

filmvilág

21

1963. NOVEMBER 1



Két jelenet a filmből

OPTIMISTA TRAGÉDIA

A Szovjet Filmnapok kiemelkedő alkotása Vinyevszkij ismert színművének filmváltozata, az »Optimista tragédia«, amelynek rendezője Szamszon Szamszonov. A film a cannes-i filmfesztiválon a zsüri különdíját nyerte el. Főszereplői: Margarita Vologyina, Vjacseszlav Tyihonov, Borisz Andrejev és Oleg Strizsenov.



CÍMKÉPÜNK: Szilvásy Annamária a főszereplője Kalmár László »Székhámosnő« című, most befejezett filmjének
(Lussa Vince felvétele)

AZ OROSZ CSODA

Valahányszor történelmet, vagy történelmi jellegű szépirást olvasok, mindig kínoz egy gondolat: vajon így volt-e csakugyan? Vajon ha valatára foghatnám az akkoron nagyon is zajongó, azóta örökre elcsendesedett, vagy elcsendesített tömeg egy atomnyi emberét — hasonlítana-e az ő panaszja és egész elbeszélése akár csak fő vonásaiban is arra, amiről itt utólag nyilatkoznak, elmélnednek, ítélkeznek? Gyermekekorom óta kísért ez az izgatott bizalmatlanság a történelmi témákat illetően. Bizonyára sokan vannak így velem. S szinte egy időben jelentkezik a kételkedéssel az utópisztikus gondolat: de jó is volna filmet látni róla, hogy csakugyan hogyan volt. Nem játékfilmet — dokumentumfilmet! A capuai gladiátoriskoláról, Spartacus rabszolgaseregének campaniai győzelméről, majd iszonyú vereségéről, Dózsáról, Rákócziáról, a francia nép küzdelmeiről és keserveiről 1789 előtt és után — és így tovább. Legalábbis mindarról, ahol nagyot fordult e sokat szenvedett emberiség sorsa.

Most elkészült az első ilyen nagyobb szabású dokumentum-film. Van benne valami kísérleti: egy német házaspár, a világ előtt korábbi alkotásaik révén már ismert *Annelie* és *Andrew Thorndike* készítette el — az oroszoktól. Annak a nagy német népnek két lelkesült, nagytehetségű, igazságra szomjas gyermeke, amely az elmúlt évszázadban oly sok iszonyú keservet zúdított Európára, s a világ népeire, s amelynek megátalkodott vezetői a poklot is a földre szabadították, hogy ez az »orosz csoda« végül is ne történhessék meg. De mégis megtörtént.

Még csak marxistának sem kell lenni, hogy valaki elfogadja: ha a húszadik századot érteni akarod, akkor mindenképp előtt ezt a csodát kell megértened. E véres század alfája és omegája ez, lényegének tisztánlátása nélkül napjaink sem érthetők világosan, s a bontakozó jövő-

ről sem lehet valamennyire tisztázott képe senkinek.

A dokumentum-film alkotó német házaspár roppant munkával ennek az alapvető történelmi folyamatnak a lényegét kívánta megragadni. A technikailag és művésziileg egyaránt nagy és nehéz feladatot a hozzá méltó felelősséggel, maradandó eredménnyel oldotta meg. Sok, számmunkra előzetes keleti és nyugati visszhangból már a film bemutatása előtt nálunk is ismeretessé vált az alkotás létrejöttének néhány nem lényegi, de mégis beszédes adata. Nyolcszázezer kilométert kellett utazni, hatvanezer méter filmet forgatni, százezer méternyi archív-filmanyagot, négyezer addig ismeretlen fényképet, ugyanennyi írásos dokumentumot újra-újra áttanulmányozni, mire ez a maga nemében egyedülálló »filozófikus dokumentum-film« (Andrew Thorndike meghatározása) elkészülhetett. Az alkotók négy évnél hosszabb munkájuk során huszonháromszor utaztak Moszkvába, ötször Szibériába.

Művészi, s ennek sajátos részét képező dokument-alkotások értéklésénél nemigen szokás statisztikai tényeket emlegetni, nem is rokonszenves az ilyen megközelítés — ezt az esetet azonban e tekintetben rendhagyónak érezzük. Ennek a történelmet rögzítő műnek a létrehozásában alapvető és nélkülözhetetlen adottság a végtelen következetesség és nehézségeket nem ismerő kitartás, amely az alkotókban, népük legjobb tulajdonságait képviselve, megvan.

»Az orosz csoda« — a film eredeti német címe is ez. Csoda? Éppen-séggel nem olyan fogalom, amely a marxizmussal, egy szocialista forradalom győzelmével kapcsolatban helytálló. A dialektika és a materializmus nem igen dolgozik ezzel a »kategóriával«. Nem csoda volt, hogy nem győzött véglegesen a francia Komün, az 1905-ös orosz, vagy az 1919-es magyar forradalom, s nem volt csoda az sem, hogy 1917-

ben — pontosabban, s a Thorndike-film lényegéhez hűbben: az 1917-től 1921-ig terjedő periódus folyamán — Oroszországban végleges győzelem született. Az első a világon.

És mégis csoda volt. Ennek az ellentmondásnak is megvan a maga dialektikája. Az addigi történelmi »matematika« szerint vitathatatlanul csoda. Hiszen olyasmi történt, ami azideig soha. Egy már amúgy is kivérett, négyévi háborúzásba belefáradt, egy teljes évszázaddal elmaradott, nagymértékben dezorganizált, iparral alig rendelkező, soknemzetiségű, a szó szoros értelmében éhező nép fegyveres győzelmet aratott tízennégy jól felfegyverzett hatalom támadó seregei felett. S miután e roppant küzdelemben a merő győzelem túl végképp semmi anyagi értéke sem maradt — egy röpké emberöltő alatt ipari nagyhatalommá vált, Amerika egyetlen számbajöhető vetélytársává, s a világűrbe küldte rakéta-kormányzó Kolumbusát.

Mit kell kiemelni a fentiekben tömörített iszonyú anyaghalmazból, hogy a »történet« film-dokumentummá kerekedjék? Thorndikéék helyesen válaszoltak az önmaguknak feltett kérdésre. Felhasználtak ugyan francia, angol, német, japán, orosz—szovjet filmhíradókat, s maguk is fotografálták a jelent — de a nagy történelmi igazság képviselőit azokra bízták, akik egyedül illetékesek reprezentálni: az átélő emberekre. A kazah orvosnőre; aki nek irástudatlan szülei még a ka-

zahsztáni nomád középkor gondolatvilágában éltek, Muratov lakatosra, aki egy, s az első volt a munka fogalmának újjáértelmezői közül, Vaszilij Jemeljanov atomtudósra, aki »atomnyilván« — saját egyéni életében — örül-belül ugyanazt a végtelen utat tette meg, amelyet gigantikus hazája, a Szovjetunió. Helyes: a kérdést másként nem is lehet meggyőzően megközelíteni. Az út a kommunizmus felé nem egy gazdasági koncepció, s nem is egy elmélet útja, hanem embereké.

A »honnek« és a »merre« példátlanul kiáltó kontrasztjának a filmje »Az orosz csoda«. Az alatt a szint alatt, ahol a félvilágnyi orosz-honembere él; még fél századdal ezelőtt — már nincs is emberi élet. Sőt, már ez sem emberi, ez az élet, s az emberiség, szegénye, hogy mindez mégis igaz. Hogy filmkép van az emberről, aki négykézláb vonszolja a szártalp-félére szerelt facillét a bányamélyben, befogva hámba, mint a ló. Ma is lázadni kell; s mélynél mélyebben megérteni az orosz csodát, a kézen-lábon bilincsbe veri száműzöttek, a szalmaevő apák és elkorcsosult gyermekek, a robotba üvegesedett tekintetek, a deresztő vont emberek láttán. S mindezt: azután, hogy Daguerre, sőt a Lumière-fivérek találmánya már az emberiség birtokába került: a huszadik század hajnalán és reggelén. Szegény a filmen is szemünk elé kerülő tettesekre (a Nyikoláj Alexandrovics Romanovra, azaz II. Miklós cárra és környezetére vonat-



kozó dokumentum-anyag) a legérdekesebbek egyike, amely filmen valaha nyilvánosságra került — és ezerszer éljen a forradalomnak. Ezt sugározza ez a korszak-ábrázoló filmalkotás.

