kivetítése végett kerültek be ezek a kockák a filmbe, milyen másféle — kritikai vagy motiválási — szándék vezette a rendezőt? Volt olyan hozzászóló, aki önmagában hatásosnak, szépnek érezte Márta közbeiktatott emlék-táncát, de élesen vitatta a beiktatott motívum funkcióját és közérthetőségét.

## EGYÜTTÉRZŐ IGÉNYESSÉG

A képi megoldások dicséretétől a film tempójának bírálatáig sorolhatnánk még a nézők észrevételeit. Talán csak az operatőri és színészi munkáról mondhatjuk el, hogy érdemtelenül háttérbe szorult a vitában. Szóba került a nemzedéki kérdés, a főhős jellemének ellentmondásossága és útjának lezáratlansága is. Megnyugtató e Járom Ambrus útja a filmen, s a Járom doktoroké a valóságban? A nyilvánvalóan akadémikuskodó felszólalásoktól — amilyen például a három nőalak »hasonlatosságát« hibáztató meglátás volt —, a mű mozaikszerű szerkezetét joggal bíráló megjegyzésekig, sokféle nézet elhangzott a vitán. A többi között a műben jelentkező utánérzések fiatalos szigorral való elutasítása is.

Jól megalapozott, őszinte nézetek csaptak össze az Egyetemi Színpadon. Izzó helyeslés és több oldalról alátámasztott kemény elutasítás. És mégsem ez volt a legérdekesebb ebben a vitában. A taps rendszerint a dicséreteket kísérte és jóval ritkábban a kifogásokat. S ez rendjén van így: a fiatalok természetes szomjúsággal keresik az újat és támogatják a modern utat keresőket. Mégis, a hozzászólók kórusából erőteljesebben hallatszott a bírálók szólama, mint a sajtó-kritikában. S ez a megnyugtató kettősség, a szándékot igénylő és a megvalósítást bíráló, újért lelkesedő igényesség volt a vita igazi motorja és értéke is.

Földes Anna

# DOKUMENTUM - VAGY FANTÁZIA

(HOZZÁSZÓLÁS A RÖVIDFILM-VITÁHOZ)

Eredetileg csupán annyi volt a szándékom, hogy az Oberhausenből küldött előző cikkemet kiegészítsem néhány általánosabb tapasztalattal. Ezt az általánosítást azonban most helyénvaló kiszélesíteni, csatlakozva a rövidfilmekkel foglalkozó újabb cikkek egész sorához, s egy újkeletű vitához, amelynek pusztá léte is mindenképpen kifejez valamit a műfajban feltűnt új, izgalmas jelenségek-ből. Gondolunk itt konkrétan »a nyers valósághoz való visszatérés«-re a filmművészetben (Filmvilág, 6. szám, Almási Miklós cikke: »A néző mint társszerző«), az »elesettség«, a »rejtett, szoktatott kamera« közelmúltban jelentőségénél nagyobb izgalomra egész filméletünkben, legfőként a rövidfilmek kétségkívül újuló világában.

Nem tekintem feladatommak, hogy vitatkozzam Almási Miklós érdekes cikkének minden pontjával, ahol vitathatónak tartom, s alátámaszom, amiben szerintem igaza van (részben saját cikke fő gondolatával elmenttben). Nem lényeges ez azért sem, mert Bernáth Lászlónak a lap legutóbbi számában közreadott érveivel, közülük mindenekelőtt a legfőbbel, egyetértek: rövidfilm és játékfilm viszonya alakulásának folyamatában a főtenenciát az utóbbi években magam is abban látom, hogy a rövidfilm tanult, s vett át

(helyesen!) sokat közlésmódban, kifejezési eszközökben a játékfilmtől — nem pedig fordítva.

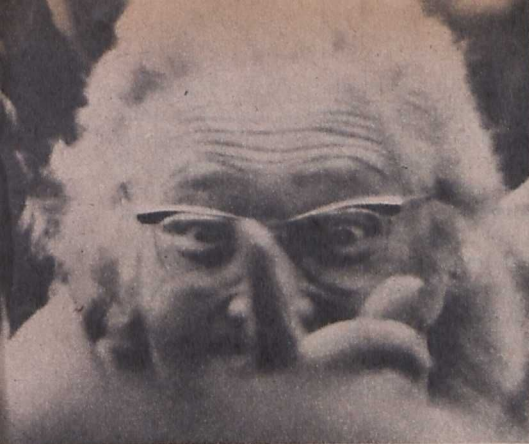
Visszatérő jelenség egész művészeti életünkben (fiatal költőink stílus-törekvései, a pécsi balett esete tipikus példa rá), hogy előbb merőben újnak kiáltunk ki valamit, ami természetesen nem előzmény nélkül való — majd oktalan fordulattal fitymálva állapítjuk meg, hogy nincsen benne semmi új, hiszen már ez és amaz megelőzte. Itt is valahogy a dialektika hiányzik a mérlegelésből — s valami hasonlót érzek most »a dokumentumszerű film honfoglalásával« (Almási cikkéből) kapcsolatban is. Egészeben sem beszélhetünk efféle honfoglalásról, s kivált nem beszélhetünk ma. Akkor már sokkal aktuálisabbnak érzem mára vonatkozóan Nemes Károly egy évvel ezelőtt tett találó megállapítását (Filmvilág, 1962. 10. szám), aki »nem jelentéktelen eltolódás«-ról beszél »a dokumentumfilmek és a játékfilmek határán«, megállapítva: »...ezek a jelenségek a filmművészet egész területén hatnak... Mindezek tehát összefüggő és nem véletlen változások.«

