



filmvilág

20

1963. OKTÓBER



ÉRZELMES KÍSÉRLET

Pasquale Festa Campanile és Massimo Franciosa rendezték a veleneci fesztiválon, az első filmesek versenyén bemutatott »Érzelmes kísérlet«-et. A film főszereplői Françoise Prévost, Barbara Steele és Jean Marc Bory. Cikkünk a 13. oldalon.

Françoise Prévost

Barbara Steele



Françoise Prévost és Jean Marc Bory



CÍMKÉPÜNK: Audrey Hepburn a főszereplője a »Charade« című új amerikai filmnek. Rendező: Stanley Donen

A KÖRNYEZET HITELESSÉGE

Mikor a filmek igazságáról vitázunk, általában tartalmi-cselekménybeli valóságát, tipikusságát mérlegeljük. Azt latolgatjuk, hogy vajon az általunk is élt, és tudott társadalomképnek megfelelő-e az adott történet, vagy csupán annak megszipített vagy eltorzított lenyomata. A film tárgyi-környezetének hitelességéről keveset beszélünk, ez valahogy háttérbe került, pedig a néző érzéki megragadásának ez is egyik elengedhetetlen feltétele. Nemigen szólunk erről, jóllehet a film elég sokszor megtréfálja az alkotókat és nézőket: előfordult már, hogy tartalmilag igaz novellák, mikor képekbe költöztek, bántóan valószínűtlenné formálódtak — s nem is okvetlenül a tartalom eltorzulása miatt. A tárgyak, a környezet, az emberek gesztusai *cáfolták* az egyébként őszinte és igaz tartalmat. Legutóbb Tardos Tibor »Tücsök«-jét éreztem ebben a megtréfált alakban. Az elbeszélés irodalmi változata egy szubjektív-szociológiai jegyzet, melynek fellazított képeit igazolja az író önmaga nyomozása, emlékei. A film aztán kiöli ezt a szubjektív indítékot, csupán a pusztá történetet akarja adni, s ezzel máris minden tárgyat, minden jelenetet meglazul: a részeg fiú, a behemót munkagép az utcán, a bányavároska házai — valódiak, és mégsem érezzük igazságukat. Sőt néha félünk — hátha nem is igaziak ezek a házak, gépek, emberek. A valóság illúziója, a művészet alapvető *hatóközege* — szétfoszított. Mi van e tréfa, vagy inkább betegség mögött? Érdemes lenne ezen elgondolkozni, hiszen manapság elég erősen tartja magát az az illúzió, hogy a fényképezett világ, tehát a maga tárgyi természetességében visszaadott környezet — *már önmagában igaz*, mert hiszen a fénykép — dokumentum a valóságról.

A válasz látszólag egyszerű, kétszen is áll: nem sikerült eltalálni a hiteles miliőt. Tehát: *díszletezői,*

szcenikus, rendezési munka gyengesége. Nyilván erről is van szó, bár szerintem csak mellékesen, egy »is« erejéig. Én is tudom, hogy a stílus egységét, a történet, a mondanivaló lendítőerejét csak úgy lehet megmenteni, ha az egyes elemek, tárgyak és emberek helyükön vannak, hangulatukban, érzelmi felhangjaikban beilleszkednek az egészbe. Csak-hogy ez a mesterségbeli feladat így megfogalmazva, még túl általános és még nem zárja ki a környezet valótlanságának buktatóit. Gondoljunk például arra az újra meg újra visszatérő, jogosult kritikai megjegyzésre, mely új filmjeinket kíséri: miért játszódnak ezek a filmek a legmodernebb lakótelepek házaiban, miért csak ezzel lehet kifejezni életünk új vonásait? Látszólag berendezési probléma ez is: a rendező ügyetlenül, mert »túl vonalasan« választotta meg a játékteret. Valójában nem az, mélyebb, tartalmat is érintő kérdés. Hiszen pl. a »Hogy állunk fiatalember«-nél a kritikusnak fel sem tűnik, hogy az előbbieknél modernebb környezetben játszódik a film. A környezet itt hiteles volt. De miért fogadjuk el az egyik esetben ugyanazt a környezetet, amit a másikban elutasítunk, vagy legalábbis nem érzünk valódinak? Tulajdonképpen itt kezdődne a mi problémánk — túl a mester-ség »művészet előtti« fogásain.

A megoldás ismét csak látszatra egyszerű. Valami magyarázatféle kétszen is áll: a tartalom igazsága lelkesíti át a tárgyakat, a környezetet. Csakhogy a »tartalom igazságának« ilyen sommás hangsúlyozása annyira leegyszerűsíti a művészi munkát, hogy már-már hamis jelszavá is silányul. Valóban csupán csak ennyiről volt szó Révész filmjében, hogy »igazat mondott« ennek a kamaszá érő fiúcskának gondjairól? Nem. Tóth Sándor író és Révész Miklós rendező valami újat láttak meg és mondtak ki az ő életének rajzával. Felfedeztek valamit, amit eddig még senki sem látott meg így,

új életünkről adtak — ha csak mi-
niatúr formában is — újszerűségével
megdöbbenő képet. Tehát a tartal-
om igazsága művészetben mindig
az újat felfedezés igazságát is je-
lenti. A művészet paradoxonja,
hogy ismert igazságok ruhába öltöz-
tetése, vagy akár elmélyült ábrázolá-
sa — a valószerűtlenség, sőt eset-
leg a hazugság benyomását kelti.
Nem tud megragadni, s ezért kétel-
kedünk igazságában is. A művészi
közhely — önmagában vett ellent-
mondás: ami közhely, az nem mű-
vészi, mert hamis. Érzem, kissé túl-
zok. Hiszen — azt mondják — a
közhely csupán régi igazságok el-
koptatott formája, s nem is árt őket
néha elővenni, okulni is lehet belő-
lük. Csakhogy a művészetre, és fő-
ként a filmre — ez már nem érvé-
nyes. A filmen csak az igaz, ami
valahol fellebbent egy fátylat, mely
olyasmit mond a nézőnek, amit
eddig még nem tudott — és csak
akkor *valódi*, ha legalább egy szik-
rányival előbbre viszi ember- és vilá-
gismeretét. Így van ez Révész ese-
tében is. Azért érezzük igaznak ké-
peit, mert valami eddig nem látot-
tat mutat: a kamaszgyerek magára-
hagyatottságát, tiszta kis igazságsze-
retétének — a mi rendünkből alko-
tott moráljának — »dogmatizmusát«,
a felnötté érés ütéseit, báját. Nem
korábbi filmemlékek jutnak eszünk-
be, hanem saját emberi tapasztala-
taink. Önmagunkat és világunkat tu-
datosítjuk ezeket a képeket látván.

A tartalom igazsága tehát a vilá-
got újrafelfedező művész igazmon-
dását jelenti, s csak így tud a film
valószerűségének szolgálatába állni.
De még ez sem elég. Amit itt el-
mondunk, az vonatkozik a részle-
tek, környezetek, tárgyak »látására«
is, a beállítások, megvilágítások,
gépmozgások újat felfedező munká-
jára is. Egyszerűen fogalmazva: a
lépcsőházat, a napfényben úszó Bäs-
tyasétányt úgy kell fényképezni, úgy
kell a cselekmény részesévé avatni,
hogy ezekről a banális tárgyakról is
újat tudjon sugalni minden részlet.
Olyannak láttassa ezeket a tárgya-
kat, amilyenek a néző még nem
látta. Hiszen jól ismert környezet
ez, ki ne sétált volna erre felé? S

mégis, a történet részeként, annak
atmoszférájában oldva más lesz ez
a táj, más a tárgyi világ. S most
egy érdekes összefüggésre leszünk
figyelmesek. Ha ez a képbeli újsze-
rűség, a tárgyak *újjajta láttatása*
hiányzik, akkor a film nem tudja
kibontakoztatni a *tartalom igazságát*
sem, akkor valószerűtlennek ére-
zzük az egész filmet, noha *belátjuk*
becsületes szándékait. Ekkor, ebben
a kettős nézőtéri reakcióban születik
az a lélektani hatás is, hogy kétel-
kedni kezdünk a házak és autók va-
lóságában. A fényképezett közhely,
a sablonos beállítás még erősebben
sugározza a hamisság, a valótlanság
érzését. Különösen *gyári történe-
teinknél* éreztem ezt. Itt, mivel a
környezet kevésbé ismert mind a
néző, mind a művész számára, igen
erős a csábítás a fényképriportok-
ban megszokott beállításokra. (Kö-
hómunkás feltölt arcvédővel, brigád-
csoport-kép, targoncát toló munkás
stb.) Ezt a néző is felismeri, tudja,
miről van szó, az operatőr pedig úgy
érzi, innen kifejezőbb a környezet
bemutatása. Hamis ez a gondolat-
menet. Hiszen ezért is volt olyan
zavaró pl. a »Lopott boldogság«,
vagy most a »Tücsök« gyári kép-
sora, építkezésbeli háttere. Ellenpél-
daként hadd említsem a »Legenda a
vonaton« üzemi felvételeit, ahol a
néző nemcsak látott, hanem fel is
fedezhetett egy-egy ismeretlen gé-
pet, épületet, viszonyt.

Vagyis: amint a nézőnek nem kell
valamit felfedeznie a képen — ab-
ban a pillanatban elszakad a művé-
szi tartalomtól is. Az újszerű beállítá-
s, a tárgyakon új aspektust felfe-
dező filmkép az a híd, mely a né-
zőt átvezeti a művészi mondanivaló
kontaktusához. A film igazságához
a láttatás újszerűségén, valóság fel-
fedezésén keresztül visz az út. És
fordítva: a képen megjelenő tárgyi
környezet új vonásainak igazságát
majd a tartalom igazsága hagyja jó-
vá, bontakoztatja ki teljes egészé-
ben. E kettő egymásra utal, egymás-
ban él. S ha ez egyik hiányzik,
azonnal megszületik a nézőben a va-
lőtlenség érzése.

Itt persze az is kiderül, hogy a
láttatás újszerűsége, a környezet új

arculatának felfedezése nem lehet öncél: valamiképpen a hősök által átélt viszonylatok szabják meg, *mit is kell ebből a környezetből újként felfedezni*. A figurák között kialakuló atmoszféra, az, ami a kamerát a tárgyak felé vezeti. Herskó a »Párbeszéd«-ben arra törekszik, hogy tizenöt év eseményeit a film két főhősenek viszonyából figyelje, s csak azt vigye vászonra, amire ez a viszony reagál, és ahogy ez a kapcsolat azt látni engedi. Nem egyszerűen bemutatni akarja a történelmet, hanem *hősei relációjában*, a rájuk való *vonatkozásban* akarja láttatni az eseményeket. Talán csak egyszer-kétszer lép ki a történet szövése ebből az atmoszférából, de a mi szempontunkból ez a kilépés is tanulságos. Az egyik ilyen átmeneti kisiklás 56 októberének bemutatása. Újszerű képsor ez a történekről, új aspektus is, de nem a hősök által adott viszonylatban az. Igaz, de nem a rájuk való vonatkozásban. Kicsit önmagáért áll, nem utal vissza, nem él ott a figurák sorsában. Ezért a néző fellazulva érzi a cselekményt is, és azonnal felveti a kérdést — miért csak ezt, miért nem más ezzel egyenrangú, vagy jellemzőbb részletet mutat. Vagyis: a részlet hitele már megingott, egyelőre meg más, vele egyenrangúnak érzett részletek hiányolásának erejéig. Később a film visszatér az eredeti módszerhez, a hitelességet a szereplők egyedi életébe ágyazva, de az ilyen zökkenő zavaró és elkerülhető lett volna. Nem ellenpéldaként, csak egy sikerültebb megoldás felemelítése kedvéért: a már többször említett »Hogy állunk fiatalember« látásmódját végig ez a belső atmoszféra szabja meg. Mert ha a korrupció és becsületesség között örlődő felnőttet nem a *gyerekszem optikáján* keresztül mutatták volna — elveszett volna a hitele, s a kis kamasz sem lett volna olyan vonzó. Apa és fia esti sétáját pl. ez teszi igazzá és hitelessé, különben szentimentális sőt konvencionális lett volna.

A filmen a részletek optikáján keresztül nézzük a tartalom nagy kérdéseit, és a tartalmi »mondanivaló« lencséjén keresztül a részleteket. S ha ez a két optika nincs szinkron-

ban, akkor megtörik a művészi hitel.