A téma és a ragyogó anyagkiválasztás szerezte élmény nem ok arra, hogy szóvá ne tegyük a film egy s más fogyatékoságát. Ez nem politikai, ez esztétikai kérdés. Ahogy pompásan eltalálták az alkotók a tempót, az ellentétek ritmikus és beszédes változásainak ütemét, és érdekesen komponált összhangját az intervenciók hadműveletek képsorainál, vagy a korabeli Amerikát és a kivérett Szovjetuniót egybevető kimagasló részletnél — úgy nem tudtak elég életet vinni az állóképek használatába (holott ők is, mások is bebizonyították már, hogy ez lehetséges). Egyebütt is sok a filmben a tempótévedés, amely a magyszerű mondanivaló intenzív értelmi és érzelmi átvételében akadályoz. Érthető, hogy a példátlanul nagy anyag szűrése a fáradtságot nem ismerő felkutatónak fájdalmas műtét volt, mégis, további elhagyások még csak növelték volna a nagy jelentőségű dokumentum-film erejét.

A *Szergej Kiszjelov, Wolfgang Randel, Vlagyimir Kopolin, Peter Süring, Alexandr Kocsetkov* operatőr-csoport munkája a legnagyobb elismerést érdemli. *Paul Dessau*, a film zeneszerzője gyakrabban élhetett volna az orosz történelmet oly pontosan, oly tökéletesen kifejező



orosz zene felhasználásával, mind a múlt, mind a jelen ábrázolásánál. Hogy ez mennyire így van, mutatja a kazahsztáni részlet, ahol a magyszerű Muszorgszkij-részletek (Egy kiállítás képei) lenyűgöző pillanatokat eredményeznek.

Az orosz csoda történelmi képsorai a Vörös-tér négy évtized óta sosem rövidülő ember-kigyójához, Lenin mauzóleumához, személyéhez és gondolatához vezetnek. Helyes és szép összefoglalása az egésznek. Valóban olyan kép, amelyben sok minden tömörül: Lenin személyében a forradalom gondolatának egésze, a vele való kései találkozásra várókban a mai szovjet nép, az egymást váltó generációk egésze. Művészileg is tömör összefoglalás, párhuzamot tesz lehetővé az 1918-as, a filmet indító pillanat Leninre figyelő elszánt emberarcai, s az új elszánásokat tükröző maiak között.

A Thorndike-házaspár dokumentum-filmje olyan anyagot, s olyan módon foglalt maradandó egységbe, amilyent a történelemben példa nélkül álló eseménysor megérdemel.

RAJK ANDRÁS



FILMGAZSÁG — ÉLETGAZSÁG

Újból fellángolt a vita a cinéma-
vérité alkotómódszerei, lehetőségei
és jövője körül. S ez érthető is,
mert mióta ezek a művek az elmúlt
néhány év során nemcsak sikereket
és érdeklődést keltettek, hanem ho-
vatóvább divattá, kötelezőnek és
egyedül üdvöztetőnek vélt művészi
megoldássá kezdtek válni — joga-
san támadt fel a sok ellenérzés, kri-
tika, sőt indulat is, mely legalább
kérdéssé teszi ezeket a módszere-
ket. A Velencében bemutatott ci-
néma-vérité sorozat érdekes adalé-
kokkal szolgált ehhez a vitához, ta-
lán azért is, mert jó dramaturgiai
érzékkel válogatta ki és állította
egymás mellé az irányzat különféle,
egymással olykor perelő törekvéseit,
eltérő árnyalatait. Elsősorban a két
véglet: Leacock és Rouch szembeál-
lításával, de a kanadaiak, fiatal
olaszok és Chris Marker eredeti
művének felsorakoztatásával is.

Szóljunk talán először az ameri-
kaiakról, akiket a magyar közönség
még kevésbé ismer, bár az utóbbi
időben, úgy tűnik, eléggé az élre
kerültek. Leacock és Drew két hí-
res filmjét a *Primary*-t (Elnökvá-
lasztás) és a *The Chair*-t (A villa-
mosszék) láthattuk, melyekben né-
zeteik talán a legtisztább formában,
a legkézzelfoghatóbban öltének tes-
tet. Leacock módszerének kialakítá-
sában nagy szerepet játszott művé-
si pályakezdése, azok az inasévek,
melyeket Flaherty mellett töltött el.
Tudjuk, hogy a gyönyörű *Louisiana
Story* operatőrije volt, ahol elege-
dő alkalmá lehetett a természet és
tárgyak iránti alázatra, néma és
odaadó figyelemre szokni, a dolgok
realista teljességének titkait keres-
ni. Drew — állandó és közvetlen
munkatársa viszont — az amerikai
újságírás műhelyéből került a film-
hez. Ő annak hagyományait, moz-
gékonyágát és életéhségét hozta
magával. Kettejük találkozásából
érdekes művészi találkozás is lett:
a kétféle szemlélet keveredése,
egyztetése alakította ki műveik té-
mavilágát, hangját.

A legfontosabb mozzanat náluk

is, mint fiatal francia kollégáinknál
a hagyományos filmgyártás elvei-
vel való szenvedélyes, tudatos sza-
kítás. A műtermek és kulisszák vi-
lágából az »életbe akarnak kimen-
ni« — a szó szoros értelmében,
a filmet elsősorban *közlési eszközként*
tekintik, melynek rendeltetése a va-
lóság közvetlen rögzítése. »Sok film-
rendező érzi úgy — írja Leacock
például —, hogy a rendezés célja
mindennek irányt szab. Az esemény
értelmezését eszerint a filmművész
értelmezése korlátozza. Mi nem
akarjuk ilyen módon korlátozni a
valóságot. Az, ami történik, az ép-
pen folyó esemény nem ismer hatá-
rokat, és nem ismeri saját jelenté-
sét sem. A filmművész problémája
tehát mindenekelőtt a közlés prob-
lémája. Hogyan közölni, továbbadni
azt az érzést, hogy jelen volt?«

A program rendkívül világos és
félreérthetetlen: csak a pusztá való-
ság az érdekes, az élet eseményei
rendelkeznek azzal a gazdagsággal,
energia-tartalommal, mely a film-
szalagon megörökítve is megőrzi
még ezt az eleveniséget. Nem szük-
séges semmi közvetítés, az alkotó
személyiségének közbeiktatása. Az
élet számtalan történése közül ki
kell emelni a nagy hatásfokúakat, a
drámai erővel rendelkezőket, de
bízni kell azok önállóságában, szu-
verenitásában. És ime egy árulkodó
szó: a jelenlét. Nem éppen egy új
közlési forma találmánya, bűvös igé-
je ez: a televízió? Eddig úgy tud-
tuk, hogy a jelenlét élményének ke-
resése, az egyidejűség érzetének fel-
keltése par excellence televíziós sa-
játosság; a távolbalátás, a távolban
folyó esemény színhelyére való el-
vezetés, beavatás a televízió leg-
frissebb, legeretibb tulajdonsága a
filmmel szemben. S most ennek ki-
terjesztésével, »átplántálásával« kell
szembetalálkoznunk? Hogy valóban
ilyen hatásról vagy befolyásról van
szó, azt maguk a művek bizonyít-
ják a legjobban. Így pl. a »*Prima-
ry*« nem más, mint Kennedy elnök-
kiválasztásának híres körútja, me-
lyet a két riporter-rendező az ellen-

jelölt útjával párhuzamosan vágva dolgoz fel. A film során megelevenedik előttünk a két politikus egyénisége, látjuk őket gyűlésteremben és korteshadjáraton, otthon, a rádió eredményeit izgatottan hallgatva, választóikkal csevegve vagy azoktól menekülve —, a kamera lankadatlan energiával és szemfülességgel követi őket mindenüvé. Mondhatjuk, nincs mozzanat, ami kimaradt volna ezekből a képsorokból. Ez maga a teljes, rendezetlen valóság, mely akkor és ott létezett. Teljes? Nagy szó, ha komolyan vesszük. Igaz-e ez? Sajnos nem. Még az események fizikai, effektív történéseit illetően sem, hát még az érdekesebb, sokatmondóbb, mélyebben húzódó vonatkozásokra gondolva! Pedig ez a történet éppen azért alkalmas annyira Leacock módszere számára, mert itt talán a legkisebb távolság van a dolgok valóságos tartalma és a kamerák által felfogott élet között. Amit látunk az úgy igaz és jóleső érzéssel tölt el a részvétel, a jelenlét sajátos (bár nem éppen művészi) élménye. Tulajdonképpen tehát riportot kaptunk, pontosabban szerencsés kézzel elkapott beszámolót, mely felkutatta az életben magától adódó, feszültségteli, drámai eseményeket, és türelmesen kivárta, lefotografálta zajlásuk minden állomását. Tanú lehettem egy siker és egy bukás születésének történelmi pillanatában, és nem volt »csalás«. Leacock hűséges, következetes »személytelensége« a biztosíték, hogy nem csaptak be, a rendező elfogultságaival, de az utólagos rekonstrukciók hihetetlen, mesterkéltné képeslap sorozataival sem.