Végeredményben is milyenféle változás megfigyelésére nyílt alkalmam az elmúlt esztendőök rövidfilmjeinek áttekintésével?

»Egy hajó születése«, J. Lomnicki lengyel rendező filmje







Két kép az »Állatkert«-ből. Bert Haanstra alkotása

Két éve Oberhausenben már bőven érződött annak a folyamatnak a hatása, hogy a rövidfilm mind véglegesebben a filmművészet tényleges műfajává válik, ismeretterjesztő, effektív dokumentáló karaktere mindinkább háttérbe szorul, gyakran teljesen eltűnik, s a félreismertetetlen esztétikum válik fő jellemzőjévé. (Természetesen mindörökké megmarad a filmnek egy rögzítő, dokumentáló jelentősége is — ez azonban most nem tartozik ide. Mégis, a legjelentősebb filmek akkor még erősen magukon viselték a tárgyilagos illusztrálás jegyeit — a »szép«-nek, az érzelmi megfogásnak, a művészi meglepetésnek a vonásai tán valamennyire másodlagosnak voltak mondhatók.) Persze, itt sem abszolútumokról, inkább jellemző arányokról beszélünk. A francia Jean Herman »Actua-Tilt«-je, a lengyel

Kazimierz Karabas »Muzsikusok«-ja, az amerikai Phil Lerner filmje »Hadd játsszak a magamén« elég markánsan képviselik ezt a jelleget. Az »Actua-Tilt« ugyan már messzszé eltávolodik bármiféle dokumentatív jellegtől, s annak ellenére, hogy nagymértékben dolgozik »ellesett« képekkel, az említettek közül legközelebb esik a »kitalált«, az eszmetársításokra, érzelmi konzonanciára stb. építő játékfilmhez.

Jellegében ez utóbbival rokon az amerikai Morton Heilig méltán jóhívrúvé vált rövidfilmje, a »Futószalag«, amely tavaly az első díjat nyerte Oberhausenben (szocialista országok akkor nem indultak). De már a többi jelentékeny film között bajos kimutatni a sokat emlegetett tárgyilagosság mozzanatait. Ugyanezt mondhatom a tavalyi bergamói fesztivál filmjeiről. »A mágus« (Tadeusz Makarczynski, Lengyelország), a fanyar humorú »Igazság« (Ante Babaja, Jugoszlávia), vagy a pesszímista, de nem érdektelen »Rohanás« (Jack Kuper, Kanada) egyértelműen kitalált, játékfilmszerűen szerkesztett művek, víziók, hangulatok, szubjektív, elvonatkoztatott gondolatok film-megfogalmazásai.

A világerőért sem szeretnék most meg én túlozni, s igazam csökönyös bizonygatására kiragadott képet adni. Természetesen említhetném a holland Bert Haanstra zseniális

»Trotin Trotiras« spanyol rövidfilm. Rendezője Antonio Mercero



»Zoo«-át, a francia Mario Ruspoli filmjét, az »Elmebajosok«-at, és így tovább, ahol a rejtett kamerának nagy a jelentősége, s a dokumentumjelleg (az utóbbinál) dominál. Túl-ságosan is messze vezetne azonban annak részletes elemzése, hogy még a dokumentum jegyeket hordozó filmek közül is kizárólag a legigényesebb esztétikai eszközökkel élőknek van jelentőségük. Nagyon is egyetérték Almásával abban, hogy »csupán a rendezettség egy új formájával« van dolgunk — persze az »új«-at itt is kellő viszonylagosságában felfogva.

Alkalmas ez a pont, hogy átvált-sak az idei oberhauseni tapasztalato-kra. Itt azután már egyértelművé válik, uralkodik a víziókat, ötleteket, nehezen szavakban foglalható érzel-meket, humoros ideákat megfogal-mazó irányzat — a rövidfilm művé-szi, »novellisztikus«, nem pedig do-kumentáris jellegű arcvonásai raj-zolódnak ki erőteljesen. S hadd te-gyem hozzá, mert fontos: a közön-ségre ezek a filmek hatnak jobban, Almási »társszerző«-elmélete a leg-kevésbé sem igazolódik.