S végül még valami »korszerűtlen« közbeszólást. Az elmúlt napokban Eizenstein műfímrásait, valamint főiskolai rendezési óráinak anyagát lapozgattam. Megdöbbenett, milyen alapaossággal — ma már túlzottnak érzett műgonddal foglalkozik a környezet tárgyainak beállításával, az apróságok éppen felfedezendő arculatának keresésével. S akkor arra kellett gondolnom, hogy ez az Eizensteini hagyaték már elavultnak tűnik a mai művészi gyakorlat számára. Azt mondják, hogy a film ma szabadabban, természetesebben pereg, hagyjuk az életet magát szóhoz jutni. Csakhogy itt fatális félreértésről van szó — az »új hullám«, vagy az olaszok újabb alkotásai csak látszólag ilyen komponátatlanok. A sikerült alkotásoknál, ha jól odafigyelünk, azonnal észrevesszük, hogy elmélyült szerkezetűek, az egyes beállítások sőt tárgyak képe is átgondolt. Kétségtelenül könnyebb kézzel kerülnek aztán vászonra, de a könnyedség és felületesség mögött ott érezni a művészi kontroll és szigor feyelmét is. Csak az átlagos, vagy rossz filmekben érezni a laza, felületes kompozíciót — és semmi mást. És ezekben a »könnyedén« csinált filmekben ott lebeg a valótlanság, sőt nem ritkán a nyílt hazugság atmoszférája is. Mint ahogy a mi filmjeinkben is a művészi szigor végletes fellazulása, a kompozíció »apróságainak« elhanyagolása azonnal, mint a hitel romlása, mint a valótlanság reakciója jelentkezik a nézőtéren. A »Bálvány«, a »Tücsök« alapvető baja ez a dekomponáltság, a tárgyi és emberi világ széthullása, a valótlanság beszűremlése volt. Nyilván másképp dolgozunk ma, mint Eizenstein idején. Sok új eszköz, módszer, világszemléletbeli változás született azóta, s a művészet sem visszafelé fejlődik — tehát nem Eizenstein módszerét akarom *részleteiben* is propagálni. De valahogy meg kellene találnunk azt a korszerű kompozíciós módot, amely a két véglet, az *agyonrendezettség*, a csínáltság, és a szabadonfutó, *üres képsorok* között, végre a valóságot csipné fülön

ALMÁSI MIKLÓS

PÁRBE SZÉD

Mindig van valami elgondolkodtató abban, ha — mint a »Párbeszéd« esetében — a kritikák az esztétikai elemzés tárgyilagosan boncolgató hangját a publicisztikai agitáció rábeszélő eszközeivel cserélik fel, ha a műalkotás helyett csak annak tárgyával-témájával kapcsolatban fejtik ki álláspontjukat. Hiszen nyilvánvaló: a legszebb női test, a legpompásabb virágcsokor, a legcsodálatosabb naplemente, táj — sem a kezeze annak, hogy a róla készült akt, csendélet, tájkép valóban műalkotás. Így van ez minden művészetben és minden tematikában. De amíg a személyi kultusz esztendeiben a kritikust a tetszetős vagy időszzerű *téma* nemegyszer kényszerítette arra, hogy a témáról lelkendezve jelezze a művel kapcsolatos fenntartásait, vagy a mű tárgyának terjedelmes magasztalásával fedezze azt az egy-két óvatos megállapítást, amely az alkotásról vallott igazi véleményét tartalmazza — addig ma ez a módszer idejétmúlt. Rangosabb alkotás a »Párbeszéd« annál sem hogy ilyen elbánást érdemelne. Legalábbis van annyi sajátosan rendezői érték benne, hogy tárgyilagosan szólhassunk magáról a műről is.

Szokásunk ellenére, ezzel az alkotáson kívüleső megjegyzéssel kellett kezdenünk ezt a kritikát, mert gondolataink kifejtéséhez részben hozzájárultak azok a megállapítások, melyeket lap társaink a filmmel kapcsolatban tettek. A »Párbeszéd« kétségtelenül az utóbbi évek, sőt talán a magyar filmtörténet legnagyobb szabású vállalkozása, amely már bátorságával, úttörő kísérletezésével is tiszteletet érdemel. Nem kevesebbre vállalkozik, minthogy a felszabadulás utáni tizennyolc esztendő egész történetét megörökítse, egész problematikáját ábrázolja, úgy, ahogy egy kommunista házaspár életében megmutatkozik. Azonban azt is meg kell mondani, hogy — számos részletét mellet — ezt a vállalkozást nem koronázta teljes siker. A diagnózis, amit a filmről Héra Zoitán adott az »Élet és Irodalom«-ban, csak részben helytálló. A betegség neve; illusztratív sematizmus, és a jellemzése is megragadta e film problematikájának lényegét. Mégis úgy érezzük, hogy — különösen a hazai filmgyártás helyzetét tekintve — leegyszerűsíti a kérdést, ha csak ezt a vonását látjuk a filmnek, és nem vizsgáljuk: hol futottak tévútra

Semjén Anita és Sinkovits Imre



az egyébként érdekes és újszerű kezdeményezések, színvonalas törekvések, amelyek e vállalkozást jellemzik. Kételkedünk ugyanis abban, hogy Herskó tudatosan történelmi illusztrációnak szánta művét. Számos jelenete tanúskodik arról, hogy — éppen ellenkezőleg — felfogásában modern, újszerű, és művészi vállalkozásnak tervezte azt, olyan alkotásnak, amely — szakítva a sematizmussal — egységben mutatja be a magán- és a közéletet, amely belülről ábrázolja hőseit. Ihletője — eziránt a film formai megoldásai nem hagynak kétséget — a modern filmművészetnek az a változatos, szubjektív-realista irányzata volt, amelyet »szerzői filmek« (cinéma d'auter) neveznek, s amelyet legmagasabb színvonalon Fellini és Antonioni művei képviselnek. Herskónak megfelelő hőfokú mondanivalója, s méltó művészi eszközei is vannak egy ilyen jellegű alkotáshoz. Hogyan lett mégis a »modern« törekvésből ez a meglehetősen régi megvalósítás, a személyes vallomás igényéből ez a személytelen feladatmegoldás, a művészi tanúságtételből néha illusztráció. Hiszen Herskó — ennek a filmnek is nem egy jelenete mutatja — tehetséges, esztétikailag képzett rendező, aki tisztában van a művészi ábrázolás és az illusztráció különbségével. Érzelmileg és intellektuálisan egyaránt átélte a kort, amelyről vallani akar, értékelése róla — tudományos értelemben — pontos és helytálló. Miért nem tudott ez a tudományos értékelés teljes művészi átéléssé válni? Miért ismétlődött meg olykor a viccbéli bennszülött tragikus-komikus esete — akinek történetét maga Herskó meséli el a »Párbeszéd« szereplőjeként —, aki egy új bumerángot vett, de nem tudja eldobni a régit.

Az alapvető »tragikai vétséget« a rendező akkor követte el, amikor a divatnak hódolva, Antonioni útjára lépett. A modern filmművészetnek ezek az eszközei ugyanis a lélek mikroszkópikus vizsgálatára alakultak ki — aligha véletlen, hogy ezek a filmek napokat, vagy legfeljebb heteket fognak át hőseik életéből, hogy



Semjén Anita és Sztankay István

a filmidő közeledik bennük a reális időhöz. A »Párbeszéd« viszont csaknem egy emberöltőt átfogó nagyepikai vállalkozás, amely koncepcióját tekintve, a film már letűnt, romantikus korszakába ereszti gyökereit. Ez a témaválasztás erőteljes, érzelmileg dúsított, konfliktusaiban kielevezett cselekménybonyolítást követel — különben nem tudja átfogni, sűríteni azt az idődarabot, amelyet ábrázolni kíván. Herskó azonban ehelyett szándékosan a dedramatizálás útját követte, vagyis egy olyan művészi formát választott, amelyet a modern kapitalizmus egy sajátos problémájának — az elidegenedésnek — az ábrázolása hívott életre. Antonioni és követői azért alkalmazhatták sikerrel ezt a dramaturgiát, mert éppen az élet dedramatizáltságát ábrázolták vele, mint alapvető konfliktusokat. Herskó azonban erőszakot követ el mondanivalóján, amikor dedramatizálja azt, hiszen azt a korszakot, azokat az életket, amelyeket ábrázolni kíván, minden inkább jellemezte, mint a céltalanság, az eseménytelenség, az érdeklenség fülledt atmoszférája. Valódi indulatok, összeütközések ábrázolása helyett így megelégszik azzal, hogy egy párbeszéd rezonőrjeinek utólagos, mindent »helyéretevő«, »kiértékelésében« ábrázolja — legalábbis



Semjén Anita és Gábor Miklós

a film fele részében — a maga történetét, és még »direkt« ábrázolásában is a maga »modern«, »kihagyásos« eszközeivel elerőtleníti azt. Ez a dedramatizálás vezet esetünkben az illusztrációhoz, ami a sematikus vonásokat okozza a filmben.

Erzi ezt Herskó is, és a magánélet ábrázolásával kísérli meg ellensúlyozni a filmnek ezt a jellegét. De ez a magánélet lazán és felszínesen kapcsolódik a film közéleti vonalához. A film nem azt akarja elsősorban megmutatni, hogy a történelmi fordulatok miként hatottak két, egymást szerető ember sorsának alakulásában, hanem egy újabb tézisnek rendeli alá ezt a szerelmi vonalat is, vagyis a történelmi illusztrációt a pszichológiai illusztrációval »ellen-súlyozza«. Ez a tézis pedig nem más, mint a polgári irodalom gyakori témája: amely szerint nem a fizikai hűség a döntő két ember viszonyában, hanem az előbb-utóbb győzedelmeskedő lelki egymáshoz tartozás. Voltaképpen mint a jótékony végzet, úgy öröködik ez a tétel hőseink sorsa felett, hogy a történelmi vonal alakulása nagyobb kárt ne tehesen közös életükben.

Egy művésznek természetesen joga van ezt a problémát is megvizs-

gálni a szocialista erkölcs tükrében és a szocialista társadalom viszonyai között. E két probléma illeten való összekapcsolását azonban nem érezzük szerencsésnek. Nemcsak azért, mert a kettő között e filmben csak járulékos, művészileg szervesen a kapcsolat — Barna Judit szerelmi ingadozása minden jel szerint akkor is bekövetkezik, ha nem sújtják a törvénytelenések csapásai —, hanem ízlésünk is berzenkedik ellene. Annyi példáját tapasztalhattuk a törvénytelenésegtől szenvedő asszonyok valóban megrendítő helytállásának, hogy szívesebben láttunk volna — anélkül, hogy Barna Judit útjának lehetőségét tagadnánk, vagy akár csak embertelen szigorral megítélnénk — egy kevésbé rendhagyó, egy tipikusabb és állhatatosabb variánsát az ártatlanul elítélt férfi asszonyának. Barna Juditot — akár-hogy is — minden szituációban »a kor emberének« oldalán találjuk. Negyvenkilencben egy illegálisból jött munkás katonatiszt felesége, ötvenhatban egy beérkező költő szeretője, ötvenhat után pedig egy megbecsült, pártonkívüli értelmiségi szakemberé. Persze, ez a filmben nem ilyen nyersen, motiválatlanul jelentkezik. Barna Judit nem tuda-

tos karrirerista, hanem hányódó-
vergődő hajótöröttje az életnek. De
hálósobájából mégis mindig a kor
naposabbnak ígérkező oldalára nyi-
lik kilátás. Ami pedig Lászlót, a fér-
jét illeti — magatartásának pozitív
vonásai azért nem domborodnak ki
eléggé, mert nem látjuk azokat a
természetes indulatokat, amelyeket
le kell győznie önmagában. Ő a jó-
ságos szamaritánus, akiben nincs
indulat sem azok ellen, akik törvény-
telenül jártak el vele, sem azok el-
len, akik vetélytársai a szerelemben
— csak olyan indulatai vannak,
amelyekre a tézisek illusztrálásához
az alkotónak szüksége van.