A következő film már bonyolultabb problémát kíván bemutatni, és itt úgy tűnik, még nagyobb a szakadék a szándék és megvalósulás között. Címe a »Villamosságék«. A film nyitóképeiben megismerkedünk a »főszereplővel«, a maga tárgyilagos kiterjedésében, szabályos környezetében. Itt az alkotók tartózkodása a kommentártól nemcsak, hogy elfogadható, hanem hatásfokozó, döbbenetes erejű is. Itt a mértéktartó objektívizmus csak még jobban kiemeli a tárgy borzongató lényegét. Majd felsorakoznak a főhős beosztottjai: a kezelőszemélyzet, a börtön főfegyőre

— hatalmas, vastagnyakú, közönyös-arcú férfi. Ez volna a hűhér? Derék családapának, szorgalmas iparosnak néznénk. De hisz éppen ez a mondanivaló! A villamosságék tökéletes technikája már mindentától, semmi szükség többé külön beutalításra, vad kegyetlenségre. Az a mind beépült, automatizálódott a székben. Ezután kibomlik a történet: megtudjuk, hogy egy néger fia valamber várja halálos ítéletének végrehajtását, a villamosságék való kivégzését. De védője perújrafelvételt kér, és ezt a küzdelmet, melyet védeence életéért folytat, követi nyomon a kamera. Módszere most is minden bekebelezése: jövés-menés és tárgyalóterem, vita és rábeszélés, csüggedés és újra fellángolás. Mindez a szemünk előtt áramlik, lükköt és fárad ki olykor. Az ügyvédek előkészítése drámai és rokonszenvenet ébresztő. Természetes feszültség van minden kis kockában, hisz a szoros értelmében élet-halál kérdésről van szó, és mégis... Mi az oka annak, hogy lassan lankadni kezd érdeklődésünk, hogy minél valóságosabb a bemutatott életrésztlet, minél precízebb és fáradhatatlanabb a leírás, annál fásasztóbb, a sok felhalmozott hitelesség sem tud rabul ejteni. Nincs, ami igazán magával ragadna. Lassan már a bizalmat is kezdem elveszteni a látottak hitelé iránt. Pedig eszemmel mindvégig tudom, hogy ez indokolatlan. Azon kapom rajta magam, hogy külsőségekre figyelek: arra, hogy az ügyvéd telefonbeszélgetése közben hebeg, mennyit ismétel egy szót, hogy gesztusai zavartak és modorosak. »Nem jól játszik« — ötlök fel a cseppet sem helyénvaló gondolat, hisz tudom, hogy nem színészt látok, és amit csinál, az korántsem játék, hanem valóságos küzdelem, munka. Hiába. Nyolcvanöt perces érzékeny viaszlenyomatot adni a történetekről, úgy látszik, még sem lehet büntetlenül. Az emberi megfigyelés alkotóbb ennél, szabadabban csapong, próbál összefüggéseket felfedni, értelmezni is és ítéletet alkotni. Leacock tudatosan kikapcsolja azt az emberi-szubjektív mozzanatot, ám ezzel magát fosztja meg a teljességtől és a szuggesztív hatástól is egyben. Az eredmény

furcsa paradoxia: Leacock a dokumentum abszolút hitelességét akarja visszaidézni, és ehelyett csak kis töredékek, részletek életszerűsége marad számára. Az egész folyamat átélhető elevensége és gazdagsága nem jön létre kamerája nyomán. Minél jobban tapad a jelenségek látható felszínéhez, kizárólag látható arcának leírásához, annál fenyegetőbbben süllyed ki keze közül az egésznek értelme adó lényeg, a rejtettebb, mégis mindezt mozgó szellemi energiák, az összefüggések, az akarat és a célok láttatása, érzékeltetése. Különbösen is, úgy tűnik, egyáltalán nem mindegy a filmábrázolás számára, hogy tárgya az emberi cselekvés-e vagy a dolgok mozgásának dokumentálása. A »Chair« fura felemássága is ezt igazolja. Első része azért kitűnő és izgalmas, mert a villamoszékéről készült dokumentum valóban lenyűgözően pontos, a leírás célratoró, a tárgy legfontosabb kapcsolatait mutatja be. De nem mondható el ugyanez az emberi tevékenység ábrázolásáról, ahol a szereplő személyek cselekedeteinek, gesztusainak összeszűntelenül jelenlévő esetlegesége egyszerűen nem enged közel az egész értelméhez. S a valóság leghűségesebb, legalázatosabb tükörképe egyszerűen csak mesterkéltnek, rendezettnek, sőt rosszul rendezettnek hat — elvesztettem az érzelmi részvétel, az érdeklődés, együttjátszás minden töltését, ami pedig a hatás alapfeltétele volna.

Egészen máshonnan közelít Rouch a maga anyagához. Ő nem nyomába akar szegődni a valóságnak, nem ellesni, megörökíteni akarja azt, ami van, hanem saját nyugtalanító kérdéseire keres választ az emberi sorok vallatásával. Kamerája a vizsgálóbíró szerepét játssza, arra kényszeríti az embereket, hogy a legnagyobb őszinteséggel próbáljanak szólni önmagukról, életükről, a feltett kérdésekről. Így legtöbbször olyan gondolatkörökbe, érzelmi rétegekbe szállnak alá, együttes erővel, ahol azelőtt sohasem jártak és a film drámája tulajdonképpen nem más, mint ennek a boncolási, elemzési, feltárási folyamatnak feszültsége. Itt a felvevőgép távolról

sem mechanikus rögzítőeszköz, hanem provokatív részvevő, ihlető, mozgósító, drámai eseménysorokat kiváltó szereplő. Így volt ez Rouch híres, iskolát teremtő alkotásaiban, a »Néger vagyok« és az »Emberi piramis«-ban is (mindkettő a közeljövőben kerül bemutatásra a Filmmúzeumban), a Velencében látott »Rose és Landry« még továbbmegy ezen a különös, veszedelmes ösvényen és a módszer csapdát is jobban láttatni engedi.

Rose és Landry két néger diák, akik Abidjanban élnek. Franciaúl beszélnek, twistet táncolnak, asszimilálódtak, civilizációjuk európaivá vált. Rouch arra kíváncsi, mit őriznek magatartásuk mélyén a régiből, az ősi kultúrából, szokásokból. Hogyan látják magukat, modernségüket, múltjukhoz való viszonyukat. És a két fiatal vallani, beszélni kezd: Landry vajákos nagyanyjára emlékezik, akitől a fétisek tiszteletét tanulta, Rose gyermekéveire, mikor korszóval a fején járult a kút elé, mint sok kis húga talán még ma is, amire Rouch faggatása előtt még sohasem gondoltak. Szemünk előtt kezdenek el törpenni, apró élménytörödékeket mérlegelni, ugyanakkor zavarukat leküzdeni. Mindez a filmnek vitathatatlanul sajátos légkört ad, ahhoz hasonló, amit a meghitt beszélgetések, ihletett, közös gondolkodások őszintesége kelt az emberben, de ugyanakkor zavarba is ejt: mit kezdünk ezzel a váratlan vallomással? De még gondolatilag is kielégítetlenül hagy, mert inkább csak megpendíti a problémát, semmint sokoldalúan, elmélyülten kifejtené azt. Olyan mintha egy röpké perc erejéig betekintést nyernénk egy különös, virtuális közvéleménykutatásba, melyet okos, kérdező tudó etnográfus-zociológus-pszichológus végez áldozataival, de melynek végső célját, eredményét nem láthatom át. Áldozatot mondok, mert ebben az összefüggésben a szereplők valóban áldozatokká válnak, akiknek lelki-világát, érzelmi zavarait és kínzóit rajtaütésszerűen tárják a nyilvánosság elé, hogy adalékként, szerény építőkként szolgáljanak egy

absztrakt igazság sohasem felépülő rendszeréhez.