Kezdem a visszajáról. Volt termés-zetesen bőven olyan film — köztük jelentős —, amely erősen él az el-lesés módszerével, impressziókat rö-gzít stb. Jellegetes képviselője ennek a stílusnak a dán Jörgen Roos, aki-nek a filmjeit a magam részéről na-gyon élvezem. A közönség »társszer-zőség«-éről azonban (a vitatott cikk-ben használt értelemben) vajmi fo-nák volna beszélni e metóduossal kapcsolatban. Közönség legyen a tal-pán, aki követi Roos asszociációs rendszerét. Beszélgettem vele: »Egy dróton lógunk« című sajátos kitű-nő filmét — amellyel azt kívánja ki-fejezni, hogy az ember, legkülönfé-lébb életkörülményei ellenére, ha-sonló örömeket és bánatokat él át mindenütt —, négy hétig vette fel és nyolc hétig vágta, tizenkét-szeres anyagból. Hol van hát itt már a tényleges »valóság« — sokkal inkább asszociációnak, legfőként pedig vál-tások, vágások rendszerének művé-szetével van dolgunk, mindenben hasonlóan a játékfilmhez. Ugyanez elmondható a soktekintetben vég-

kép. követhetetlen »Twist Parade«-ról (ugyanaz a francia Jean Herman készítette, aki két évvel korábban még a játékfilmtől kicsit távolabb eső »Actua-Tilt«-et. Sőt ezúttal »A puskák« címen valóságos kisméretű játékfilmmel is jelentkezett). A szá-mottevőbb filmek közül tulajdonkép-en igazán »valóság-hatásokkal« csak »A magányos fiú« című kitűnő kana-dai film dolgozott (Wolf König és Roman Kroitor műve) — persze, ez is bonyolult gondolati ötvözetben.

A győztes lengyel műsor újabb da-rabjai, a gyenge francia műsor jobb művei, a rossz német műsor á-tól a zett-ig, s általában a fesztivál más-más szempontból figyelmet érdemlő alkotásai mind a víziók (nem lázál-mok, hanem művészi fantáziák), a valósághoz nem közvetlenül, hanem művészi áttételekkel kapcsolódó ideák világához tartoztak. Oda, aho-vá — cikkem sommázó gondolat szer-int — tartozniuk kell.

A gondolatmenet — amelyet álta-lánosítva haladtam — megismétel-hető hazai relációban. Erre bőve-ben nem térek ki. Csak annyit: a »Cigányok«, Sára Sándor és Gaál István kimagasló dokumentumfilmje kétségkívül a dokumentálás legma-gasabb színvonalú filmes módszerei-vel készült, a »tárgyilagos« valósá-got véve maga mellé segítőtársul. Ami azonban szimpla megoldások fölé emeli az egészet — az itt is tisz-ta filmművészet, amelyhez a néző éppenséggel göröngyösebb út vezet-i el, ha »társszerző« kíván lenni, igazi élményeket akar átélni. Többi jelen-tős új rövidfilmünk (az Oberhausen-ben is nagy sikert aratott fiatal Sza-bó István, továbbá Gábor Pál, Ko-vács Zsolt és a többiek mostanában sokat emlegetett munkái), azonban egyéni látomások, fantáziák, gondo-latok tömörülése kis, művészi film-novellává.

Azt hiszem, s úgy tapasztalom, hogy a rövidfilm sok — és kivétel nélkül élelteképes — útja közt ez a főútvonal.

RAJK ANDRÁS

# EUROKINO —

## A KÖZÖS PIAC MOZIJA

Nem is hangzik rosszul: Eurokino, a Közös Piac mozija. E pillanatban még csak elgondolás, de — mint ahogy egy olasz újságíró beszámolója a Szovjetszkaja Kulturának írt, ez év március 19-én megjelent cikkében — már egy nagy példányszámú folyóiratot is kiadtak »Eurokino« néven, s ezt javában terjesztik is Olaszországban s Nyugat-Európa más országaiban.

Elegendő egy példányt végiglapozni s »eszmei célkitűzése« máris nyilvánvaló az olvasó előtt. »Felszólítjuk az európai filmrendezőket, hogy egyszer s mindenkorra vessék ki soraikból azokat, akik művészetellenes filmjeikben az elesett emberek, a prostituáltak életét, a szegénynegyedek viskóinak nyomorúságát és szennyesét teregetik ki...« Nem érthető ez másképp, mint hogy a folyóirat felhívja az európai producereket: végleg szüntessenek meg minden együttműködést a film olyan művészeivel, akik realista műveket alkotnak a mai Olaszországról, a mai Európáról, a »gazdasági csoda« országairól.