Mint mondtuk: Herskó »szerzői
filmre« törekedett, és e film hagyomá-
nyainak megfelelően kiiktatott
minden »irodalmi« közreműködést
a filmből. Még a dialógust, sőt a
verseket is maga írta. És szubjektív
oldaláról nézve, ebben rejlik a szán-
dék és a megvalósulás közti ellent-
mondás forrása. Egy kezünkön meg-
számálhatjuk ugyanis azokat a
»szerzői filmeket«, amelyeket — a
bőrleaszketek leszámítva — teljes si-
ker koronázott. Herskó, a forgató-
könyvíró (nem beszélve a költőről)
ugyanis messze elmaradt művészi
kvalitásában Herskó János, a ren-
dező mögött, aki a szorosán vett, a
praktikus értelemben felfogott ren-
dezői munkát illetően, nemcsak meg-
tartotta, de felül is múlta azt a szín-
vonalat, amit a »Vasvirág«-ban és a
»Két emelet boldogság«-ban elért.
Kár csupán az, hogy Herskó János,
a közismerten finom ízlésű rendező,
nem volt elég kritikus Herskó János
forgatókönyvíróval, és »kettőjük«
együttes munkáját — például a
szükségtelen terjedelmességet és a
fárasztó ismétlődéseket — nem bí-
rálta felül kellő szigorral Herskó
János, a közismerten igényes stúdió-
vezető.

Merthogy, a rendezésről szóljunk,
a filmet végig stiláris következetes-
ség, az árnyalatok iránti fogékony-
ság jellemzi — a felület kiképzése
mindig finoman megmunkált és iz-
léses. Sajátos »kiszplasztikai« vellei-
tások mutatkoznak ebben a filmben,
amelyek időnként feledtetni is tud-
ják az egész konstrukció elnagyolt-

ságát. Ahogyan a színészeket moz-
gatja Herskó — ékes példa erre a
civil Semjén Anita játéka —, ahogy
a jeleneteket vizuálisan felépíti —
gondoljunk például a rehabilitációs
tárgyalásra, a háttérben, az utca
másik oldalán csivitelő gimnázista
lányokkal, vagy a kezdő koncentrá-
ciós tábor jelenetre, vagy a dunaují-
városi atmoszférára — ezek önma-
gukban, és még sorolhatnánk a pél-
dákat, biztoskező, művészi vízióval
rendelkező rendezői munkáról tanús-
kodnak. Ezért egyoldalú az az érté-
kelés, amely csak a cselekmény
szempontjából tekinti a filmet, és
a forgatókönyvi illusztráció kétség-
telenül meglévő tendenciája mellett
nem veszi számba, hogy maga a ren-
dezői munka nem illusztratív jelle-
gű, hogy — bár a filmet egészében
nem tarthatjuk sikerültnek — szá-
mos olyan sajátosan filmi értéket
mutat, amely becsebbé teszi nem
egy »hibátlanabb«, de kisebb igényű
alkotásnál.

A szereplők közül, a már említett
Semjén Anitán kívül, akinek szink-
ronizálása Békés Rita bravúros át-
élésről tanúskodó, nagyszerű művé-
szi teljesítménye, Sinkovits Imrét, a
másik főszereplőt kell kiemelnünk.
Mindenekelőtt a film első részében
a szerelmes fiatalember ábrázolásá-
ban nyújt kiemelkedő alakítást, ké-
sőbb azonban nem mindig tud meg-
birkózni azzal a passzivitással,
amelyre szerepe kárhóztatja. Sa-
nyit, a költőt, Sztankay István ala-
kítja. Nem tartjuk ízlésesnek, hogy
maszkjában célzások vannak ismert
költőkre. Erről azonban ő nem teh-
et. Pécsi Sándor, a kissé dogma-
tikus funkcionárius, Gábor Miklós, a
polgári származású értelmiségi, Mol-
nár Tibor, a disszidáló munkás alak-
jában színvonalasan megoldotta a
feladatokat. Dönci bácsit Csákányi
László alakítja, aki — nyilván ren-
dezői utasításra — igyekszik minél
ellenzenvesebben ábrázolni ezt a
figurát, aki pedig hősünkkel csak
jót tesz a film során. Vincze Imre
zenéje súlytalan, Illés György képei
a tőle szokott színvonalon mozog-
nak.

GYERTYÁN ERVIN

EMBERSÉG ÉS MORÁL NÉLKÜL NINCS MŰVÉSZET

ROSSELLINI SZENVEDÉLYES TÁMADÁSA A CINÉMA-VÉRITÉ ELLEN

Nemcsak a filmvilágban, hanem ezen túl, szélesebb művészi körökben is nagy feltűnést keltett az az élehangú bírálat, amelyet Roberto Rossellini, az olasz neorealizmus egyik előfutára és legjelentősebb alkotója intézett Jean Rouch, a Cinéma-Vérité egyik legjelentősebb képviselője ellen legújabb műve, »A büntetés« bemutatása alkalmával. Rossellini megnyilvánulása nyomán polémia alakult ki filmkörökben és az itt felmerült kérdések tisztázására hívta meg a Cahiers du Cinéma Rossellinit szerkesztőségébe; a folyóirat irányítói közül Fereydoun Hoveyda és Eric Rohmer folytattak beszélgetést az olasz filmművésszel.

A vita elején a lap szerkesztői felvetették, hogy a Cinéma-Vérité alkotói ugyanúgy távolodnak el napjainkban attól a bevált gyakorlattól, hogy hivatásos színészeket használjanak és előre megírt forgatókönyv alapján dolgozzanak, miként a századvég festői egyik napról a másikra otthagyták a műtermet és a szabadba mentek alkotni. Erre Rossellini megjegyezte: »Mi ezt a módszert immár húsz-harminc esztendeje kezdjük alkalmazni.« A szerkesztők közbevetették: »De nem ilyen mértékben«. Mire Rossellini így válaszolt:

— Pontosan erről van szó, nem ilyen mértékben. De miért? Úgy vélem, az Önök összehasonlítása a festészettel nem teljesen helytálló. A festészetben ugyanis egy bizonyos személy azt a célt tűzi maga elé, hogy az aprólékos, olajnyomatszerű vagy fényképszerű reprodukció helyett alkotó módon adja vissza a valóságot. Ebben az esetben teljesen nyilvánvaló, mi a szerepe az alkotónak, milyen döntő jelentőségű az ő állásfoglalása, miként válik az ő stílusa a kifejezés döntő eszközévé. A Cinéma-Vérité esetében azonban minderről szó sincsen. Itt van előttünk egy kamera. Ennek a kamerának szerintem egyetlen jellegzetessége az, hogy gép — semmi más. Ugyanígy a filmszalag is csak filmszalag — anyag. Mindkét esetben semmilyen szerep nem jut a művész egyéniségének, vagyis annak az emberi lénynek, aki megfigyeli a dolgokat és beszámol azokról másoknak éppen azzal a szándékkal, hogy kap-

csolatot teremtsen saját élményei és más emberek benyomásai között. A Cinéma-Vérité esetében pusztán technikai végrehajtóval van dolgunk, aki azt reprodukálja, amit a legcsekélyebb megfigyelési képességgel rendelkező lény is vissza tud adni. A Cinéma-Vérité egyik aiapdogmája, hogy az alkotónak egyáltalában nem szabad belevatkoznia a filmezés folyamatába. Sőt, olyan kijelentéssel is találkoztam: »Azért nem akarunk forgatókönyvet készíteni, mert nem is vagyunk képesek rá.« Azt hiszem ez elég súlyos beismerés.

— Meg tudná-e mondani, milyen különbséget lát a Cinéma-Vérité és az Ön által készített dokumentfilmek között? — kérdezték a szerkesztők.

— A különbség — mondotta Rossellini — óriási. India című dokumentfilmemnél szándékosan választottam ezt a témát. Kísérletet tettem arra, hogy a lehető legtisztességesebben valósítsam meg elképzelésem, de nagyon határozott állásfoglalás alapján. Vagy ha talán az »állásfoglalás« kifejezés túl erős volna, akkor mondjuk: nagyon határozott vonzalommal. Mindenesetre nyoma sem volt semmiféle közönynek. Bizonyos dolgok vonzanak, mások esetleg taszítanak. De egyet nem mondhatok, nevezetesen azt: nem foglalkozom állást. Ez egyenesen lehetetlen.

— Elfogadja-e a film-interjú elvét?

— Nem. Elismerem, hogy nagyon érdekes lehet valaki számára, aki

tudományos dokumentációt óhajt elkészíteni. De nem ismerem el, mint művészetet. Aki művészt akar alkotni, annak tiszteletben kell tartania bizonyos szabályokat.

— Csakhogy nehéz meghatározni, hol kezdődik és hol végződik a művészet. Kezdetben azt mondták, a film: csak a valóságot adja vissza, tehát nem művészet. A művészet valahol másutt rejtőzik.

— A művészet valóban másutt rejtőzik, de nem létezik olyan művészet, ahol az alkotó személyiségének nincs jelentősége. Az effajta »személytelen film« csak akkor lehet művészi, ha készítője az utcán véletlenül egy művészbe ütközik bele.

A GÉP BŰVÖLETÉBEN

— El kell azonban ismernie, hogy a technika elengedhetetlen kelléke a filmnek. Hisz maga is nagy technikai szakember és egészen új technikai eljárásokat vezetett be.

— A technika valóban elengedhetetlenül szükséges, de felesleges ró-

la beszélni. Magától kell jönnie, egész természetesen, felesleges felhevülni miatta és így kiáltozni: »Nézze csak ezt a kamerát.« Én nem találok ebben semmi néznivalót. Ez valami egészen hihetetlen infantilizmus. Ez a mithománia képtelenül gyermekded gondolkodásra vall.

A továbbiak során a szerkesztők felvetették, hogy maga Rouch is kísérletezésnek tekinti filmjeit és nem utolsósorban ezért vallja azt az elvet, hogy nem készít forgatókönyvet, nem készíti elő a forgatást, hanem hagyja, hogy a dolgok »maguktól alakuljanak«.

— Éppen ez magyarázza az én fellelésem rendkívül élességét — válaszolta Rossellini. — Én is vallottam hasonló nézeteket, de közben nem gondoltam arra, hogy leromboljak mindent. Így gondolkoztam: úgy vágok neki a munkának, hogy van egy világos elgondolásom. Ezt kívánom kifejezni. Nem veszek igénybe hivatásos színészt, mert számára előre kellene elkészítenem a dialógusokat. Mivel valami telje-

Rossellini az »Anima nera« forgatása közben Anette Stroyberg, Eleonora Rossi-Drago és Vittorio Gassmann jelenetét rendezi





Laurent Terzieff és Sandra Milo a »Vanina Vanini« című, Rossellini-filmben

sen őszinte, igaz dolgot szeretnék teremteni, igyekszem általában elkerülni a túlságosan részletekbe menő előkészítő munkát. Kiválasztom a megfelelő személyt tervem megvalósításához. S mivel az illető nem hivatásos színész, hanem amatőr, mélységesen tanulmányozom jellemét, mielőtt kialakítanám szerepét. Előfordulhat tehát, hogy a személyről alkotott elképzelésem menet közben megváltozik. De azért nem kevésbé törekszem az *eredeti cél* megvalósítására. Semmiesetre sem leszek hűtlen eredeti elképzelésemhez, mert ha ezt tenném, nem végeztem semmit. Valóban arra törekedtem, hogy bizonyos dokumentációt állítsak össze az ember magatartásáról s egyben kutatásokat végeztem az emberek spontán — nem előre kidolgozott reakcióiról. Mindez azonban csak *kiegészítő eleme* volt a valóság megismerésére irányuló törekvésemnek. Mert alapvető céloom mindenkor az volt, hogy a valóságot tárjam fel. Ehhez azonban

morális állásfoglalás kell. Ennek elengedhetetlen feltétele a kritikai megítélés, amelynek kialakítása során nem bízhatjuk magunkat a véletlenre.

A CINIZMUS ÉS A KEGYETLENSÉG ELLEN

— Mit nevez Ön *morális állásfoglalás*nak?

— Ez olyan állásfoglalás, amelyet mindenekelőtt a szeretet hat át, vagyis a türelem, a megértés és az együttérzés is. Mert mihelyt valaki lemond az állásfoglalásról, az együttérzésről, a rokonszenvről, a megértésről és azt mondja: »olyan vagy, amilyen, én fütyülök rá«, akkor ez már nem *morális állásfoglalás*, hanem roppant cinikus, gyűlöletes magatartás.