Hogy Rouchnál ez a pszichológiai, katalizátori hatás mennyire általános és vállalt, arra leghíresebb példa a »Néger vagyok« készítésének egyik sokat idézett mozzanata. Maga Rouch mesélte el több ízben, hogy a filmanyagot elkészítése után levetítette a szereplőknek; a képsorok némán peregetek, mert hangot nem állt módjában felvennie, és ekkor a hős az élmény hatása alatt, teljesen ösztönösen kommentálni kezdte a maga által játszottakat, és ezt a mondókát montírozta aztán Rouch a filmhez, a narrátor szövegeként. »Magam is éreztem — mondta, erről később —, hogy itt olyan jelenség tanúja voltam, mely az etnológiából nőtt ki, vezetett át a pszichológiába, mert egy ember mutatta be azt, hogy kicsoda.«

Ez a nagyon didaktikus, mindig a prioriákból kiinduló módszer az oka annak, hogy Rouchnak végül is inkább sikerül érdekes jelenségeket, váratlan, emberi reakciókat, mint jó filmeket proluálnia. Senki számára sem kétséges ugyanis, hogy hősei létező figurák, akik valóban éppen úgy válaszolnak, ha ezekben a kísérletekbe állítják be őket, de ez az experimentális módszer lehet helyénvaló és célravezető a tudományos elemzésben, de semmiképpen sem a művészetben. Rouch így, különös módon, éppen úgy, mint Leacockék, nemcsak a művészi élmény érzelmi hatásától foszt meg, de attól is, amit legfontosabb feladatának tart: hogy az eleven valóság, a hétköznapi zeg-zúgos rejtelmeinek felfedezőjévé tegyen. Az a szellemi, érzelmi kaland, ahová Rouch szemünk láttára csábítja hőseit, legfeljebb izgalmas, bár kissé tapintatlan játék számunkra, de semmiképpen sem válik az élet természetes folyamatának közvetlen, elementáris, forró átélésévé.

A két ellentétes alkotói módszer, bármilyen távol álljon is egymástól, úgy látszik, rejt közös mozzanatot. Mindkettő a valóság mind teljesebb megörökítésére, mind hitelesebb rögzítésére akar vállalkozni, de ez a teljesség egyiküknél sem jön létre. Ha kedvelnénk az aforizmákat, azt

mondhatnánk, hogy nincs életigazság a filmen, ha nem lesz belőle filmigazság, vagyis, ha a rendezők ki akarják kapcsolni a maguk filmalkotói, teremtő munkáját. A személytelenség, a szelektív hiánya csak úgy, mint a konstruált, kiprovokált drámai szituációk összegyűjtése, nem az élet drámaiságát idézik fel bennünk, hanem különös, egyoldalú, valószínűtlen másolatoknak hatnak. Rossellini híres bírálatában csak a morális állásfoglalás szenvedélyét hiányolja náluk, holott az érdekes az, hogy akarva akaratlan a teljes hitelesség, az igazság megragadása is csorbát szenved műveikben. Mert, mikor lemondtak arról, hogy a film művészi eszközeivel rendezzék át, formálják meg a valóságot, elvesztették az »értelmes« rögzítés lehetőségét is. A filmek sorát nézve, egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a pontos, minden részletet visszaállító megörökítés esetlegességekkel, jelentéktelen részletek tömegével borítja el mindazt, ami érdekes lehetne számunkra. Tehát nem egyszerűen arról van szó, hogy művészet-e a cinéma-venítés vagy sem. Alkotóik büszkén vállalják, hogy más feladatot szánnak a filmnek, ki akarják tágítani határait, hogy a közlés szélesebb, átfogóbb nyelvűvé tegyék, de a baj az, hogy ezt a céljukat sem tudják igazán elérni, legfeljebb néhány meghökkentő részlet, apró megfigyelés hűségének felismerésével ajándékoznak meg bennünket. Persze, ha az iskola eredetét, születését nézzük, lehetetlen nem tisztelni szándékait, nemcsak mint a lázadás gesztusát a konvencionális filmgyártással szemben, hanem még ezen túlmenően is: annak felismerését, hogy hol keressük a modern film valóságos forrásait, legfontosabb gyökereit. *A film és a mindennapok* szoros, benső kapcsolatának előtérbe állításával, ehhez nyúlunk vissza, de ebben a viszonyban abszolút hegemóniát adni a valóságnak nem lehet. Az emberi gondolkodás és művészi teremtés sohasem szabadíthatja meg magát ettől az emberitől, különben »megszabadította magát« eredendő értelmétől, céljától is.

BIRÓ YVETTE

HONFOGLALÁS

A felszabadulásról kevés filmünk készült (mindmáig legemlékezetesebb közülük a *Budapesti tavasz*), mindenesetre az esemény jelentőségéhez mérten túlságosan kevés. Filmművészetünknek — amelyhez most már elválaszthatatlanul hozzátartozik a televíziófilm is — még bőven szolgálhat témával ez az időszak, amelyről vallani, amellyel kapcsolatban az igazságot sokoldalúan megvilágítani a magyar filmművészetnek megtisztelő kötelessége. E feladatból most a Televízió törlesztett egy háromrészes (a moziváltozatban kétrészes) filmmel, amelyet Illés Béla *Honfoglalásának* egy részletéből Thurzó Gábor írt, Karsai Elek történelmi szakértőként való közreműködésével, s amelyet a televízió kitűnő rendezője, Mihályfi Imre rendezett.

A *Honfoglalás* filmváltozata rangos, méltó alkotás, illő a nagy történelmi eseményhez, amelyre utal. Már szerzőjének neve is fémjelzi. Illés Béla nagy idők tanúja és részese, személyes élményeinek gazdag tárházából és szárnyaló fantá-

ziájából merítve igényesen vallott erről a történelmünk első ezredévéit lezáró s egy újat kezdő nagy vajudásról. A filmváltozat alkotó gárdája a regénynek csak egy részletét szakította ki, hogy magának Illés Bélának tevékeny közreműködésével új, önálló, de az eredeti ihletését magáévá tevő művet készítsen.

Rangot ad ennek a filmnek az is, hogy a nagy történelmi eseményt nem mellék-, sőt mellékes motívumaiban, hanem *lényeges* vonásban ragadja meg: azt vizsgálja, honnét indultunk el új ezredévet kezdeni, kicsoda infernóból kellett kiemelkedni, milyen emberi gondolatok és cselekedetek ütköztek akkor össze s ebben a történelmi tisztítóüzemben ki-mi bizonyult megmaradásra érdemesnek.

1944 októbere tragikus és drámai időszak volt, de ebben a szegényteli tragédiában, e tragédia mögött a régebben kezdődött katharzis is láthatóvá lett, az új út alapvonalai már kirajzolódtak. A különféle drámai konfliktusok ütközőpontja volt a *Honfoglalás* főszereplője, *Dáldo*

Gábor Miklós, Páger Antal és Pécsi Sándor



Ki Miklós Béla, magyar királyi vezérezredes, Horthy bizalmasa, és — az ideiglenes debreceni kormány, a felszabadulás utáni első demokratikus minisztertanács elnöke. A film alkotói helyesen ismerték fel, hogy 1944 októberének sűrű atmoszférájában, Dálnoki Miklós Béla nagy vívódásában jól tükrözhető a felszabadulás történelmi, társadalmi atmoszférája, a sokakban lejátszódó belső küzdelem, amely e napokat jellemezte. Elsősorban ez a *tartalmi igényesség*, ez a gazdag jelképesesség és bőséges tanulság teszi nagyszabású vállalkozássá a Honfoglalást és ébreszt iránta jogos tiszteletet.

Szerencsésen ötvözi a film a szoros értelmében drámai események külsődleges cselekményességét a premier planba állított hősök belső vívódásának gondos lélektani vizsgálatával. Felfedezhetjük a filmben a *rekonstruált történelmi filmriport* elemeit is és ezzel összhangban számos szereplő valódi névvel áll a színlapon, nem is szólva arról, hogy az egyik szerep életre keltője — bár szerepneve változott — a feldolgozott eseményekben valóban részt vett s még hozzá hasonló »szerepkörben«, mint a filmben.

A Honfoglalás *izig-vérig mai mű* nemcsak tartalmi aktualitása miatt, de azért is, mert fő vizsgálódási módszere az emberek bensejében lejátszódó események *részletező lélektani megfigyelése*. A korszerű művészet mindinkább rádőbben arra, hogy legérdekesebb és legkevésbé kimeríthető témája maga az ember; s arra is, hogy ebben a közegben *lehet és kell* legmélyebbre hatolnia. A Honfoglalás szerencsésen elegyíti a hagyományos cselekményességet, vagyis a külső motívumokat, a »makro-eseményeket«, lassúbb tempójú, töprengő, bensőséges pszichológiai tükröztetésükkel, »mikro-világunk« belső eseményeivel. Ez utóbbiakkal kapcsolatban azonban bíráló megjegyzést kell tennünk. Helyenként a film elnagyolja a belső mozgás megrajzolását, megelégszik vázlatos vonásokkal, kihagyásokkal. Még



Páger Antal, Várkonyi Zoltán és Szakáts Miklós

Dálnoki Miklós Béla belső vívódásaira is mondhatnók ezt; az ő esetében azonban megtorpanásának laza indokolása a filmben azt hangsúlyozza, mennyire érthetetlen, jőzán ésszel megmagyarázhatatlan Dálnoki Miklósnak a végső történelmi lépés előtti visszafordulása. Kifogásunk azonban elsősorban a vezérezredes környezetének rajzára értendő: két közvetlen munkatársának jellemzése nem következetes, előbb Dálnoki Miklósnál is tisztánlátóbbak, a maguk keretei között reálpolitikusok; később ellenkezőre fordul magatartásuk s ezt a fordulatot a film inkább csak közli, *mintsem mélységében és sokrétűségében* ábrázolná és indokolná. Ez a közlő s nem ábrázoló módszer másutt is fel-felüti fejét a filmben s pillanatokra dőcögővé is teszi az egyébként simán gördülő cselekményt. Vázlatosnak, elnagyoltnak éreztük a fogolytábori jeleneteket is, s nem hisszük, hogy a katonai és történelmi esemé-



Páger Antal és Szemere Vera

nyek realizására ébredt, s emiatt magát cselekvésre elszánó vezérezredest a termőföldök, a szántóvetők, az árutontó gyárak víziója indítaná további cselekvésre.