Mindennek háttérében a nyugati film válsága áll. Az utóbbi években, köztudott tény, erősen csökkent az európai és az amerikai filmtermés. Méginkább csökkent a filmlátogatók száma. A nyugati nemzeti filmgyártás haldoklik a monopóliumok versenyében. A Cinecitta stúdiói helyére lakóházakat akarnak építeni; más monopóliumok más tervekkel kacérkodnak: a Fiat és a Montecatini például elhatározta, hogy termelési kisfilmeket gyárt majd, sőt, egész estét betöltő művészfilmeket is. De Laurentiis és Lombardo már bizonyos tárgyalásokat is folytat ezzel kapcsolatban, mert át akarják vészelni a kialakuló helyzetet. Közben az északi nagyiparosok arról ábrándoznak, hogy Milánó lenne a Közös Piac fővárosa, ami egyúttal azt jelentené, hogy a Közös Piac filmgyártásának középpontjává is tennék.

A Közös Piac szabályzata arra kötelezné e kormányokat: szüntessenek be minden segítséget és anyagi támogatást a nemzeti filmgyáraknak. Ezt azonban nem olyan könnyű végrehajtani. Szembeszállnak e követeléssel az érdekelt országok producerei, tiltakoznak ellene a filmgyártásban dolgozók legkülönfélébb rétegei.

És milyen típusú filmgyártás volna az, amelyet az Eurokino képviselne? Az ő véleményük szerint az Eurokinónak kell megteremtenie a Közös Piac országaiban azt a kedvező talajt, amelyben »elvethetik az európai tudat magvait«. Az új folyóirat szerkesztőinek az az elképzelése, hogy minden realista filmestől meg kell szabadulni, példának kedvéért azoktól az olasz művészekről is, akik a háború után megteremtették az új olasz filmgyártást. Az Eurokino törvénytervezetében bennfoglaltatik az is, hogy a Közös Piac országaiban a piacon kívüli országok filmjeit fokozatosan fel kell váltani saját filmjeikkel. Ezenkívül be akarják tiltani a régi külföldi filmek vetítését. Az sem zavarja őket, hogy bizonyos régi filmek a világ filmművészetének remekművei.

Természetesen nehezen képzelhető el, milyenek lesznek a Közös Piac törvényei alapján készülő filmek. Mindenesetre figyelembe kell venniük az egyes európai országok lakóinak különböző kulturális színvonalát. A filmgyártásnak alá kell vetnie magát a Közös Piac gazdasági törvényeinek (ez mindenképp főlött álló törvény lesz!), és ki kell elégítenie a legalacsonyabb színvonalú, erotikán és rémtörténeteken nevelkedett nézők ízlését. Nem valami vigasztaló perspektíva azoknak a haladó művészeknek, akik számára a film — művészet.

Egyébként a haladó értelmiség mindenütt fellép a kozmopolita filmgyártás Eurokino tervével szemben, amely megöli a nemzeti filmművészetet.

# ÚJ HULLÁM HELYETT...

— A MAI NYUGATNÉMET FILMGYÁRTÁSRÓL —

— Egyre nehezebb filmet csinálni Nyugat-Németországban — mondotta budapesti látogatása alkalmával Bernhardt Wicki, a kiváló nyugatnémet filmszínész és filmrendező, a »Mert szegény vagy, hamarabb kell meghalnod«, a »Híd« és a »Malachias csodája« alkotója. S hozzátette: — ami az utóbbit illeti, úgy gondolom, ma már egyáltalán nem csinálhatnám meg ezt a filmet.

Bernhardt Wicki véleményét igazolják azok a cikkek, amelyek a nyugatnémet filmsajtóban láttak napvilágot. A jelenlegi krízisre utal a »Film Spiegel« jelentése is, amely megalapítja: Az 1958-ban forgatott 107 játékfilmmel szemben az elmúlt esztendőben mindössze 59 film készült el a nyugatné-

met stúdiókban. A válság másik jele a nyugatnémet filmek exportpiacának csökkenése és a hazai nézők számának megcsappanása. Mindez arra készíti a nyugatnémet producereket, hogy kísérletezgetések helyett »biztosra menjenek«, s a nyugatnémet filmgyártás problémáival foglalkozó cikkek sem művészi kérdésekről vitáznak, nem a nyugatnémet »új hullámot« kérik számon, hanem arról panaszkodnak, hogy hiányzik az állami támogatás.