— Mi bősít fel leginkább a mai világban? Elsősorban az, hogy ez a világ túlzottan és feleslegesen kegyetlen. Mert kegyetlenség például más ember személyiségének a meg-

sértése, kegyetlenség valakit arra felhasználni, hogy értelmetlenül teljes vallomást kényszerítsünk ki belőle. Ha ez a vallomás valami célt szolgálna, akkor még csak elfogadnám. De e nélkül nem más, mint az ajtón át leselkedő romlott lelkiületű ember felelőtlen játéka és ezért: kegyetlen. Azért ellenzem ezt a műfajt oly hevesen, mert szilárdan hiszem, hogy a kegyetlenség mindenkor az *infantilizmus* megnyilvánulása. Valamennyi művészet napjainkban egyre infantilisabbá válik. Sokakat valóságosan eszeveszett vágy fűt, hogy a lehető leginfantilisabbak legyenek. Nem azt mondom *naivak*, hanem *infantilisak*. S az infantilizmusból az emberség legalacsonyabb szintjére zuhannak. Máris olyanok vagyunk, mint az emberszabású majmok. S ha így megy tovább, nemsokára elérjük a béka, vagy a sikkló színvonalát. Napjainkban a művészet nem más, csak *síránkozás vagy kegyetlenség*.

Itt van például az egész spekuláció — mert néven kell nevezni a gyermeket —, amely az elidegenedés és az emberek közötti kontaktus

megszűnése, a »rövidzárlat« körül folyik. En mindebben nem látok semmiféle gyengédséget, hanem csupán cinkos elnézést. És napjainkban valósággal az avantgardizmus rangját biztosítja valakinek a *síránkozás*. Pedig a *síránkozás* nem kritizálás, mert ez utóbbi határozott morális állásfoglalás. Ha az ember ugyanis felismeri, hogy embertársa a vízbe zuhanva meg is fulladhat, utána pedig naponta taszítja bele a vízbe felebarátait, hogy tanúja legyen ennek a szörnyű és förtelmes látványnak, akkor ez véleményem szerint gyalázatos eljárás. Ha azonban e felismerés nyomán igyekszem megtanulni úszni, hogy magam ugorhassak be a vízbe és kimenthessem embertársaimat, akkor ez mérőben más emberi magatartás.

S miként már tavaly is kijelentettem, a fenti megfontolások késztettek arra, hogy ne filmezzek többet.

— Akkor hát mi a szándéka?

— Valami egész mást szeretnék csinálni. Tudom, erre azt fogják mondani: »Azzal kérkedett, hogy nem filmezik többé és íme, újra csak filmet készít.« De amire én ké-

Jelenet Rossellini »Viva l'Italia« című filmjéből



szülők, az semmiképpen sem illeszthető bele a film hagyományos kereteibe. Néhány olyan művet szeretnék készíteni, amelynek elsősorban didaktikus az értéke. Az a véleményem, oly mélyre sülyedtünk, hogy itt kell újrakezdenünk.

AZ ABC-NÉL KELL ÚJRAKEZDENÜNK

— A művészek általában egész másképpen fogják fel feladatukat. Számukra a művészetnek nincs közvetlen praktikus hasznos jellege, a művészet és a didaktika nem bizonyultak jó házastársaknak.

— Hadd magyarázzam meg, mire gondolok. A művészet csak akkor művészet, ha meg van a maga nyelve, ha olyan dolgokat fejez ki, amelyek az emberek átlaga számára érthetőek. Enélkül teljesen absztraktá válik. Természetesen el szeretnék oszlatni már eleve egy félreértést: Nem vallom azt, hogy ezentúl »kommersz-filmeket« kell készíteni. De szilárdan hiszem, hogy jelenleg nem rendelkezünk a megfelelő alap-elemekkel sem. Nemcsak a gondolatok hiányzanak és nem is csak a nyelvezet, hanem még ennél is nagyobb hiányosság, hogy nincs szótárunk, sőt már ABC-énk sem. Ezért vallom, hogy csak úgy végezhetünk hasznos munkát, ha újra visszaállítjuk az ABC betűit. Nem a művészet átalakításáról van szó, hanem újrafelfedezéséről. S hogy újra felfedehessük a művészetet — azt a művészetet, mely tökéletesen korrumpálódott, mely semmivé foszlott az absztrakcióban, amely nemcsak a nyelvezetről, hanem az ABC-ről is leszoktatott bennünket —, erőfeszítéseket kell tennünk annak érdekében, hogy megtaláljuk újra a szavak értelmét, értékét és a nyelv valódi nyelvvé váljon, nem pedig pusztán bizonyos ismeretlen tartalmú edényekre ráragasztott címkék összegévé.

A Cahiers du Cinéma szerkesztője ezután azt igyekezett bizonyítani, hogy a mai művészek jelentős részét is hasonló törekvések hatják át és hasonló morális, esztétikai megfontolások készítik az útkeresésre. Rossellini azonban kitarított álláspontja mellett:

— A maximum — mondta — ami a művészek részéről napjainkban, morális állásfoglalásként jelentkezik, abban nyilvánul meg, hogy szüntelenül az elidegenedésről, a »rövidzárlatról« beszélnek, vagyis két tökéletesen negatív adottságról. Teljes mértékben megértem azt a modern művészt, aki kijelentené: »A technika az emberek nagy részénél elidegenedést és rövidzárlatot idézett elő. De nagyonis megvalósíthatóan tartom, hogy az ember ne idegenedjék el és ne szakadjon meg lelki kontaktusa embertársaival.« Íme ez művészhez méltó nyilatkozat lenne és ebben rejlik a művész funkciója: Le kell győznie a bajokat, meg kell találnia az új nyelvezetet. Ezért jutottam én arra az elhatározásra, hogy csak szigorúan vett didaktikus műveket alkotok. Mert sajnós, nem tudunk semmit sem. Jelenkori technikai fejlődésünk példátlan az emberiség történetében. Az ember valami egészen rendkívülit épített fel. Ezt el kell ismernem, mert mélységes tiszteletet érzek a technika iránt. De mindez kicsúszik a kezünk közül, ebben rejlik az igazi tragédia.

— A világ oly nagy, annyira bonyolult, hogy a művészeknek is nagyon sok ismeretre kell szent tenni. A magam részéről esztendőök óta nem olvasok mást, csak tudományos műveket.

— *Hogyan segíti ez filmművészi feladata teljesítésében? Milyen kapcsolat áll fenn a kétfele tevékenység között?*

— A kapcsolatot rendkívül szoros s ezt Önök is meg fogják látni. A következő filmem... de nem is akarom filmnek nevezni, mert nem szabad filmnek lennie, mondjuk tehát azt: »szalagra viszem« a vas történetét. Nevetségesnek látszik? Lehet. Én azonban azt a célt tűzöm ki magam elé, hogy ne művész legyek, hanem pedagógus. S ebben a művemben olyan rendkívüli dolgokat fognak látni, annyi élménnyel fogja a nézőt gazdagítani, hogy én talán nem leszek művész, de bizonyára sikerül nem egy embert elvezetnem a művészethez.

Velencéről — olasz szemmel

A velencei filmfesztivál hagyományaihoz tartozik, hogy a mindenkori igazgatót először bírálják, azután megkövezik, hogy a zsüri többé-kevésbé igazságos ítéleteiért is őt teszik felelősé. Lugi Chiarini, Domenico Meccoli utóda sem menekült meg ettől a sorsától; mint ahogyan nem is lehetett más vární. Az olasz jobboldali sajtó — politikai meggyőződése miatt — különösképpen gyűlölködő kommentárokkal emlékezett meg róla. Éppen ezért, Chiarini védelmében meg kell állapítani, hogy az ez évi fesztivál nem volt jobb és nem volt rosszabb, mint sok előző. Kevesebb talán több lett volna, mert egy egész sor filmnek nem volt fesztivál-színvonala. De nem Chiarini hibája az, hogy nem küldtek Velencébe kimagasló filmeket, hogy a fesztiválok inflációja hátrányos hely-

zetbe hozza a legrégebbi »mostra cinematografica«-t. Az értékes filmek gyártói ugyanis általában nem hajlandók már arra, hogy filmjeiket »jégre tegyék« és Velence ítéletére várjanak. Azon vannak, hogy drága árujukat a közönség elé vigyék, és amilyen hamar csak lehet, újra bevételezzék a beruházott tőkét.

Ahhoz nem fér kétség, hogy a »Leone d'Oro« (Arany Oroszlán) méltó győztesnek jutott — bár az ítélethirdetést szervezett füttykoncert fogadta, s az olasz sajtó reakciós része elutasította a »Kezek a város felett« című filmet. Aki ismeri Francesco Rosi filmjének hátterét, nem csodálkozhat azoknak a köröknek felháborodásán, akiket Rosi felelőssé tett az építőiparban uralkodó szegényletes állapotokért. Rosi ugyanúgy, mint Chiarini fesztiváligazgató, a poli-

tikus művészek közé tartozik. Filmjét egy élő és égetően aktuális olaszországi társadalmi és gazdasági rákfene feltárására használja fel. A telekspekuláció, amely nemcsak Olaszországban vezetett számtalan botrányhoz, megérett rá, hogy kiirtsák. A film cselekménye Nápolyban játszódik (Rosi nápolyi), de háttere éppen úgy lehetne bármely más nyugat-európai város. »Boldog vagyok, hogy egyhangúan az én filmemnek ítelték oda a díjat — mondotta Rosi, közvetlenül az Arany Oroszlán átnyújtása után, a részben tapsoló, részben füttylő nézők előtt — mert ez igazolja számomra azt, hogy ma Olaszországban valóban érdemes egy eszméért harcolni.«

Francesco Rosi nem »szép filmet« akart készíteni, hanem fórumot akart teremteni. »J'accuse«-ével nyilvános vi-

De Bosio: »A terrorista«





Julie Christie a »Hazug Billy« című angol filmben. Rendező: John Schlesinger

tát akart kiváltani, demonstrálni akart a korrupció ellen. Filmjének »hőse« egy skrupulus nélküli vállalkozó-típus, aki politikai intrikák által, megvesztegetett, vagy megzsarolt segítőtársak segítségével jut célhoz, — sajnos nem a fantázia szülte, hanem sok példányban él és működik az olasz életben. És az emberi hajlék, mint spekulációs objektum, kétségtelenül egy beteg gazdasági rendszer legfelháborítóbb jelenségei közé tartozik.

Francesco Rosi nem most először lépett fel mint bátor vádló. A »Külvívás«-ban (öt évvel ezelőtt díjjal tüntették ki Velencében) a gyümölcs- és főzelékkeres-

kedelemben dúló maffiát pellengérezte ki. Még ki-méletlenebbül leplezte le a maffia lényegét és hátterét a »Salvatore Giuliano«-ban (amelyel Rómában a külföldi sajtó mint a múlt év legjobb filmjét tüntetett ki díjjal). És biztosak lehetünk, hogy Rosi a jövőben sem lesz hűtlen harcos természetéhez. A negyvenegy éves rendező Luchino Visconti rendező-asszisztense volt a »Vihar előtt«-ben, a »Bellissima«-ban, és a »Senso«-ban. Ma, tanítómesterével Viscontival, Germivel, Fellínivel, Antonioni-val kétségtelenül az olasz rendezők élcsoportjához tartozik.

A nemzetközi zsüri egyhangúan Rosi filmje mellett döntött és Louis Malle »Le feu follet«

((Lidércfény) című filmjét második helyre utalta. Megérdemelten. Nem volt meggyőző a Volpi-serleg odaítélése a legjobb nő alakításért Delphine Seyringnek (a megemészthetetlen, konfuzus, ál-intellektuális »Muriel« című Resnais-filmben); kimagasló teljesítmény hiányában valószínűleg helyesebb lett volna, ha a díjat egyáltalán nem adják ki. Rendben volt ezzel szemben Albert Finney kitüntetése mesteri teljesítményéért a »Tom Jones« című angol film címszerepében. Általában az angolok szerepeltek a legjobban Velencében; az általuk bemutatott filmek: Joseph Losey »The servant«-ja (A szolga), Tony Richardson »Tom Jones«-a, és John Schlesinger

Jean-Pierre Kérien és Nita Klein, Resnais »Muriel« című filmjében



Tony Richardson:
»Tom Jones«

»Billy Liar« (»Hazug Billy«-je) magas színvonalon állottak.

Csalódást okozott viszont a fiatal olasz rendezők »új hullám«-a. Az »első alkotások« díja megosztott egy svéd (Jörn Donner: »Egy szeptemberi vasárnap«) és egy francia (Chris Marker: »Szép május«) között, bár a nyolc versenyben levő film közül öt olasz volt. Megmérettet és könnyűnek találattott: Gregoretti »Omicron«-ja, Franciosa és Festa Campanile »Erzelmes kísérlet«-e. A hivatalos zsűri nem vette észre, de a filmkritikusok jogosan tüntették ki De Bosio »A terrorista«-ját, amely a velencei

Leticia Roman és Jean Marc Bory az »Erzelmes kísérlet«-ben





Ugo Gregoretti filmje: »Omicron« (Renato Salvatori és Rosemary Dexter)

partizánok ellenállását mutatja be a náci megszállókkal és a fasisztákkal szemben a lagúnák városában. Mind a zsúri, mind a sajtó véleményem szerint jelentősen alul értékelt két filmet, amelyek bár nem jöhettek számba az első helynél, mégis megérdemelték volna az elismerést, és pedig »Az arany-

páfrány« (Csehszlovákia) Jiri Weiss filmje, és »Acsend« (Lengyelország) Kazimierz Kutz filmje.