A film műfaját alighanem »televízió-regénynek«
mondhatnók (amint a Honfoglalást bizonyos mértékig ihlető NDK-filmsorozatot, *A lelkiismeret lázadását* nevezték). Mihályfi Imre rendező, bár ez a Magyar Televízió első hasonló méretű vállalkozása, nagy biztonsággal építi fel a regényszerű szerkezetet, fonja össze — gyakran igen bonyolultan és mégis világosan —, a történet szerkezetét. Szívesen időzött el az arcokon; gyakran még a nagyobb teret befogadó jelenetekben is egy-egy kifejező arcot állít a totálképek előterébe. Izgalmas tempót diktált, kevés kivétellel őrizkedett a külsődleges feszültségkeltéstől. A filmkifejezések megválogatásában általában igényes, csak ritkán enged stílári tartásából és old meg feladatokat szokottabb filmkifejezésekkel. Érezhetően arra összpontosította figyelmét, hogy a nemzet kényszerű történelmi tragédiáját híven tükröztesse Dálnoki Miklós Béla egyéni tragédiájában, s hogy az ő megtorpanásában, Magyarország felszabadulásának előzményeit reálisan érzékeltesse. A korábban már elmondottak is nemcsak az író és Mészöly Tibor dramaturgot, hanem nagymértékben Mihályfi Imre rendezőt is dicsérik, aki különösen érzékeny bizo-

nyult a történelmi fordulattal összefüggő emberi problémák, s Dálnoki Miklós Béla egyéni tragikumának mélységei iránt. Remekül választotta meg főszereplőjét; Páger Antal, a hezitáló vezérezredest fejlődését és megtorpanását is rendkívüli belső erővel, nagy átéléssel ábrázolja. Eszközei, mint mindig, puritánok, arca, szeme, kis mozdulatai sokatmondóak. Mellette hosszan sorolhatnók a film más kitűnő szereplőit, Pécsi Sándor tettere kész és határozott szovjet vezérőrnagyát, Szakáts Miklós és Várkonyi Zoltán magyar vezérkari tisztjeit, az utóbbiak a vázlatosan megírt figurákat árnyalt játékkal igyekeztek ott is hitelessé tenni, ahol az írói karakterizálás lazább. Sikerült a »civil«
Vagyim Guszev alakítása is — aki voltaképp önmagát játssza, de a filmben ezredessé »előlépve«
—, s hasonlóképpen csak dicsérhetjük Szemere Verát, Györfly Györgyöt, Benkő Gyulát, Avar Istvánt, Gábor Miklóst, (aki játékának színlábjába cseppnyi fölényt is kevert), egy nyúlfarknyi szerepben Pándy Lajost, s jól játszanak mindazok, akiknek neve helyett most csak a szokványos szavakat írhatjuk le: sokan mások.

Hildebrand István operatőri munkája ezúttal is bravúros. Szép, világosan érthető képeit a televízió rajzlapnyi képernyőjén és a mozik falnyi vásznain egyaránt élvezhetik a nézők.

ZAY LÁSZLÓ

RÖGTÖNZÉS ÉS DOKUMENTÁCIÓ

Az utóbbi időben sok szó esik a rögtönzött filmekről, a rejtett kameráról, improvizációról. Az új irányzatok gyorsan szülik a misztikus csengésű kifejezéseket, megpróbálnak általuk régi dolgokat szabadalmaztatni. Ebből fakad az a misztifikálás, ami már nálunk is tapasztalható hozzáértők és kívülállók körében.

Ezeket a kifejezéseket játékfilmre és dokumentumfilmre egyaránt vonatkoztatják. Elég, ha csak filmrendezőket említek: J. Cassavetes-t és J. Rouch-t. Az előzőnek első filmjét moziink is játszották »New York árnyai« címmel, az utóbbitól a magyar közönség még nem láthatott filmet, de hallhatott és olvashatott róla, mint a francia »cinéma vérité« egyik legfontosabb képviselőjéről. Vizsgáljuk meg, mit is jelent a két filmrendezőnél a rögtönzés? Hogyan jelentkezik ez a módszer a játékfilmnél és hogyan jelentkezik a dokumentum filmnél?

Jonas Mekas egyik cikkében a »New York árnyai«-ról értekezik. Említi, hogy a forgalomban levő filmet megelőzte egy tizenhat milliméteres szalagra felvett ós-film. Ezt azonban több ok miatt nem tudták forgalmazni és így kénytelenek voltak a filmet újra leforgatni. Tehát az általunk látott film, melynek a végén ott állt, hogy a nézők egy improvizált filmet láttak — egy valóban improvizált alapfilm gondos utófelvétele, megismétlése. Ez az eset is mutatja, hogy a rögtönzés semmi esetre sem jelent koncepció nélküli forgatást, még kevésbé abszolút kötetlenséget, de jelenti a szabad mozgás feltételének biztosítását. A kamera kikerül a középpontból, nem szabja meg elsődlegesen a színészek mozgásának határait, ellenkezőleg — ha nem is szolgáiban — de engedelmesen követi a jelenet belső mozgását. Mind a fények, mind a gépmozgás és a gép egyéb tényezőinek meghatározása másodlagossá lesz.

Ennek eredménye az, hogy a színésznek nem kell lécek és krétajelek hieroglifái között barangolnia, a partner helyett sem kell kijelölt pont felé tekintenie, így a színészek kapcsolata is feltétlenül igazabbá válik. A gép mozgása természetes és könnyed lesz, a beállítások hivalkodása és erőltetettsége szükségszerűen eltűnik. Általában feloldódik a merevség, és a cserébe kapott természetesség nagyobb művészi erőt, több életigazságot hordoz.

A dialógus is improvizált, azaz párbeszéd csak körülbelül meghatározott, de mégiscsak meghatározott valamiképpen, mint ahogy a színészek mozgásának tágabb tere is kijelölt. A jelenet tehát nem a lerögzített szavakat követi: az alakok — meghatározott szituációban — önállóan kezdenek élni. A színész anynyira ismeri a rendező vagy az író által alkotott és általa megjelenített szerepet, hogy képes a szerepen belül maradni akkor is, ha nincs megadva a pontos dialógus, a pontos mozgás, csak az alakok karaktere, jellegzetessége, fejlődése, stb. Láthatjuk, hogy az improvizáció teljes kötetlenséget látszik mutatni, lényegében azonban alapos és sokoldalú felkészülést igényel rendező, operátor, és színész szempontjából egyaránt és a munka pillanataiban pedig teljes koncentrációt.

Így a párbeszéd és a szereplők mozgása természetesen követik a jelenet külső és belső mozgását. Lényegében folyamatos és gördülékeny lesz, legfeljebb a szavakkal való akadozások és más spontán elemek színezik, melyek még növelik hitelességét. De a tágabb értelemben vett cselekmény szempontjából — cselekményen itt a jellem fejlődését, vagy egy gondolat kiteljesedését kell értenünk — így lényegtelen mozzanatok kerülhetnek a mozgásba, sőt a dialógusba és ezáltal a fent felsorolt tényezők oldottá válhatnak. Egyszóval amit nyertünk hitelesség-

ben, azt elveszítjük a drámai sűrítésben. A film ös: inte gesztusokkal gazdagodik, de esetleg szócséplés, ismétlés szegényíti és gyengíti a hatását.

Azt hiszem, egyik módszert sem szabad abszolutizálni. Viszont együtt is lehet használni a kettőt. Ahol a jelenet drámaisága feltétlenül igényli a sűrítést, ahol a különösség, mint esztétikai kategória nem jelentkezhethet a rögtönzés speciális köntösében, ott el kell vetni az improvizációt. Ahol azonban a jelenet egyébként is oldott, vagy a gondolatátvitel átadására tények valószínűsége, teljes igazsága szükséges, ott ezek kedvéért a rendező bátran lemondhat a sűrítés lehetőségéről. Minden esetre nagyon alapos felkészülést és elmélyült munkát igényel ez a módszer, főleg, ha ezeket együtt használja a rendező.