A »biztos üzletre« való törekvésnek van pozitív eredménye is: jelentős irodalmi értéket képviselő regények és színdarabok megfilmesítése, de az elmúlt évben készült, illetve forgatás alatt álló filmek túlnyomó többsége igénytelen,

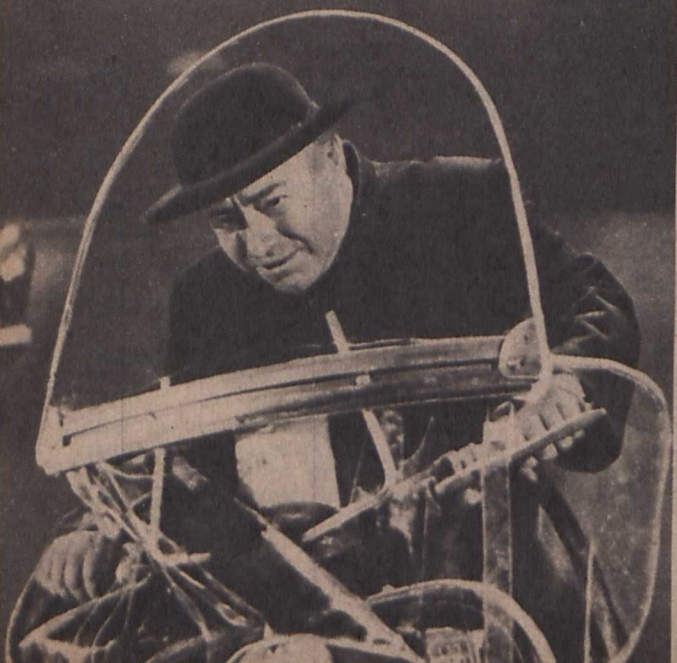
csupán kasszasikert hajszoló produciókból áll.

Az előbbi kategóriába tartozik Bertold Brecht és Kurt Weill »Koldusoperá«-jának filmváltozata, Wolfgang Staudte rendezésében. Curd Jürgenssel a főszerepben. O. W. Fischer, a legnépszerűbb német film sztár közreműködésével került filmszalagra a Nobel-díjas Axel Munthe életrajza, jórészt az író legjelentősebb művének, a »San Michele regényé«-nek felhasználásával. Az igényesebb produciók közé tartozik még Alfred Anders »A vörös« című, ismert regényének filmváltozata is, amelynek címszerepét Ruth Leuwerik alakítja.

A második — a döntő többséget képviselő — csoportba sorolhatjuk a véget nem érő Edgar Wallace-sorozatot és May Károly »Az ezüsttő kincse« című regényének filmváltozatát, melynek közönségsikere nyomán most újabb May-filmeket készítenek el.

A producerek egy-egy sztár népszerűségére is építenek: Maria Schell, akit korábban jóegynéhány kiváló drámai szerepben láthattunk, most egy habkönnyű vígjáték, az »En is csak egy nő vagyok« főszerepét ala-

Helnz Rühmann detektív-papöt alakít a »Pater Brown« sorozatban. Jelenet a most elkészült »Nem engedheti meg« című filmből





O. W. Fischer és Rosanna Schiaffino, az »Axel Munthe, a San Michele-i orvos« című film jelenetében

kítja. Heinz Rühmann, a hazánkban is jól ismert komikust újabban pap-szerepekre specializálták, egymás után játszatnak el vele olyan filmeket, amelyben ravasz lelkiatyákat alakít és rejtélyes bűnügyeket nyomoz ki. Több évtizedes hallgatás után ismét visszatért a műterembe Elisabeth Bergner, anya-

szerepet játszik »A Thornwalds család boldog évei« című filmben. A »Fekete-fehér-piros mennyezetes ágy« című új nyugatnémet film is elsősorban szereposztásával kívánja magára felhívni a figyelmet; főszerepét a »Candide«-ban feltűnt Dahlia Lavi, partnerét a régi német filmek egykori sztárjá-

nak, Willy Fritsch-nek fia: Thomas Fritsch alakítja. Ez a film is, akár csak a nagy reklámmal behirdetett Maria Schell produkció, az »En is csak egy nő vagyok«, igen hűvös fogadtatásra talált az V. Mar del Plata-i filmfesztiválon.

Nem hiányoznak az új nyugatnémet produkciók közül a »pikáns« témák



Wolfgang Staudte, a »Koldusopera« rendezője, Adeline Wagner-rel, Soky Tawdry alakítójával

sem, mint például az főszerepben. Említsük »Egy agglegény vallomá- meg még a K. u. K. idő- sai« című komédia, ket felidéző, valamint az Franz Peter Wirth-tel a Afrikában, Hong Kong-

ban és egyéb »egzótikus« környezetben játszódó produkciókat, hogy teljes képet nyerjünk a mai nyugatnémet filmgyártásról. S ha mindehhez hozzátesszük, hogy a nyugatnémet filmipar a minap új diktátort kapott Josef Strauss, a botrányos körülmények között megbukott hadügyminiszter személyében, akkor még inkább megérthetjük Bernard Wicki őszinte és lehangoló véleményét: egyre nehezebb filmet csinálni

Nyugat-Németországban...