Érdekes jelenség, hogy az »Arany Oroszlán« két fő esélyese, Rosi és Malle, a mai filmművészet két extrém irányzatát képviseli: a publicisztikai vitafilm, amely támad és egy tételt szolgál, — és egy szemlélődő

esztéticizmus különleges alkotását. »Rosianusok« és »Malleianusok« között nem lehet hidat verni. Velencében a »Rosianusok« győztek. Ezenfelül az olasz film győzött, mint előzőleg Cannes-ban, Mar del Plata-ban, San Sebastianban, Berlinben és Moszkvában. Szemrehányást lehet

»Omicron«

Harriet Anderson és Tommy Berggren az »Egy szeptemberi vasárnap«-ban



Jelenet Mosi »Kezek a város felett« című, díjnyertes filmjéből



tenni az ez évi válogatás ellen: sok filmgyártó ország elhanyagolása miatt is, melyek joggal ragaszkodnak ahhoz, hogy Velencében képviseltessék magukat, mint például Mexikó és az összes délamerikai ország, az afrikai országok és a közép-keletiek, továbbá India, óriási produkciójával. Bosszantóan hat a kiválogatásért felelősöknek az utóbbi években egyre élesebben kirajzolódó nemzeti elfogultsága is; különösképpen feltűnő volt ez az »első művek«

kategóriájában, ahová válogatás nélkül olasz rendezők filmjeit vitték be és kihagyták a jó külföldieket.

És még egy szót Chiarini és sokat kritizált fesztiválvezetésének igazolására: bizonyos, hogy hiányoztak a sztárok, ezzel szemben még soha sem volt olyan nagyszámú közönség, mint az idén. Ez pedig döntőnek tűnik előttünk. A sztárkultusz ideje lejárt, Velence 1963 ezt világosan megmutatta. Csak az amerikaiak nem akarják még elhinni, és éppen

most hirdetik Samuel Bronston szuperprodukciónak, a »Római birodalom bukása«-t, Sophia Lorennel, Stephen Boyd-dal, Alec Guinness-szel, James Mason-nal és Christopher Plumer-rel. Velencében jól elboldogultunk sztárok és sztárlettek nélkül. Kárpótlásképpen örvendetesen élénk és aktív részvételét tapasztaltuk azoknak, akik számára a filmeket készítik: a közletről és messziről jövő mozilátogatóknak.

KLAUS RÜHLE

FILMKINCSEK TORINÓBAN

Amilyen ritkaság volt régen a filmmúzeumnak még a fogalma is, annyira ismert napjainkban. Budapesten is működik filmmúzeum; ez azonban voltaképpen nem más, mint régi vagy ritka filmek bemutató mozija. Általában a legtöbb filmmúzeum ilyen jellegű.

Van azonban Torinóban egy másfajta filmmúzeum. Ma már valóban múzeum, a szó szoros értelmében, s mint ilyen egyedülálló a világon. Ehhez képest még szakmai körökben is ritkán emlegetik, a nagyközönség pedig egyáltalán nem tud róla. Ennek az a magyarázata, hogy a torinói filmmúzeum magánalapítás és csak legújában vette kezelésbe Torino városa. De akkor sem, még így sem állami jellegű.

A torinói filmmúzeum gyűjteményének zöme a filmművészet kezdeteiből való. Alapítója, Anna Maria Prolo, hallatlanul művelt és

bájos öreg hölgy, a világ minden tájáról összegyűjtötte a kezdeti évek filmvonatkozású emlékeit. Gyűjteményének alapja saját családi filmállományuk és filmgép-parkjuk, ugyanis a század elején nekik is volt egy filmgyáruk Torinóban. Torino a század elején a világ legjelentősebb és legnagyobb filmvárosa volt. Akad olyan esztendő az első világháború előtti időkből, amikor hetven filmvállalat működött itt húsz-harminc műteremcsoportban! Óriási szám, különösen, ha meggondoljuk, hogy Hollywoodnak ugyanekkor még híre-hamva sincs, még a Los Angeles-i napilapok ingatlan rovatában sem szerepel ez az akkor jelentéktelen külterület. Torino haladó polgári értelmiség által lakott, fejlett ipari város volt, elég ezzel kapcsolatban arra emlékeztetni, hogy Kossuth Lajos is itt talált menedéket. Míg Itália más részeiben, így Rómában csak később tudott kibontakozni a filmgyártás, éppen a területek elmaradottsága, és rendkívüli konzervatívizmusa miatt, addig Torino kedvezett a filmművészetnek. Jelentős ismeretterjesztő, tudományos és dokumentumfilmek is készültek itt a játékfilmek mellett. Torino jelentősége filmszempontról akkor hanyatlott, mikor a fasizmus idején a harmincas évek közepén Mussolini felépítette a római Cinecittát, és a filmgyártás központja Róma lett.

Egy ilyen torinói kis filmműterem és filmvállalat magántulajdonából alakult tehát a filmmúzeum. Ami akkor, a tizes években, jelentéktelen fogyó anyagnak számított, tehát mindenki eldobta, hiszen évről évre újabb és modernebb gépek, tekercek, vásznak kerültek, azt Anna Maria Prolo összegyűjtötte. Az összegyűjtött anyagból az évtizedek múlásával kincsek váltak. Sok olyan gépet, szerkezetet őriz a torinói filmmúzeum, amelyekből az egész világon már egyetlen példány sincs, ami nem csodálatos, hiszen tudjuk, hogy a legolvasottabb könyvek veszték el leginkább a XVI.

Filmfelvevőgép 1898-ból és a blofonográf-nak, a hangos- és beszélőfilm ősenek első plakátja 1901-ből



században, a legdivatosabb ruhaanyagok maradtak fenn legnehezebben az utókorra. Ezek a szerkezetek ki vannak állítva és működnek. A szemlélő valamennyit működésbe hozhatja: leperereg az első Lumiere-filmek eredeti Lumiere-vetítőn, látjuk az első Edison-féle kintoszokópot, pénzdarab bedobására működni kezd, és pergeti az első amerikai filmeket, és így tovább. De ezek inkább népszerűsítő jellegű érdekességek. Rendkívüli tudományos jelentősége van azonban két dolognak. Egyik: a filmvonatkozású könyvek, nyomtatványok, plakátok gyűjteménye. Ez a páratlan gyűjtemény nemcsak lehetővé teszi a kutatónak a kezdetek gondos tanulmányozását, hanem arra is kényszeríti a tudományos szakirodalmat, hogy az eddig többnyire egymástól átvett, általában a múlt század közepe táján megfogalmazott megállapításokat, amelyek Amerikától Franciaországon és Németországon át Magyarorszáig vándoroltak, s amelyeket nálunk Sadoul magyar filmtörténete népszerűsít: tehát hogy ezeket a megállapításokat módosítsa. Már az olasz reneszánsz prózában vannak olyan megnyilatkozások, s ezeket mind őrzí a torinói filmmúzeum, amelyek arra mutatnak, hogy Kirchner sokat emlegetett laterna magicája előtt is voltak vetítési törekvések és eredmények. Másként alakul a fényképezés feltalálása előtti kinematográfia értékelése is: a torinói filmmúzeum anyaga alapján világos, hogy a mozgókép feltalálása és működése nincsen olyan szoros kapcsolatban a fényképezés feltalálásával, mint gondolnánk: a fotografálás előtt jóval készült már rajzsorozatokot pergető filmek.

Számunkra, magyarok számára, mindezen kívül még egy fontos és kihasználatlan jelentősége van a torinói filmmúzeumnak. És pedig az, hogy a múzeumban, mely a nemzetközi filmforgatási és kölcsönzési szabályoktól független tudományos intézmény, rendszeresen folynak olyan vetítések, amelyekkel egy-egy ország legfontosabb filmjeit sorra bemutatják, s magam tapasztaltam, hogy a kis múzeum



A torinói filmmúzeum

apró, pár száz személyes vetítőtermébe Itália és Franciaország minden részéből rendszeresen elutaznak a szakma érdeklődő tagjai, sőt maguk a rendezők is: René Clair például csak azért jelent meg egy filmje torinói filmmúzeumi vetítésen, mert elképzelhetetlen volna, hogy a hagyományokat megtörve, valaki ne jöjjön el a filmmúzeum igen jelentős szakmai közönsége közé, hiszen ez iktat be egy-egy filmet a nemzetközi filmtörténetbe.

Csak éppen mi maradjunk ki a torinói filmmúzeum műsoraiból? Vétkes mulasztás lenne, hiszen a múzeum vezetője szívesen látná filmjeinket, ha kapna ilyeneket, szívesen vetítené őket, ha megismerkednénk egymással; nem kelene megtenni?

NEMESKÜRTHY ISTVÁN

REALIZMUS ÉS SZUBJEKTIVITÁS

— A LENGYEL FILMNAPOK ALKALMÁBÓL —

Alig több, mint tucatnyi kommersz-film, néhány valóban igényes alkotás, egy-egy cikk, a fesztiválok tudósítóitól, a sikerekről érkezett beszámolók, híradások, inkább csak a szakma körében ismert kísérleti filmjeik — lényegében ennyi az, aminek a segítségével képet alkothattunk a lengyel filmművészetről. A kialakult kép azonban nem teljes, s hogy mennyire nem az, most derült csak ki igazán, hogy a Filmmúzeumban egy hétig lengyel filmeket vetítettek. Ezek a művek részben korrigálják véleményünket, világosabbá teszik e filmek erényeit és hibáit is, mint ahogy korábban jelentkeztek számunkra.

A szubjektív realista, »saját világú« művészek — a mai lengyel filmek legtöbbje ilyen — alkotásai közül való a fiatal Has két filmje, és Konwicki műve, »A nyár utolsó napja«.

Has világának atmoszféráját, témavidékeinek egy-egy mondatos feltérképezése is jól közvetíti. »A Búcsúzások«-ban a gazdag és a szegény diák egyaránt szerelmesek az éjszakai lokál táncosnőjébe, aki a háború idején lett grófné, s akit roncsos tettek a koncentrációs táborokban átélт szenvedések; az »Isten veled, ifjúság« — amely a szerző megjelölése szerint szentimentális komédia — egy öregedő színésznő drámája, aki hosszú idő után visszatérve

szülővárosába, búcsúzik múltjától és egy fiatal emberrel való, hirtelentámadt érzelm formájában az ifjúságtól és a szerelemtől is. Rezignáció, emlékezés, búcsúzás, szomorúság, a »már soha többé« lírája — ezek skálájának alaphangjai. Az »Isten veled, ifjúság« például öreg kávéházaival, furcsa figuráival, a modern fiú kontrasztjában még szemléletesebb és érzékelhetőbb ódivatúságával, pusztulásra ítélt arisztokrata otthonaival, kártyázó vénelivel, a nagypapa temetésének hangulatával, a szemérmes és meghasonlott, a kisvárosi élet díszletei között fulladozó ügyvéd halk-bánatú alakjával, de a légkör egészével is. már csak alig tart rokonságot a valósággal. Távoli és különös; hűségese közvetítője a Has stílusában tagadhatatlanul egységes, a korszerűt és a melodramatikus ötvező belső világának. A valóság-elemek kötetlen kezelésével egy nemlétező álomélet áll össze művelben — álomélet, amely megéjtő varázsa ellenére is perlekedik mindazzal, amit a modern filmművészet nagy lehetőségének vélünk.