A dokumentum-film rögtönzésének alapfeltételei azonosak a játékfilmmel említettekkel. Itt is szabad mozgást és kötetlenséget kell biztosítani a szereplők számára. Mégis van egy alapvető különbség. Míg a játékfilmmnél a színészek szerepet jelenítenek meg, addig itt a szereplők önmagukat alakítják. A dokumentum-improvizáció azt jelenti, hogy hasonlóan oldott közegben természetesen és őszintén nyilatkoznak meg a szereplők, saját gondolataikat és problémáikat vetik fel, megismerjük őket, mint egyedeket és mint a társadalom tagjait. A rendező kiválasztja az embereket, a helyszínt, meghatározza a gép helyét, felvázolja a kompozíciót, a jelenet ívét, egyszóval körülhatárol. Ha beszélgetésről van szó — és az eddigi példák szerint igen — akkor megadja a témát, esetleg ő maga is részt vesz a társalgásban, mint ahogy azt általában J. Rouch teszi. Módszere és stílusa az, hogy ő maga is szerepel a filmjein, mint alkotó, aki birkózik az alkotás nehézségeivel, és aki jelenlétével szétfoszlatja az időközben létrejött illúziókat s figyelmet arra, hogy amit a néző lát,

az nem egy konstruált világ, hanem a valóság. Ha eddigi filmjei nem is hibátlan alkotások, kísérlete mindenestre nagyon érdekes és figyelemre méltó próbálkozás. Távoli rokonnként Brecht illúzió nélküli színházának igazság-keresése és »szárazsága« jut eszünkbe. Nos, ebben az esetben, amikor a rendező nem fél a leleplezéstől, sőt keresi is azt, könnyebb a dolga: egyenesen és láthatóan szólhat bele a dolgokba és úgy irányíthatja, ahogyan az neki legjobban megfelel.

A legtöbb dokumentum-rendező nem mezteleníti le művét ennyire; feladata is bonyolultabbá válik. Reichenbach az »Ilyen nagy szív« című filmjében szintén rögzít beszélgetéseket, erre a legjobb példa talán a jósnőnél való jelenet. Kötetlen, spontán, rögtönzött társalgás zajlik itt előttünk, mégis érezzük, hogy a rendező akaratára érvényesül, az »történik«, amit ő akar, arról beszélnek, ami neki megfelelő. Ennek egyetlen titka van: minden vonatkozásban ismerni a törvényeit annak a világnak, amelyben a film mozog, ahonnan az emberei érkeznek. Ismerni őket egyénekként és társadalmi vonatkozásban egyaránt. Ebben az esetben nem érhetik meg a rendezőt, így minden váratlan fordulat a rendező szemszögéből világosan magán viseli a szükségszerűség jegyeit és a gondolat szabatos kifejezésében segíti. Mario Ruspoli a Filmvilágban közölt cikkével is erre céloz. Igaza van abban is, hogy ezek a problémák szinte teljesen a gyakorlati munkában, személyes tapasztalatok alapján tisztázhatók. Így megoldásuk is erősen függ az egyéni tapasztalatoktól. Ebből következik aztán, hogy a rögtönzésről, a rejtett kameráról szóló vitákban a rendezők szinte kizárólag személyes élményekkel érvelnek.

Vizsgáljunk meg a rögtönzés módszeréről nyert közvetlen tapasztalatot egy nemrégiben elkészült kisfilm kapcsán. Egy roskadozó, öreg

házból költöznek ki a lakók, s a film az ott töltött utolsó napok eseményeiről szól. Az egyik jelenetben a ház lakói beszélgetnek hétköznapi dolgokról, költözésről; a fiatalok a ház múltjáról kérdezősködnek. A forgatást három hónappal megelőzően jártunk először a házban. Megismerkedtünk az emberekkel, aztán többször voltunk ott, míg végül magnetofonnal felszerelve mentünk ki újra és több órás beszélgetést vettünk fel velük. A szalagot később számtalanszor meghallgattuk, míg végül úgyszólván megtanultuk az emberek gondolkodásmódját, asszociációs rendszerét, egyszerűen szinte teljesen megismertük őket. Akkor elhatároztuk, hogy forgatni fogunk. A kiszemelt lakásban elhelyeztük a lámpákat és a kamerát. A mikrofont is elrejtettük. A süteményt, amit elképzelésünk szerint a jelenetben a vendégeknek fogyasztaniuk kellett, a háziasszony-nénivel süttettük, hogy valóban, mint sajátját kínálja majd, ha arra kerül a sor. A szereplők már néhány perc után természetesen viselkedtek, hiszen a filmeseket jól ismerték, a lakásban pedig a valóságban is sokszor összejöttek. Ekkor kezdődött a nehezebb munka. A beszélgetést megfelelő irányba kellett terelnünk. Kellő pillanatban, egy előre megbeszélt jelre, a felvevőgép megindult. Lényegében tehát improvizált jelenetet vettünk fel és a kamerát is — elvileg — rejtettnek mondhatjuk, mert a szereplők sem tudták, melyik pillanatban működik és mikor áll. A forgatás vége felé a gép helyét is változtattuk, mert akkor az már teljesen megszokott bútor darab lett. Az eredmény meglepően természetes magatartás volt, és valóban minden vonatkozásban az történt, amit előre elhatároztunk. Később néhány képen az ebédhez való készülődés pillanatait akartuk felvenni. Egy férfit és a szomszédasszonyát kértük meg erre a kis jelenetre. Felvettük ugyan őket, de a filmből ki kellett hagynunk, mert

a két idegen ember képtelen volt hitelesen együttélni ilyen intim és mindennapi pillanatban. Amikor tehát bizonyos mértékben túl megváltoztattuk a valóság elemeinek egymáshoz való viszonyát, akkor már elveszett a természetességük, és a színészi alakítás igénye lépett fel, ehhez pedig természetesen színesi képességgel rendelkező emberekre lett volna szükség.

A vizsgált módszerrel tehát csak azt lehet elérni, hogy a szereplők »elfelejtkezzenek« a kameráról, és szokásaikkal, természetükkel nem ellenkező jelenetben őszintén megnyilatkozzanak. Még olyan filmesetében is, mint amilyen a »New York árnyai« — amelyet inkább nevezhetünk játékfilmnek — a szereplők saját életérzésüket fejezték ki a kamera előtt, a szerepben magukra ismertek, gondolataik a szereplők gondolataival azonosak voltak. Ez fontos feltétele annak, hogy a mű a hitelesség erejével hathasson a nézőre.

Csak egy oda nem illő gondolat, koncepció-hiány, vagy művészi önkény a stílusban — és a forma elveszíti kapcsolatát a tartalommal. Mind az operatőrt, mind a rendezőt egyaránt fenyegeti az a veszély, hogy az improvizálásból koncepció, tartalom nélküli munka születik. A rejtett kamerából is könnyen válhat automatagép, ha kiiktatjuk az alkotók választásának művészi igényeit. Mostanában gyakran láthattunk olyan filmeket, amelyekben a kamera kapkod, a kép szürke, dekomponált és mindez hangsúlyozottan szándékos, érezhetően mesterséges, nem a belső tartalomból vagy a munkakörülményekből fakad, hanem az operatőr és rendező ezzel akarja a mű belső ürességét elkenedőzni, a dokumentalitás látszatát kelteni. Az igazi hitelt azonban mindig az emberi és társadalmi igazságok adják és ezt egy pongyola kép dokumentációs »illúziója« nem helyettesítheti.

OLÁH GÁBOR

A New York-i „anti-Hollywood”

Három évvel ezelőtt vagy tíz fiatal rendező néhány színésszel, kritikussal és forgalmazóval együtt kiáltványban meghirdette az »Új Amerikai Filmművészet«-et. A nemhivatásos, »független« filmesek mozgalmá a »New York árnyai«-val indult, és korszaknyitást ígért az amerikai filmművészetben. Ma már megállapítható, hogy a filmrendezők bátorsága és friss látásmódja ellenére a mozgalom inkább kísér-

A szerző, a fiatal, haladó irodalmi szerkesztő és filmkritikus a PA'LANTE című időszakos irodalmi folyóirat az év végén megjelent magyar számát szerkeszti; 1962 őszén Budapesten járt.

leti jellegű, mint kiforrott teljesítményeket nyújtott.