GARAI TAMÁS



Nadja Tiller a »Lulu« című Rolf Thiele-filmben

# John Halas

*Egy fejezet az angol rajzfilmgyártás történetéből*

A két világháború között talán sehonnán sem áramlott annyi tehetség idegenbe, mint tőlünk. Két a politikai, két a gazdasági viszonyok kergették külföldre, ki egyszerűen, csak szűknek érezte a lehetőségeket, s megkísérelte próbára tenni szerencsáját. Erre a tudomány, a művészet, ezen belül a film, s még közelebről a rajzfilm története — a példák egész sorával szolgál.

Ebben az időszakban nálunk Kató István elszigetelt kísérletein kívül a nagyraihivatott képességekből többnyire csak rövid reklámprodukciókra futotta. Ugyanakkor a vándorbot ragadtatták közül Pál György — George Pál néven, Hajdú Ernő — Jean Image-ként világhírnévre tett szert. Később, az ötvenes években pedig Földes Jolán író-nő Péter fia az angol avantgard egyik legszármottevőbb képviselője lett, elmondhatjuk, hogy a rendszeres, versenyképes brit rajzfilmgyártás kifejlődése is honfitársunk: Halász János munkájának eredménye.

Míndez abból derült ki, hogy a most készülő Filmlexikon számára elküldte életrajzát Mr. John Halas — az angol

Walt Disney, a televízióban nálunk is bemutatott bohókás papírkutyus Snip szülőatyja, »A mozi története« című modern hangvételű, szatirikus kis remekmű szerzője.

Az életrajz, valamint a hozzá mellékelte szép kiállítású katalógus és bő filmográfiai tájékoztató alapján kirajzolódott az angol rajzfilmgyártás története. Mr. John Halas, Halász Jánosként 1912. április 16-án született Pesterzsébeten, Budapesten járt iskolába, s már gimnazista korában hevesen érdeklődött a trükkfilmek iránt. Tizenöt esztendőskorában plakátokat, s főcímekeket készített Pál György számára. 1930-ban egy esz-

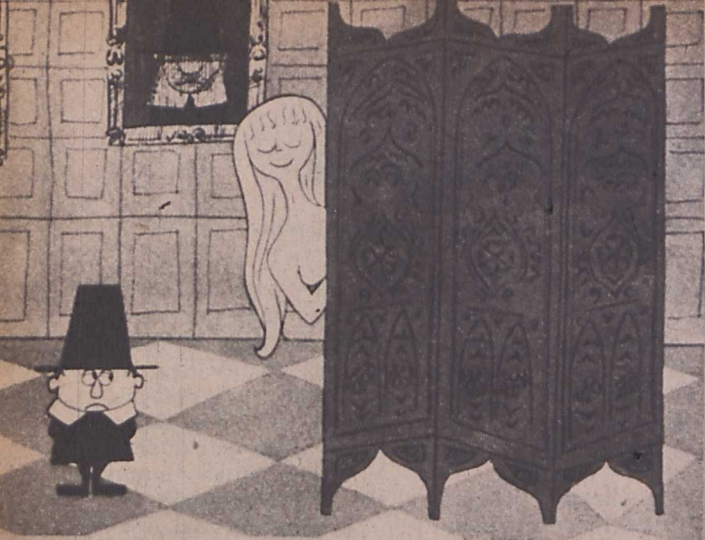
tendő párizsi tanulmányút után hazatérve Bortnyik Sándor festőművész tanítványa és asszisztense. 1932-ben Kassowitz Félix és Macskássy Gyula murkatársa, akikkel közösen forgat rövid reklámfilmeket.

1936-ban kerül ki Angliába. Itt színes rajzfilmeket készít, producere az első technicolor filmnek, majd megismerkedve későbbi feleségével: Joy Batchelorral megalapítja a ma már fogalom Halas & Batchelor Cartoon Film Ltd.-t. Ezzel a szigetországban rendszeressé teszi a rajzfilmgyártást.

John Halas nevéhez fűződik az első brit bábfilm (»Szobor a hajó orrán«), az első hazai szte-



»Szobor a hajó orrán«



### »Forróság«

George Orwell szatirikus, az »Állatok farmja« című novelláját. E rajzos produkció a maga hetvenhárom perces vetítési idejével kétségtelenül a Halas—Bathchelor cég — s egyben a brit rajzfilmgyártás — legnagyobb arányú vállalkozása. Zeneszerzője az ugyancsak magyar Seiber Mátyás. A széleskörű nemzetközi sikert aratott, ötletes, modern hangvételű »A mozi történeté«-ben Halas gúnyoros persziflázsát adja benne a Hollywoodban iparrá váló művészetnek.

John Halas stílusa a hagyományos figurális megoldástól az aprólékos részleteket elhagyó, a realitástól mindinkább a kifejezőbb absztraháló karikatúra felé hajlik. Jellemzője: az áradó, groteszk humor, a trükkök, a meghökkentő gaggek, a száguldó tempó. A kutatókedvű művészek lajtájából való. Roger Manvell, a jeles esztéta társaságában két könyvet írt (»A rajzfilm technikája«, s a »Design in Motion«).