»A saját világ« teremtésének kísérő veszélye, hogy véletlenszerűen egykönnyen absztrakcióba futhat. Ez kísérhető nyomon a filmművészeti tájakra ki-kiránduló író, Konwicki világhírű alkotásában. »A nyár utol-

só napjában«, amely két ember érzelmi drámája, magányosságuk, tétova egymást keresésük, a bűvös körből szabadulni vágyásuk, visszahúzódások, egy-egy pillanatra szóló feloldások aprólékos rajza. Ki tagadhatná a mű nyilvánvaló erényeit, teljes és igényes szembefordulását mindenfajta kommerszséggel, tiszteletreméltó polemikáját az elavult filmezési gyakorlattal, stílárius tisztaságát; ki tagadhatná, hogy az alkotó két szereplővel és a tengerrel kulturált művet hozott létre? Az egész azonban megfosztódott a tértől és időtől, desztilláltan jelentkezik a természet szemlekező és örök kuliszszáiban s az időpontra is csak az olyan jelek utalnak, mint az eget végigszántó jökhajtásos repülőgépek, az ellenséges külvilág fenyegető jelzései. A széllel, a hullámokkal, a parti bokrokkal izolált absztrakt dráma csodálatosan szép, hangulatos felvételekre ad alkalmat, a néző azonban ezeket a kapcsolatok nélküli, társadalmon kívüli, a tengerből jövő és a tengerbe tartó embereket nem tudja eléggé érzékelni, nem tud velük mit kezdeni.

*

Három olyan mű is akad a bemutatottak között — az »Eroica«, a »Visszatérés« és a »Lotna« —, amelyeket könnyen rokoníthatunk, nemcsak a kínáló te-

matikai hasonlóság miatt, hanem sokkal inkább azért, mert ugyanaz a szemlélet munkál bennük. Mindhárom film — igaz, a »Visszatérés« csak közvetve — a háborúról beszél.

Tudjuk, hogy körülbelül minden negyedik lengyel film foglalkozik tegnapjukkal, a háború, a megszállás, a varsói felkelés, a gettó elpusztítása, a felszabadulást közvetlenül követő, még zűrzavaros napok élményeivel. Talán nincs is olyan jelentős alkotójuk, aki ne gyürkőzött volna ezzel a témával, aki ne próbálta volna meg elmondani vallomását erről a sorsdöntő időszakról. A művek sorában persze a téma szakadatlanul alakult. Az út — vagy inkább parabola — a kezdeti nagy tablók-tól, a hősiesség és a küzdelem külső cselekményességben való, vagy mitológizált megmutatá-

sától, a moralizáló, az eseményeket lélektani vetületükben felmérő feldolgozásokon át egészen a téma kritikai felméréseig terjed. A parabolának ezen a befejező szarán helyezkednek el a most látott alkotások.

A téma átértékelésére először Munk vállalkozott szellemes és intellektuális filmjében, az »Eroica«-ban. Az első részben egy vidám és ügyes fickó — aki korábban részt vett a varsói felkelésben — belátja a további küzdelem reménytelenségét, ott-hagy csapat-papot, hazamegy a feleségéhez. Útközben azonban barátságot köt egy magyar alakulat tisztjével, aki csapatát a lengyelekhez szeretné eljuttatni. Hősünk szívesen vállalkozik a közvetítésre, azonban hiába a kalandok és a legyűrt nehézségek sorozata, a reakciós lengyel vezetők a

segítségükre érkezetteknek és a »botcsinálta« közvetítőnek is kiadják az útjukat. A második rész lengyel tiszték fogolytáborába vezet, akiket az a legenda éltet, hogy egyik hadnagyuknak sikerült megszöknie; a »szökött hadnagy« azonban a padláson bújókál, korántsem romantikus körülmények között. A két látszólag teljesen elkülönülő részt mindössze csak az alkotói koncepció, a mítoszrobbantás szenvedélye forrasztja össze.

A motívumok: a kaskat fölröppentő belövés; a szellőztetni kitett dunyhából a repesz nyomán szerteséjjel szálló pihék; a harcost a roham közben elkapó vizelési inger; az ellenséges tiszttel szerelmeskedő katona-feleség; a görbe tükröbe mutatott menekülés zsbívsására; a részegségbe olvadt titkos megbízatás; a naív

Tadeusz Konwicki: »A nyár utolsó napja«





Kazimierz Rudzki (középen) az »Eroica« című filmben

María Cieczielska, a »Visszatérés«-ben



és gyermeked konspirálás; az unos-untalan hazaszaladó ellenálló rajza — igen, mind ezek a motívumok elszántan és keserűen tagadják a legendát perlekednek a téma ábrázolási konvencióival, kicsinyes és rievetséges oldaláról veszik számba az egész háborús iszonyatot. Munk idézőjében értendő »Eroica«-ja, ez a fordított hőskölte-mény ugyanis szándékosan szentségtörő. Az igaz és szép dolgok devalválásáért nyugodtan el is ítélnénk, ha nem tudnánk, hogy alkotásával a múltan való rágódás helyett végre a jelenre akar rádöb-benteni; ha nem tudnánk, hogy az »Eroica«-ban éppen egy jelenidejű igény karikírozza, a karikírozásra különben méltatlan dolgokat.

Égészen másként, de

hasonló következtetések-re jut Passendorfer is szépen fényképezett, hangulatos képek özö-nét felsorakoztató, idegen hatásoktól ugyan nem mentes és dramaturgiailag is sokszor erőltetett filmje; a »Visszatérés«. A másfél évtized után Párizsból hazatért egykori harcos, Sjiwy hiába keresi romantikus-küzdelmes if-júságának színterét, nemcsak, hogy az ismert utcákat nem találja, de a mindennapjaikkal baj-lódó, az emlékektől el-távolodott emberek kö-zött sem ismeri ki ma-gát. Bizony alaposan megváltozott minden: a hajdani rettenhetetlen kapitány szenilis, gyere-kekkel veszekedő, tehe-tetlen öreggégé lett, a volt bajtársak asszonyait a pénz és a kacérkodás ér-dekll, a régen-volt sza-relmes többé már nem



Andrzej Munk: »Eroica«

—, aki műveiben a téma minden stációját, a teljes parabolát megjárta, az egyértelmű lelkese-
déstől a kételkedésen át egészen a leszámolásig. Gyötrődve és csökönyösen mindig ugyanarról, ugyanannak a vetületeiről ad számot. A »Nemzedék«-ben tiszta és fiatalos optimizmussal, a »Csatorna« poklába szállt hősiességről szólva döbbenet, a »Hamú és gyémánt«-ban pedig — szerencsére újra láthattuk ezt a kitűnő alkotást a bemutatott filmek között — gyötrődve és tragikus pátosszal.

A »Lotna« a leszámoló

tud feloldódni. Egyszóval: Siwy ráébred, hogy egyedül, és — az emlékezet csalfaságától megtréfálva — hamisan övzi a múltat.

A finton, amelyet ez a mű a hősiességnek, a zátonyra vivő romantikának mutat, természetesen — mint az »Eroica« esetében is — nem a tulajdonképpeni hősiességnek és romantikának szól, hanem a jelen már kilúgozott, a fejlődés gátlóivá vált legendáinak. Az árnyakkal viaskodó Siwy története azt példázza, hogy a tegnapnak — akár mint történtek a dolgok — búcsút kell inteni, mert a múltbavesztés életveszélyes.

Van egy lengyel filmalkotó — Andrej Wajda

Jelenet Wojciech J. Has »Búcsúzasok« című filmjéből





Adam Pawlinski a
»Lotna« című filmben

lás műve. Wajda persze nem a munki keserűszatirikus hangvétellel végzi el a téma revízióját, hanem egyéniségének meghatározása szerint valamiféle költői bánattal. A film cselekménye a végzetes harminckilences szeptemberben játszódik, mikor is a félelmetesen működő, az akkori technika legmagasabb szintjén álló fasiszta hadigépezet valósággal lehengerelte az elmaradt, a tankok és ágyú ellen zászlólobogtatva, csatakürtök hangjánál, karddal és lovassággal rohározó, a középkori lovagiasság eszményében tetszelgő tisztektől vezényelt lengyel hadsereget. A történet egyetlen mondatban összefoglalva csupán annyi, hogy ezeknek a végzetes eseményeknek az idején néhány tiszt, szinte mindent felejtve, késhegyig menő küzdelmet vív egy csodálatosan szép fehér kancáért. A magatehetetlen arisztokratától örökbe ka-

pott paripa is jelképes persze, a pusztulásra ítélt, romlást hozó szellem hordozója — a szellemé, amely önmaga téveszméibe gubózik és képtelen felfogni a realitásokat. Nagyonis jellemző, hogy »Lotna« a náci bombák és a gépfegyverek golyói között száguld s hogy ostobán és értelmetlenül áldozatává válik végül a testvérharcnak. A szerelem és a ló ígretében élő tisztek ábrázolása, a színek dramaturgiai funkciójú felhasználása, a poétikus — a középkori maradságot és a háborús valóságot minduntalan egybekomponáló és közöttük ok-okozati összefüggést szuggeráló — képek, a szándékosan elrajzolt, mégis meghatározó, vérsre forduló szerelmi idill, a kastélyok, a kúriák, az elhagyott parkok világa — mindez

szép a filmben, s még akkor is érték, ha különben kénytelenek vagyunk észrevenni a film művészi gyengéit. Mert vannak gyengéi. A Lotna ugyanis nemcsak a téma revíziója, nemcsak a parabola befejező szára, hanem minden részlet-szépsége ellenére, egyfajta művészi hanyatlás hordozója is. Wajda zseniálisan kidolgozott, de abszolútizált leleménye, szimbólumokkal terhelt ábrázolásmódja ebben a műben — és a »Sámson«-ban is — már túlhajtott és önmaga ellen fordult.

A tárgyilagosság kedvéért jegyezzük meg, hogy következő munkájában, a mai fiatalokról szóló »Ártatlan varázslók«-ban nemcsak tematikailag, de művészileg is teljesen megújult, búcsút mondott szimbólum-rendszerének és puritán egyszerűségével jelenítette meg tárgyát.

A bemutatott hét film mindegyike — bár a lengyel filmművészet egészére nem tudunk következtetni belőlük — annyit azért elárul, hogy az európai filmművészet jelentős iskoláját képviselik, amely a személyes látomást összekapcsolja a kor nagy problémáival; fogalmazásuk korszerű, stílusosan igényesek, őszinték és még hibáik is polémiákra kényszerítenek.

MAÁR GYULA

Majakovszkij

A FORGATÓKÖNYVÍRŐ ÉS FILMSZÍNÉSZ

Majakovszkij sokoldalú, rendkívül szélesskálájú művész volt. Kéltéményeket és színdarabokat írt, plakátokat, karikatúrákat rajzolt, festett, agitációs versikéket »fargott«, sőt — amjt kevesen tudnak — forgatókönyveket is írt és filmszerepeket alakított. A filmmel kapcsolatos működéséről szól Maksz Poljanovszkijnak (a »Vologya utcája«, a »Felderítő lány«, stb. szerzőjének) »Költő a filmvászonon« című könyve. Eszerint Majakovszkij először 1913-ban szerepelt filmen, egy, a divatos futurista nagyságokat »Kabaré 13« címen megörökítő alkotásban. Költők, írók, festők, (köztük például Majakovszkij és Borisz Lavrenyov) »alakították a szerepeket«, helyesebben saját magukat. Ők írták a szcenáriumot is. A film, amely megbukott, nem tudni, hol kallódott el, pedig Lavrenyov tanúsága szerint nem sokkal a Honvédő Háború kitörése előtt Leningrádban még bemutatták.

Az első, némafilm-szerepét az első önálló szkecs követte: a »Hajsza a dicsőségért«. Rövid történetét így írta le a költő: »Egy producer igen figyelmesen hallgat végig egy szcenáriumot, és legyintve csak ennyit mond: Hülyeség!« Majakovszkij le-történ tépi el a könyvet. »Nyilván figyelmesebben hallgatta, mint gondoltam.«

A FORGATÓKÖNYVÍRŐ

Az említett szcenáriumot újabak követik, de a költő filmjeiből csak egy maradt meg teljes épségben, a De Amicis regénye nyomán írt »A kisasszony és a vagány«. Másik műve Jack London »Martin Eden«-jének megfilmesítése. A cselekményt a költő saját értelmezésében orosz talajba ültette át, a film címe ez volt: »Nem a pénzért született«. Majakovszkij így írt erről a filmjéről önéletrajzában: »1918 január. Moszkvába utaztam.

Fellépek. Éjjel a Nasztaszinszkijen, a Költő-kávéházban. A mostani költőkávéházi szalonocskák forradalmi nagymamája. Forgatókönyveket írok. Magam is játszom. Filmplakátokat rajzolok...« A költő harmadik forgatókönyvét (»A film béklyójában«) szerzője fantasztikus filmnek nevezte. (Ez is megbukott, akárcsak a futuristákról készült film.)

A »Nem a pénzért született« hőseben, Ivan Novban Majakovszkij Martin Edent és kissé önmagát rajzolta meg. A különbség a regény és a film között az, hogy Ivan Novnak nem kell összeroppannia az arany szorító ölelésében, mint Martin Edennek.