Az új amerikai filmművészet legfőbb jellegzetessége; az életszerűség és a mesterkéletlenség. Legtöbbnyire teljesen gyakorlatlan fiatal emberek ráirányítják tizenhat milliméteres kamerájukat olyan jelenségekre, melyeket a hivatásos rendezők észre sem vesznek. Szemük szüntelenül nyitva van minden olyan dolog számára, amit a divat és pénz még nem járattott le; a szokatlant, a bizarrt, még az obszcént is lefényképezik. A mai amerikai társadalommal való elégedetlenségük olyan filmek alkotására

készíteti őket, melyek nemegyszer igen nyersen, maró gúnnyal, karikatúraszerűen bírálják — mint például John Mekas filmje, a »Guns of the trees« (A fák puskái). Ezek a művészek fiatalok és túlnyomórészt szegények; az egyszerű emberek között laknak, étkeznek, alszanak, dolgoznak, nem pedig Hollywood sohasem-volt országában.

Ha az emberek New Yorkra gondolnak, a csillogó felhőkarcolók hosszú sora jelenik meg előttük; pedig az is New York, ami ezeknek a többszomszédságában nyúlik el: a portoricóiak, olaszok, románok, lengye-

Gregory Markopoulos: »Kétszeres ember«



Jelenet Shirley Clarke filmjéből





lek, görögök negyedei és Harlem nyüzsgő utcái. Erre kell gondolnunk, ha meg akarjuk érteni, miért éppen New York volt ennek a mozgalomnak a bölcsője. Ez persze nem azt jelenti, hogy ahány olcsó önköltségű »independent« film készül Manhattanben, az minél ehhez a filmiskolához tartozik. Itt van például a »Greenwich village story« (Greenwichfalvi történet) című új kotyvalék, mely Bohémiában játszódik ugyan, de a rendező gondolatvilága maga a csappentett Hollywood.

Vannak olyan jelenségek is, melyek arra mutatnak, hogy az »Új Amerikai Filmművészet« nem egyszerűen »műkedvelő« művészi tevékenység. Először is, tudatosan és szándékoltan megtagadják a »professzionizmus« üres rutinját (ámbrár a »hivatásosság«-ot anyagi indokok is lehetetlenné teszik: a fiatal filmrendezők képtelenek arra, hogy magasan díjazott szakmunkát vegyenek igénybe). Másodsor, az alkotók egyáltalán nem névtelenek: mindenik filmen rajta van rendezőjének a neve. Harmadszor, a filmek nem minélig eredeti stílusúak. Egy részük más rendezők erőhatása alatt készül. Így Godard »A bout de souffle«-ja (Kifulladás) kezdettől fogva nagy befolyással volt a fiatal filmművészek vágási és fényképezési technikájára.

Végül az új amerikai

filmművészet azért sem teljesen »amatőrfilmzés«, mert részben máris intézményesítették.

1962-ben egy Rendező-Szövetkezet létesült, amely a filmeket maga forgalmazza és az egész jövedelmet a filmművészeknek juttatja. Már kezdetben »salon de refusée«-ként, »minőségi« szervezatként indult és mind válogatósabbá vált. Vezéregyénisége Jonas Mekas filmkritikus, rendező, a Film Culture szerkesztője és az ügy legfőbb védelmezője. Folyóirata újabb pénzügyi támogatást s így reprezentatívabb külsőt is kapott. Fivérének, Adolf Mekasnak filmje, a »Hallelujah the hills« (Alellúja, dombok!) sikert aratott az 1963-as cannesi filmfesztiválon. Első New York-i vetítése egy elegáns belvárosi filmszínházban történt, ahol a közönség soraiiban több nyakkendőt lehetett látni, mint szakállt és egyetlen piszeznés sem hallatszott. Ezt bizony aligha lehet »alvilági film«-nek nevez-

ni, ahogyan általában emlegetni szokták az Új Amerikai Filmművészetet.

A két legeredetibb tehetség, Jack Smith és Leory (Mc)Lucas az elmúlt évben tűnt fel. Jack Smith legutóbbi igen tehetséges, de legalább annyira furcsa filmje, mely nőnek öltözött férfiak eszeveszett mulatozásáról szól, nem ad világos képet arról, hogy hirdeti-e vagy gúnyolja a homoszekszualitást. Leory (Mc)Lucas ezzel szemben komoly, fiatal néger filmes, aki első filmjét, »Dulce domingo dulce« (Édes vasárnap, édes) címmel Kubában készítette: rövid dokumentumfilm, mely a hét végén társadalmi munkában cukornádat vágó önkéntes munkásokról szól. (Mc)Lucas ezt a látszólag »propagandisztikus«, száraz témát lüktető élettel töltötte meg. A himbálózó testek képe, a felemelkedő és lehulló karok, amint a nádat a teherkocsikra dobják,



Robert Hogan és Melinda Plank, a »Greenwichfalvi történet«-ben

majd később, amint er-
nyedten leesnek, végül
ismét fölemelkednek,
most már üdvözlésre,
varázslatos egységbe ol-
vadnak a vágás ritmu-
sával és az eleven ze-
nyével. Az egész »Dulce
domingo dulce« olyan,
mintha énekelne. Ragyo-
zó film, nem kétséges,
hogyan szűszéget

Jeroma Hill »A homokvár«
címlő filmjének egyik jele-
nete



tud adni mindennek,
amit csinál.

Hollywood általában
párbeszédekkel és
»hangsúlyozó« közelek-
kel igyekszik adagolni
az emberi érzéseket. Ez-
zel szemben a New
York-i mozgalom rendez-
zőinek és operatőrjeinek
többsége az eleven élet
arculatára koncentrál,
ezt tekinti az indulato-
kat és érzelmeket keltő,
szuggesztív képek forrá-
sának. Ezek a fiatalok
úgy érzik, minél keve-
sebb a beszéd, annál

Leroy McClucas rendező és
operatőr



»A hideg világ« egyik jelenete

jobb. Persze, ez biztosabb is, mivel közülük kevesen tudnak hivatásos színészeket szerezni (a kisebb-nagyobb szerepeket rendszerint jó ba-

rátok vállalják). Teljesen párbeszéd nélkül egyetlen normál-hosszúságú film készült: Ron Rice »The flower thief«-je. (A virágtolvaj.) Kép-

szegénysége azonban fel-tűnő, s ezt a főszereplő Taylor Mead ragyogó, az ifjú Chaplinre emlékeztető játéka sem tudja el-lensúlyozni.

Jelenet a »Greenwichfalvi történet«-ből



Smtih, McLucas és Rice valamennyien költői lelkületű kezdők, még nem érett művészek. De vajon mi történt az 1960-as ígéretes nevekkel, azokkal, kiknek azóta volt idejük, hogy művészi értelemben felnőjenek? A legérdekesebb és legteljesebb minden bizonnyal Robert Frank pályája. Első filmje — Alfred Leslie-vel készítette — a »Pull my Daisy« volt, kis remekmű, amely Amerika »beatnik« költőinek világát tárja fel. Ezután áttért az epikára és Howard Schulmannal megfilmesítette Isaac Babelnek, a szovjet írónak »The sin of Jesus« (Jézus bűne) című elbeszélését. A »Jézus bűne« komor szépségű képekkel fejezi ki mondanivalóját. Luchino Visconti »nagy filmnek« nevezte annak ellenére, hogy néhány fantasztikus jele-
nete zavaróan amatőrnek hat. Frank saját néma vízióinak nyelvén beszél, s nem támaszkodik eléggé a színészekre. Legújabb filmje, melyet a hivatásos filmkritika reményteljesként üdvözölt, meglepetést és csatlódást keltett: az »Okay end here« (a cím a rádióadás végét jelző formula csupán) rutinos kommersz film. Ha tovább akar lépni, meg kell találnia a maga megfelelő forgatókönyvíróját.

Jonas Mekas alkotói pályáját normálfilmmel kezdte. A »Guns of the trees« (A fák puskái) zavaros, nemegyszer mesterkelt film, sok hibával — a rendező szíve mégis annyira helyén van, az amerikai társadalmat

sújtó bírálata olyan találó, hogy a film figyelmet érdemel. Igen jó érzékekkel főszerepet adott két tehetséges négernek: Ben Carruthersnek (a »New York árnyai«-ból) és Angus Speare Juilliard színésznek. Adolf Mekas »Hallelujah the hills«-e (Allelúja, dombok) éppen ellenkezőleg, egyáltalán nem akar sokat markolni. A sztori Janesi és Juliska paródiájával kezdődik, majd komikum-sorozattá válik, melynek humora elég széles skálájú: elmentült filmszatórítástól (Truffaut, Antonioni, japán szamuráj-filmek), a nyers és nyílt gúnyolódásig terjed.