**ABEL PÉTER**

reo rajzfilm (»A bagoly és a cica«), s nem utolsósorban az a tény, hogy »A bűvös vászon« című kisfilmje 1950-ben egy-csapásra meghódította az amerikai piacot is, s ettől kezdve megindulhatott az export a tengerentúlra is.

A háború alatt nem kevesebb mint hatvan filmet forgatott az Információs, valamint a Honvédelmi Minisztériumnak. Ezek között számos harcos antifasiszta témájút. A gazdag természetben akadt oktató, népszerűtudományos, politikai propaganda mű is. A későbbi megrendelők között — sajátos helyzet, de meg kell jegyezni,

így fejlődött ki a harmincas években Londonban a realista dokumentum film is — szerepelt a Schell és British Petroleum társaság, amelyek részére egész szériák születtek.

Tevékenységének egyik speciális területe a televízió. Az igényeknek megfelelően mintegy hatvanöt kisfilmet forgatott rajzolóival. Közülük kiemelkedik az öskorban játszódó »A kis Ig világa«, s a nálunk is látott »Snip-Snap«-széria. Ez utóbbi hőse az olló-kivágta, örökösen galibát okozó vidám, papír drótszörű foxi.

A rövid munkák mellett 1945-ben filmre vette

### »Mágikus vászon«





# A FILM MESTEREI

H. AGEL KÖNYVE

A szerző régi elméleti munkása a filmszakmának, több könyve, sok szakcikke jelent meg, Franciaországban több filmklubot alapított, de közben nem hagyta abba pedagógiai tevékenységét sem: görögszakos tanár.

Könyve előszavában kifejtett nézete szerint a film, a »hetedik művészet«, hat évtizede során átment azokon a fejlődési fokozatokon, amelyeket az irodalom és a klasszikus művészetek Középkornak, Quattrocentonak, Nagy Száznak neveznek. Ennek megfelelően igyekszik e hatvan év alkotóművészeinek értékelését adni.

A könyv mintegy harmadfélszáz rendező-producer nevét sorolja fel (nem is szólva a számtalan színésznéről), s így úgyszólván teljes filmtörténetet ad.

A filmalkotók névsora természetesen Louis Lumiere-ről kezdődik, aki — bátyjával együtt a filmtörténelem első »rendezőjének« is tekinthető. Az új technikában (ekkor még nem nevezhető művészetnek) rejlő lehetőségeket először Amerika, majd közvetlenül Anglia fedezi fel. A későbbi évek során Dánia és Olaszország is felzárkózik a filmgyártó nemzetek közé. Ugyanakkor

megjelenik a francia filmgyártásban Max Linder, az amerikaiban D. W. Griffith, »az amerikai film atyja«, Mack Sennet, a burleszkek mestere, majd rövidesen (1924-ben) Chaplin.

Agel a ma élő irányzatok első megjelenését is kutatja a filmművészetben, így jut el ahhoz a megállapításához, hogy a legelső olasz rendezők egyikének, a már elfeledett nevű Marigliónak, egy 1914-ben készült filmje az olasz neorealizmus őse. Chaplinnal a film »összművészetté« lesz. Chaplin maga: író, rendező, díszlettervező, zeneszerző, színész — az utóbbi művészetén belül: clown, komikus, drámai hős, pantomim-művész, színész szóval a film mindentudója — a legmagasabb fokon. Mint író pedig filozófus, költő, az elnyomott ember feledhetetlen művészetű ábrázolója, diktátornak és tőkésnek gyilkos persziflálója.

Másik művész, aki Agel szerint a világ tíz legnagyobb filmművésze közé sorolható: Eric von Stroheim, aki mint filmíró, rendező, színész és szcenikus európai kultúráját egyesítette az amerikai technikával. Stroheimnél is magasabbra értékeli Jean Renoirt. Renoir szerinte a film

történetének négy-öt legnagyobbja között foglal helyet.

A könyv a világhírű nagy filmek hosszú sorát elemzi és méltatja: érdekes, hogy ezek túlnyomórészt a múlt század utolsó évtizedének szülöttei. (Többek között pl. F. Murnau, F. Lang, R. Clair, J. Ford, K. Vidor, G. W. Pabst, A. Hitchcock.)

Külön csoportot képeznek a nagy oroszok: Pudovkin — akinek méltatásául a könyv Balázs Bélát idézi — Ejzenstein, Dovzszenko, Donszkoj.

Természetesen Walt Disney-nek is külön fejezetet szentel Agel. Hangsúlyozza Disney-nek azt a művészi sajátosságát, hogy filmjei szoros kapcsolatot tartanak a zenével — mégpedig igen jó nívójú zenével; szerzői között megtalálni Rossini-t, Wagnert, Beethoven-t, Stravinszkijt, stb.