Majakovszij filmjét ünnepélyes keretek között mutatták be a moszkvai Modern (ma Metropol) moziban, 1922-ben. Lunacsarszkij népművelésügyi miniszter is részt vett a bemutatón. A film mindenkinek tetszett — Majakovszkij kivételével.

A Neptun-filmgyárban forgatták »A kisasszony és a vagány« című Majakovszkij-filmet is.

Fiatal tanítónő érkezik a munkások esti iskolájába. A hallgatók fegyelmetlenek, verekszenek. Köztük is a legrosszabb az utca réme, egy fiatal huligán, szerelmével üldözi. A tanulók kinevetik a tanítónőt, de hősünk, aki valóban beleszeretett, védelmére kel. A fiúk verekedés közben megkéselik. Halálán van. Kéri, hívják el hozzá a tanítónőt. Az eleget tesz a kérésnek és az utolsó perceit élő fiatal embert egy csókkal búcsúztatja el az élettől.

Ez a nem túl eredeti, de a maga idejében (1919) nagy sikert aratott film »igen forradalmi« jelenség volt. Először ábrázolt egy olyan forradalmi intézményt, mint a munkások esti iskolája. Majakovszkij előbb említett filmjeiről ezt

mondta: »Szentimentális, megrendelt semmiségek, átdolgozások. Nem azért semmiségek, mert rosszabbak más filmeknél, hanem mert nem jobbak...«

Közben megérett az a terve, hogy saját életéből ír forgatókönyvet. 1918-ban így számol be erről Lili Brikhez írt levelében: »Szeretnék nyáron filmezni veled. Forgatókönyvet akarok írni számodra.«

Nem sokkal később Majakovszkij meg is valósította elgondolását. Egy moszkvai folyóirat, a »Filmvilág« közölte a hírt: »V. V. Majakovszkij költő fantasztikus filmlegendát írt »A film béklyójában« címmel. A forgatókönyvet a Neptun megvásárolta. Turkin rendező a napokban kezdi meg a film forgatását. Főszereplők: Lili Brik, Margarita Kibalcsics, A. V. Rebkova és a forgatókönyvíró: V. V. Majakovszkij.

A film rövid tartalma: egy ember beleszeret egy filmen szereplő asszonyba, aki kilép a vászonnól és életre kel. De az, aki egyszer már a filmvászonon élt, nem tudja megszokni a közönséges emberi életet. Vissza kell térnie a vászonra. Az élő ember a film-nő keresésére in-

Majakovszkij »A kisasszony és a vagány«-ban



dul, s így csöppen a vászontúli életbe, detektívek, cowboyok stb. stb. világába. (Ezt a rövid ismertétést Lili Brik mondta el Maksz Poljanovszkijnak és hozzátette: »Vlagyimir valóban ragyogó fantasztikus szcenáriumot gondolt ki.«)

Maga Majakovszkij néhány év múlva dühösen írta erről a filmjéről: »Miután megismerkedtem a filmgyártás technikájával, írtam egy saját forgatókönyvet, amely megfelelt irodalmi újító munkámnak. A Neptun szégyentelenül kiforgatta, megváltoztatta könyveimet.«

A forgatókönyvírással mégsem hagyott fel. Összesen tizenhárom filmet írt: többet közülük megvásároltak, de nem vittek filmre. A filmgyártás államosítása után (1919 augusztus) agitációs filmet írt, ezt a lengyel fronton harcoló vörösoktonáknak mutatták be.

A FILMSZÍNESZ

Majakovszkij szenvedélyesen érdekelte a filmművészet. Cikkeiben, írásaiban minduntalan hangoztatta, hogy »a film győzelme biztosítva van«. A film, amikor a mai

Ivan Nov szerepében a »Nem a pénzéért született« című filmben





Majakovszkij és Lili Brik a költő »A film béklyójában« című, fantasztikus játékfilmjében

színház működését az egyszerű és olcsó gépi termelésre vezeti le, arra készlet, hogy gondolkozzunk a holnap színházáról, az új színészi művészetéről. Ez a film kulturális szerepe az általános művészet történetében.«

Mindazok, akik együtt dolgoztak vele a filmgyárban, elmondták, hogy rendkívül komolyan vette a filmet, pontos volt, igényes magával és másokkal szemben. Felvétel közben többször szemgyulladást kapott, de lelkiismeretesen tovább játszott, hunyorgás nélkül állta a Jupiter-lámpák fényét.«

Majakovszkijt szinte predestinálta a filmre kitűnő megjelenése, figurája, arca, mimikája, gesztusai. Azt jóslták, hogy nagy filmszínész-karrier előtt áll. Meyerhold, a nagy rendező, vele akarta eljátszani Turgenev »Apák és fiúk« című regénye filmváltozatának főszerepét. »A film béklyójában« bemutatása után azonban — mint már említettem — elment a kedve a filmszerepektől. Lili Brik így beszélt erről: »Majakovszkij arra törekedett, hogy ne csinálják olyan nivótlanul ezt a filmet, ahogy a rendező elgondolta. A szcenárium azonban mégis annyira eredeti

volt, hogy a film — ha befejezését elrontották is — két évig futott a moszkvai mozikban.«

Miután azonban a költőnek kedvét szegte saját véleménye, játékfilmben soha többé nem állt filmfelvevőgéppel elé.

HIRADÓK ES DOKUMENTUMFILM

Néhányszor azonban még lefényképezték a híradóban. 1925-ben például, amikor felszólalt a légi-flotta barátainak társaságában. Az Izvesztijja megalapításának huszadik évfordulóján, 1924-ben, dokumentumfilm készült a lapról »A kommunizmus mikróbája« címen. A film egy részét az újság szerkesztőségében forgatták, Majakovszkij is szerepelt benne, aki akkoriban a lap munkatársa volt.

A filmrestaurátornak türelmes nehéz laboratóriumi munkával sikerült elérniük, hogy a megmaradt Majakovszkij-filmek, részletek, híradók ma is levetíthetők, s mint a Magyar—Szovjet Baráti Társaság székházában tartott bemutató bizonyította, érdekes, fel-emelően izgalmas találkozóra adnak lehetőséget a szovjet költőóriással.

PETŐ MIKLÓS

KORDA SÁNDOR ÉS A MAGYAR NÉMAFILM

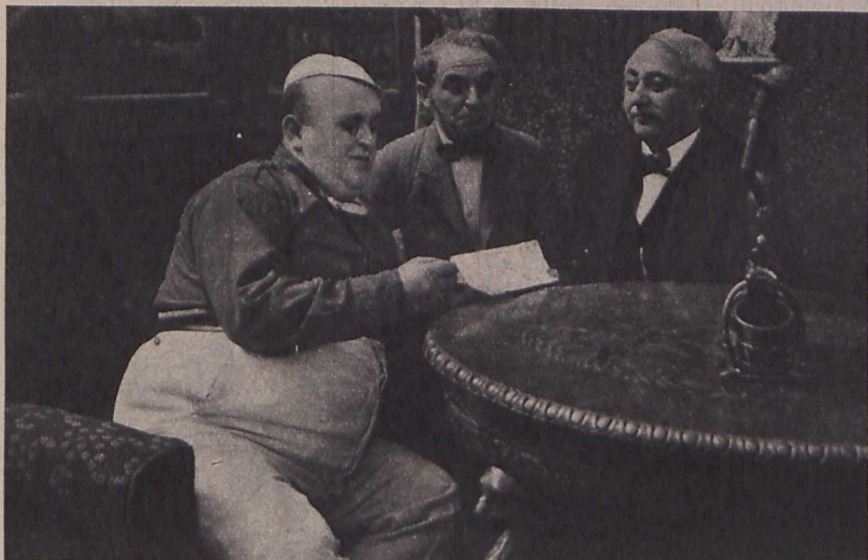
Szeptember 16-án lett volna hetven éves Korda Sándor, a világhírű magyar filmrendező. Angliában, Hollywoodban, Párizsban, Bécsben Sir Alexander Kordaként ismerték. De mi magyarok csak Korda Sándornak. Ő maga is magyarnak vallotta magát és szeretettel emlékezett vissza ifjúkorának pályakezdő éveire, amikor, mint a magyar némafilm úttörője, eljegyezte magát a filmművészettel. Sajnos, életútjának éppen ezt a szakaszát fedi mindmáig homály, holott Korda tehetsége voltaképpen magyarországi tevékenységével bontakozott ki.

A filmrendezés mesterségét Párizsban tanulta ki, utána hazajött és fiatalkorát meghaladó tudással és művészi koncepcióval kezdett murkához. Első önálló rendezése az 1915-ben készült »A tisztí kardbojt« Rajnay Gáborral, Gombaszögi Irénnel és Fehér Gyulával a főszerepben. Ezt követi a Sardou drámájából készült »Fehér éjszák« (Fedora), melyben Berky Lili, Kürthy György játszanak. Korda

nagyon szeretett e két művésszel dolgozni, s később még számos filmet forgattak együtt. A »Nagymama« óriási siker lesz. Ennek a forgatókönyvét már maga írja. Karinthy Frigyes és Sztrókay Kálmán forgatókönyve alapján rendezi meg 1917-ben a »Mágia« című filmet Lábass Juci, Várkonyi Mihály és Nyáray Antal főszereplésével.

A magyar filmközpont akkor Kolozsvárott volt, Janovics Jenő irányítása alatt. A kolozsvári színigazgatóból lett filmgyárok lassan minden film rendezését átengedi Kordának. A fiatal rendezőnek jó szeme van. Felfedezi a tehetségeket, de mellőzi a protekció által filmhez került »csillagokat«. Még arra is van ideje a filmrendezésen kívül, hogy filmszaklapot szerkeszsen és alapítson. Korda közben megvásárolta a Corvin filmgyárat és Pásztory Miklóssal közösen Budapesten fogott vállalkozásba. Jelentékeny alaptőkével részvénytársaságot hozott létre, a mai Hunnia őst. Itt első rendezése a »Szent

Gyárfás Dezső, Rátkay Márton és Szalkay Sándor a »Harrison és Barrison« című filmben



Péter esernyője» volt Rátkayval, Várkonyival, Huszár Pufival, Bartos Gyulával, majd a »Gólyakalifa« című Babits-mű filmrevitele. Ennek a forgatókönyvét Karinthy Frigyes írta Kordával s a főszerepet Beregi Oszkára bízta. 1917—1919 között tizenkét filmet rendezett, s mind siker, sőt nemzetközi siker lett. A már említettekén kívül »Harrison és Barrison«, »Faun« (Rajnay parádés szerepe), »Az aranyember«, »Mary Ann«, »Ave Caesar«, »Fehér rózsza«, »Yamata«, »Se ki se be«, és Heltai első filmrevitt műve a »111-es« Rajnayval, Kertész Dezsővel és Farkas Antóniával, akit később feleségül is vett.

1919-ben Korda Sándor mint direktórium tag részt vett a Tanácsköztársaság film-átszervező munkájában, egyike volt azoknak, akik aláírták a film- és mozi-szakma államosítását. Ezt a »bűnét« Hortyhék nem bocsátották meg neki soha. Emigrálni kényszerült, hogy külföldön fussa be — ma már a filmtörténet lapjaira került művészi pályáját.

Korda nemcsak nagyszerű filmekkel gazdagította filmművészetünket, hanem számos új művészt



Berky Lili és Kürthy György a »Mesék az írógépről« főszereplői

is felfedezett, akiből világhírű sztárok lettek. Az ő felfedezése Charles Laughton, Merle Oberon (második felesége), Robert Donat, Orson Welles, Sabu, sir Laurence Olivier, James Mason, Deborah Kerr, Alec Guinness, Vivien Leigh stb.

1956. január 22-én Londonban Kensington Gardens-i palotájában, hatvanhárom éves korában hunyt el.
PÁNCZÉL GYÖRGY

Haraszthy Hermin, Lenkeffy Ica és Somogyi Nusi az 1919-ben készített »Mary Ann« című filmben



A GERMINAL PÁRIZSI BEMUTATÓJA

— BESZÉLGETÉS YVES ALLEGRET-VEL —

A Germinál párizsi bemutatója után beszélgettünk Yves Allegret-vel a film rendezőjével.

— Mint tudjuk, filmje jelentős részét Magyarországon forgatta, kérem mondja el, milyen benyomásokat szerzett?

— A legnagyobb hatással a magyar nép művészet-szeretete volt rám. Meglepett a színházak nagy száma és hogy a színházakban mennyi kítűnő színész játszik. A munkakörülmények elsősorangúak voltak, a technikai szakemberektől a díszletező munkásokig mindenki lelkesedéssel és kedvvel dolgozott. Tanulságos és élvezetes együttműkö-

dés alakult ki a magyar és francia színészek között. A magyar színészek olvasták és újraolvasták Zola regényét, lelkiismeretesen tanulmányozták a megismerésített figura jellemét és helyét a cselekményben. Megkérték francia színész kollégáikat, mondják el előre a szövegüket magnetofonra, hogy jobban meg tudják figyelni a francia kiejtést, a francia mondatok ritmusát és lejtését.

— Ha már erre fordult a szó, nem voltak különösebb problémái a szinkronizálással? Hiszen elég nehéz lehetett megoldani, hogy a magyar színészek hangja és játéka harmonikusan il-

leszkedjen a francia színészekéhez.

— Azt hiszem, a szinkronizálás a lehető legjobban sikerült, észre sem lehet venni. A francia színészek mind meghallgatták magyar kollégáik francia nyelvű szövegét, hogy tapasztalatukat felhasználják szinkronizálásukban. Még Georges Wilson is sokat tanult Pécsi Sándor játékból például. Wilson szinkronizálta Mahieu-t, Sacha Pitoeff Souvarine-t, Charamat a Maklary Zoltán által alakított szerepet.

— A Germinálban élővonalbeli francia színészek játszottak. Véleménye szerint a közreműködő magyar művészek

Berthe Grandval





Krencsey Mariann és Jean Sorel a »Germinal«-ban

elérték a francia alakítások színvonalát?

— Igen. A színészekről, akikkel együtt dolgoztam, csak a legnagyobb elismerés hangján beszélhetek. Pécsi Sándort kivételes talentumnak tartom, intelligenciája, érzékenysége élvezetessé tette a közös munkát, de ugyanez vonatkozik Makláry Zoltánra is. Külön szólnék a fiatal Koncz Gáborról, Souvarine alakítójáról, aki nagy sikereket érhetne el nálunk is.

— Ha valóban ilyen kellemes emlékeket őriz Magyarországról, gondolt-e arra, hogy megismétli az együttműködést?

— Nagyon szívesen tenném, hiszen az embernek mindig örömet jelent viszontlátni barátait. De mindenekelőtt közös témát kellene találni, ami elég nehéz dolog. Dolgoztam már Olaszországban, Németországban, Lengyelországban, de úgy tapasztaltam, a magyarok áll-

nak legközelebb hozzánk.

— Most engedjen meg egy-két kérdést magáról a Germinalról. A franciák a háború előtt, de a háború után is meglehetősen sok Zola-regényt filmesítettek meg. Készült már a Germinalból is filmváltozat?

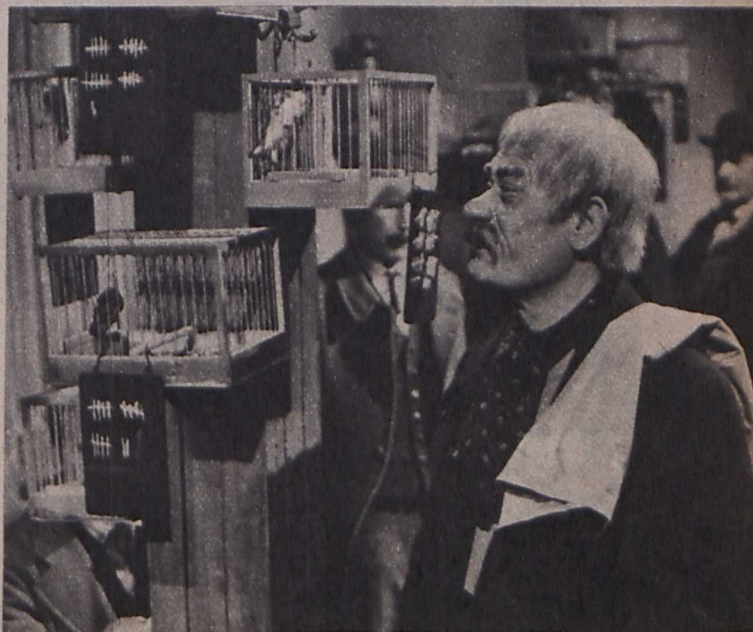
— Tudomásom szerint csak egy némafilm, melyet Capellani rendezett 1912-ben.

— Az »Állat az emberben«, a »Nana«, a »Tisztes úriház«, a »Patkányfogó«, a »Thérèse Raquin« — Ön szerint

melyikben sikerült legjobban megeleveníteni Zola világát, melyiket szereti ezek közül a legjobban?

— A »Patkányfogó«-t. Egyébként meg kell mondanom, nem tartom szerencsés ötletnek a Zola-regények modernizálását, szerintem ez lehetetlenség, hiszen a mai életfeltételek egyáltalán nem hasonlítanak a száz év előttiéhez. Erőszakoltnak és hamisnak tartok minden ilyen áttranszponálást.

— Hogyan jutott arra a gondolatra, hogy meg-



Makláry Zoltán

A MOKÉP jelenti

OKTÓBERI FILM-
UJDONSÁGOK



FOTÓ HÁBER

Magyar bűnügyi film
Széles változatban is

Főszereplők:

RUTTKAY ÉVA
LATINOVIČS ZOLTÁN
SULYOK MÁRIA
SZAKÁTS MIKLÓS

10 éven aluliaknak nem
ajánljuk



AZ OROSZ CSODA

Magyarul beszélő két-
részes NDK-film a világ-
történelem átalakulásá-
ról



ELEKTRA

Euripidész drámája
görög filmen

Széles változatban is

14 éven aluliaknak nem
ajánljuk



filmesíti a *Germinalt*? Véletlen ötletnek köszönhető, vagy régi elképzelése már?

— Nagyon régóta szerettem volna megcsinálni ezt a filmet, attól kezdve, hogy a „*La meilleure part*» című filmet forgattam Gérard Philippe a főszerepben. Etienne Lantier figuráját Gérard Philippe terveztem eljátszani. Már a forgatás megkezdésének megközelítő időpontját is meghatároztuk. És ekkor Gérard Philippe váratlan halála kegyetlenül véget vetett minden elképzelésünknek. Tulajdonképpen ez a fájdalmas emlék nagyon sok nyomasztó percet okozott nekem a film forgatása közben.

— A *Germinallal* pusztán a világirodalom egyik nagy regényét akarta megfilmesíteni, vagy pedig volt valami aktuális mondanivalója vele a mai kor emberek számára is?

— Őszinte legyek? Nem szeretem az úgynevezett aktualizált filmeket. A történet 1863-ban játszódik és ma már a bányászok életkörülményei lényegesen megvál-

toztak, bár ma is sok hasonlóságot lehet még találni a regénybeli állapotokkal. A bányavidékeken látni még házakat folyóvíz nélkül s a rozoga épületek nem egyszer Zola leírására emlékeztetnek. De mindezek ellenére filmem nem akar más lenni, mint egy drámai riport a múltból. Mondhatnám azt is: korabeli metszetek albuma.

— Mondana néhány szót a *Germinál* megfilmesítésének dramaturgiai és rendezési problémáiról?

— Az alapvető a rövidítés kérdése volt. Zola regényének megfilmesítése tulajdonképpen körülbelül hétezer méter filmet kívánna meg, s nekünk a forgatókönyv frójával, Charles Spaakkal ugyanezt a feladatot meg kellett oldanunk háromezer méteren belül. Hogy tempósá és feszültté váljon a cselekmény, úgy kezelttem az anyagot, mint valami lovas üldözések nélküli »társadalmi vadnyugatfilmet«, melyben persze mély és sokrétű emberi tartalom fejeződik ki.

LÉTAY VERA

filmvilág

VI. évf., 20. sz. — Filmművészeti folyóirat. — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámpó György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút 9-11, Telefon: 231-285.

63 4539

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

Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külkereskedelmi vállalat

»INDEX« 25.286

A démonikus lány

Az olasz—francia koprodukciós film, amelyet Brunello Rondi rendezett, egy olasz parasztlány különös, tragikus sorsát eleveníti meg. Az elmaradott, babonás, délolaszországi faluban démonikus erőt tulajdonítanak Mirának, aki szerencsétlen véletlenek összejátéka folytán végül maga is azt hiszi magáról, hogy boszorkány.

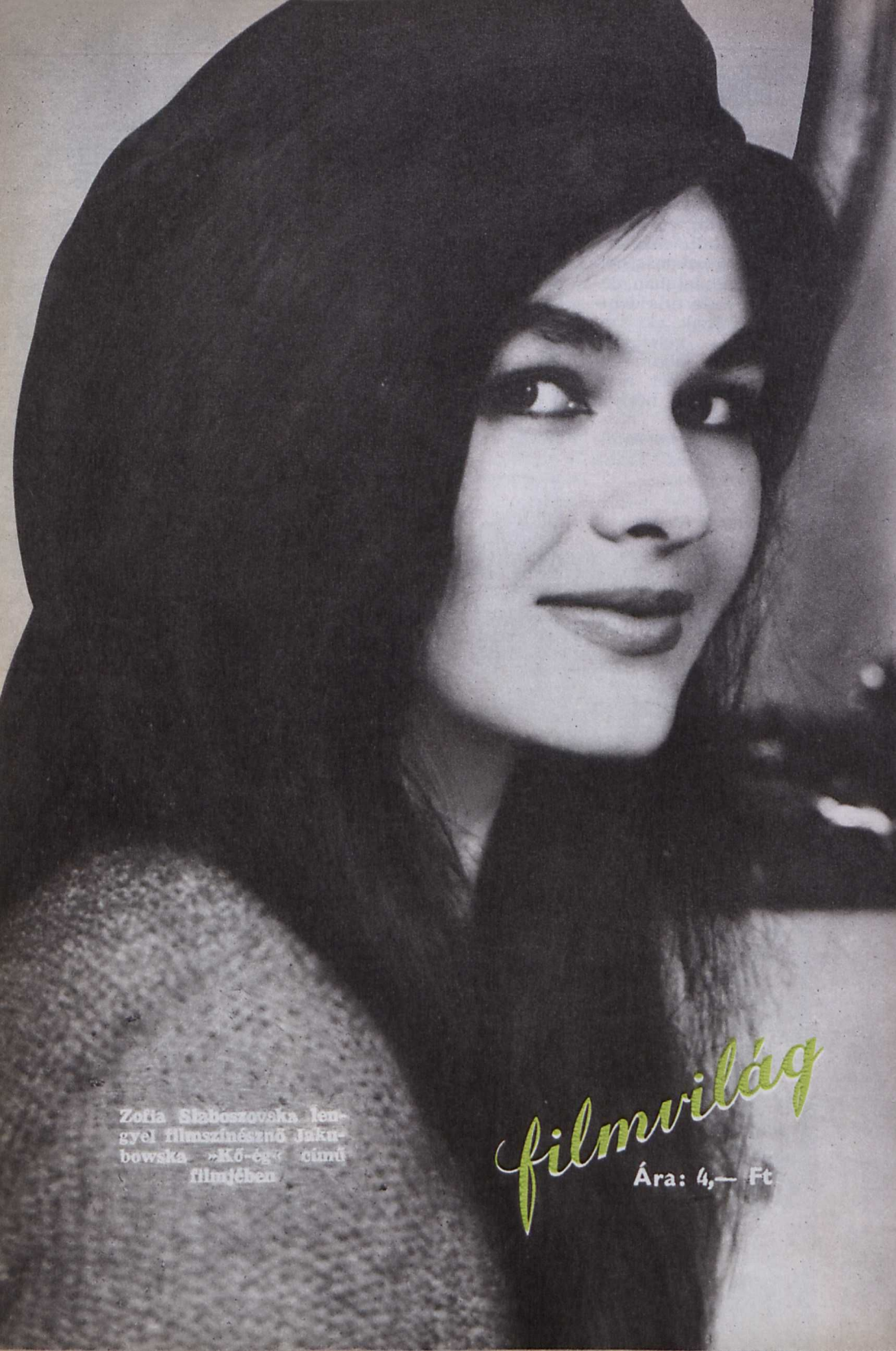
A film főszereplői: Dalia Lavi és Frank Wolff.

Jelenet a filmből



Dalia Lavi



A black and white close-up portrait of a woman with long, dark hair, looking slightly to the right with a subtle smile. She is wearing a dark, textured garment. The background is dark and out of focus.

Zofia Staboszowska len-
gyel filmszínésznő Jaku-
bowska »Kő-ég« című
filmjében

filmvilág

Ára: 4,— Ft.