Agel igen óvatos a megfogalmazásban; módszerei közé tartozik a kritikák bő idézése is. Így például, amikor Jean Vigót is a filmtörténet legizgalmasabb jelenségei közé sorolja, szakkönyvek, bírálók egész sorának véleményével támasztja alá a magáét, megállapítva, hogy húsz év kellett

# A MOKÉP jelenti

ÁPRILISI  
FILMÚJDONSÁGOK



## MEZTELEN DIPLOMATA

Magyar filmvígjáték  
Széles változatban is.

Főszereplők:

Márkus László, Krencsey  
Mariann, Szendrő József,  
Garas Dezső, Rajz János,  
Ascher Oszkár  
14 éven alul nem aján-  
lott



## AMIKOR EGY LEÁNY 15 EVES

Első szerelem...

Díjnyertes magyarul be-  
szélt lírai szovjet film.  
10 éven alul nem aján-  
lott.



## KITÜNTETÉS

Három történet magya-  
rul beszélő lengyel fil-  
men.

Széles változatban is.  
10 éven alul nem aján-  
lott.



hozzá, amíg Vigo jelen-  
tőségét elismerték. Ha-  
sonló a helyzet Marcel  
Carnéval. Ő az első  
olyan név Agel könyvé-  
ben, aki már nemcsak a  
filmművészet klassziku-  
sainak egyike, hanem  
egyben modern is, hi-  
szén működése belenyú-  
lik a mába. Itt már so-  
rozatosan találkozunk  
olyan nevekkel Agel fel-  
sorolásában, akiket min-  
den mai mozilátogató is-  
mer, becsül, többek kö-  
zött pl. Jean Cocteau,  
Georges Zúkor, Julien  
Duvivier, Sacha Guitry,  
Marcel Pagnol, Cécil B.  
de Mille stb., stb. nevei-  
vel. Anglia legjelentéke-  
nyebb rendezőjét Agel  
Norman Mac-Larenben  
látja. Érdekes, hogy  
Korda Sándor neve nem  
szerepel Agel könyvé-  
ben.

Megemlíti az »új hul-  
lám« képviselőit is:  
Marcel Camus, Robert  
Hossein, Chabrol, Vadim

stb. Orson Welles tartja  
az amerikai expresszió-  
nizmus úttörőjének, és  
természetesen méltatja  
az olasz neorealistákat:  
de Sica, Visconti, Ros-  
sellini, Fellini művésze-  
tét.

Körülbelül húsz ország  
filmművészetére terjed  
ki Agel figyelme. Ma-  
gyarországot is érinti:  
megemlíti Radványi Gé-  
zát (Valahol Európá-  
ban), Fábri Zoltánt (Kör-  
hinta, Hannibál tanár  
úr), Fehér Imrét (Baka-  
ruhában), Máriaágy Fé-  
lixet (Egy pikolló vilá-  
gos).

A könyv »A ma film-  
jének küszöbén« című  
fejezettel zárul, amely-  
ben Alain Resnais mű-  
vészetét ismerteti és en-  
nek során különösen  
nagy teret szentel a »Hi-  
roshima, szerelmem«  
méltatásának.

SZANTÓ DÉNES

**A** nagy sikerre való tekintettel a Film-  
tudományi Intézet és a Filmvilág április  
21-i kezdettel megemlélti Filmakadémiájá-  
nak első sorozatát. A brüsszeli világiállí-  
tás alkalmával rendezett versenyen a »Min-  
den idők legnagyobb filmjei/kitüntetési cí-  
mét elnyert 12 alkotást.

Az előadások ápr. 21-től vasárnap dél-  
előttönként 12 órai kezdettel kerülnek meg-  
rendezésre a Filmmúzeumban.

*filmvilág* VI. évf., 8. sz. — Filmművészeti folyó-  
irat. — Megjelenik minden hónap 1-én  
és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a  
Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szer-  
kesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút  
9—11, Telefon: 221—285.

63 1456

Az Athenaeum Nyomda íves és rotációs mélynyomása  
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külke-  
reskedelmi vállalat

»INDEX« 25.286

Willy Fritschnek, a harmincas évek népszerű német filmszínészének fia: Thomas Fritsch és a »Candide«-ből nálunk is ismert Dahlia Lavi a »Fekete-fehér-vörös mennyezetes ágy« című Rolf Thiele-filmben

## ÚJ NYUGATNÉMET FILMEK

Cikkünk a 26. oldalon

Harald Leipnitz és Hannelore Elsner »A leghosszabb éjszaka« című film két főszereplője. Rendező: Will Tremper





Jacques Charrier  
»A gonosz szeme« című  
új Chabrol-film  
főszereplője

*filmvilág*

Ara: 4,— Ft