John Cassavetes, a színészből lett rendező (aki a »New York árnyai«-t készítette), két új filmjének (»Two late blues« és a »Child is Waiting«) egyikében sem találjuk meg az első mű egységét és arányosságát. Shirley Clarke a »The connection«-t, melynek alapjául Jack Galbertnek a gyógyszermaniákusokról szóló darabja szolgált, a »The cool World«-del (A hideg világ) folytatta, melyet Warren Millernek a harlemi fiatalok-ról szóló regényéből készített. Ezt a munkát még nem mutatták be a kritikuskoknak. Egy dokumentumfilm is említést érdemel, a »Point of Order«, melyet az egykori forgalmazó, Haile di Antonio alkotott Daniel Talbort kritikussal együtt, akik mindketten aláírták az Új Amerikai Filmművészet 1960-as kiáltványát. A film a legújabbkori amerikai

történelem egyik legszégyenletesebb fejezetéről, McCarthy szenátor tevékenységéről szól.

Ezúttal nem beszéltem az úgynevezett »kísérletek«-ről, mert ezeknek története több évtizedre nyúlik vissza és hagyományaik inkább gyökereznek a »hivatásos művészet«-ben. Így például a »Twice a Man« (Kétszeres ember) — Gregory Markopoulos legújabb filmje. A film egy szép ifjúnak és orvosnő-szeretőjének története. Markopoulos igen sűrűn alkalmazza az aláírásképzést: a vásznon, mintegy villanásszerűen átfut egy kép, de úgy, hogy a szem azért felfogja; a képek mind sűrűben ismétlődnek, hogy egyetlen folyamba, a lelkiismeret, az emlékezet, a költői reagálás áramába egyesüljenek. Markopoulosnál a technika a film tartalmát támasztja alá és így sohasem hat mesterkeltnek; gyors vágástechnikája nem öncélú.

Az amerikai nemhivatásos filmet nem egyszer ismerik el művészek, de nem tartják jövedelmezőnek. Sebj: ennek a filmművészetnek a hatása rejtett, szemmel nehezen látható utakon-módokon mégis érvényesül. Ez alatt azonban maguknak az alkotóknak is fejlődniük kell, tágitaniuk kell gondolat-körüket, és el kell mélyíteniük eszméiségüket, ha folytatni akarják harcukat eredetileg kitűzött céljaik eléréseért.



FOTO HÁBER

Ebben a vállalkozásban az a legrokonszenvesebb, hogy az alkotók jól ismerik műfajuk határait és igyekeznek ezek között az igényes művész számára szigorú határokat jelentő keretek között megmaradni. Erdődi János, Radványi Dezső és Szemes Mariann forgatókönyvírók, valamint Várkonyi Zoltán, a film rendezője izgalmas bűnügyi drámát konstruáltak, váratlan, de mégis többnyire logikus fordulatokkal, meneküléssel, hajszával, ügyes kémekkel és még ügyesebb elhárítókkal, sok-sok lövöldözéssel, titkos jelszavakkal, fortélyos és csak az utolsó pillanatban nyíló páncélszekrényvel, ici-pici lélektannal és a konvenciók előírása szerinti halványan bontakozó, a történet árnyékában szerényen meghúzódó szerelem-félével. Nem próbálták meg az egészet — szerencsére — pszichologizálással dúsitani, és attól is óvakodtak, hogy különösebb politikumot csikarjanak ki ebből a másfélórás, fordulatok rejtvényből. Így elkerülték sok hasonló tárgyú — igényességével tüntető — film típus-hibáit.

Nehogy félreértés essék: elkép-

zelhető bűnügyi film lélektani szemszögből bemerve is, az ilyen szemléletnél azonban feltétlenül nem a cselekményesség és az izgalomkeltés a hangsúlyos; elképzelhető a téma olyan exponálása is — jó néhány példáját láthattuk ennek — hogy az alkotók az eseményeken kívül maradnak, az ábrázolást paródiába futtatják, jelezve, hogy tudják: az adott »fekete-fehér, igen-nem« dramaturgiával a valóságról jóformán semmit sem tudnak elmondani; elkészíthető továbbá a bűnügyi film rekviemje is, hasonlóan a műfaj irodalombeli — dürenmatti — rekviemjéhez, azzal a végkicsengéssel, hogy a dolgoknak ilyen egyszerű logikai képletekbe gyömszőlése, ok-okozati összefüggésben való megmutatása bizony meglehetősen abszurd. De elképzelhető a cselekmény pillérekre szerkesztett, ügyesen kitalált izgalmaikkal fűszerezett bűnügyi história is, főként, ha nem a valóság megmutatása az elsődleges igény, hanem valamiféle lebilincselő rejtvény feltalálása, amely szórakoztatja a nézőket, pontosan úgy és annyira, amint azt egy tisztességes rejtvény-

től elvárjuk. A Foto Háber alkotói az utóbbi lehetőséget választották. Feszültséggel teli történetet építettek fel, eszközökben, ábrázolásmódban pedig hozzáadták mindazt, ami a korrekt megjelenítéshez szükségeltetik: a Várkonyi-rendezté film ritmusa jó, nem bűvészkednek a kamerával, a beállításokban, a színészmozgatásban, a képek komponálásában láthatóan uralkodó elvük a puritán koncentráció. Mit kérhetünk tőlük ezek után számon?

Mit kérhetünk számon, amikor ez a szolid megragadás a műfaji keretek között a kritikus esztétikai fegyvereit is hatástalanokká teszi, pláne, ha gondolat-rakétáit maga is szívesen rakja félre, hiszen — másfél óra erejéig — jól szórakozott és nem kapott kevesebbet, mint amit várt? Ami mégis szövőtehető, az a koncepció, a hozzáálláson belüli botlások és gyengeségek ügye, azok a sikerületlenebb részek és motívumok, amelyek az agathachristie-i mércén is könnyűnek találtak. Ha ugyanis elfogadjuk — elfogadtuk — hogy a mesét az ok-okozatnak az étellel öszevetve naiv, de rejtvényizgalom kategóriában rendben levő patronjai szerint készítették, akkor a továbbiakban jogos igényünk, hogy becsapásunk fondorlatosan történjék, a kínálkozó lehetőségeket ügyesen, a véletekig facsarva, de a parodisztikus határokat túl nem lépve használják ki. Vagyis: a »képlet« levezetése közben nem szabad éreznünk semmiféle erőszakoltságot. A Foto Háberben azonban egy-egy lényeges ponton »beugranak« olyan deus ex machina-megoldások, dramaturgiai ötletek, amelyek még az adott logikai rend szerint sem a legsikerültebbek. Gondolok például arra a motívumra, amikor a Csákányi-formálta figura — aki egyébként a recept szerint nélkülözhetetlen humoros pólust is szolgáltatja — a tudós házába való behatolás során, a könyvek között matatva ráakad a rejtett páncélszekrényre. Nyilvánvalóan azért kezd el ebben a feszült és böngészésre teljesen alkalmatlan pillanatban mégis a könyvespolcon kutatni, hogy az utolsó

pillanatban felfedezhesse a keresett rejtekhelyet. Nem mintha a véletleneket — pláne a dialektikus véletleneket — száműzni akarnánk a mese-szövezből, ám feltétlenül hibás motívum ez az ilyen típusú, a logikai rendben feltétlenül hívó és arra épített historiában.

Némiképp az izgalom rovására megy, hogy az elhárítás olyan mindenható és mindentudó, apparátusa olyan lehengerlő, technikai felszerelésük olyan ördögös, hogy az ellenfélnek tulajdonképpen még szolid másodpercekig sincsenek komoly esélyei. Nyilvánvaló, hogy az alkotókat a jó értelemben vett politikusság vezérelte az apparátus mérhetetlen felnövesztésében, de végül éppen valahogy ez a szándék termelt kétes eredményt, hiszen a küzdelem macska-egér harccá degradálása nemcsak az izgalmat csökkenti, nemcsak az elhárítók munkáját kisebbíti, hanem egy-egy túlfeszített ponton az egész — a szerzők szándéka ellenére — csaknem önmaga paródiájává teszi.

Azt is sajnáljuk, hogy jóformán egyetlen pillanatra sem léphetnek ki a történetből, a kémekek és ellenkémekek zárt világából, mert így egykönnyen olyan képzetekünk támadnak, hogy a világ nem is áll egyébből, mint gomblyukba bújtatott fényképezőgépekből, fürkésző vonatkalauzokból, telefonokat lehallgató, jámbor szerelőnek maszkírozott elhárítókból, tervrajzok után szimatoló ügynökökből, békés kereskedők bőrébe bújt diverzánsokból.

A szórakozást azonban ezek az, alig elkerülhető hibák nem tudják elrontani; a Foto Háber fordultatos története nyilván sokakat vonz majd a moziba, akik örömmel adják át magukat a siffre-táviratok, a titkos telefonbeszélgetések, a megbízatások, az ügynökök felszámolása ötletes rejtvényének. Különösen, ha olyan kitűnő színészek varázsolják elő az izgalmakat, mint Latinovits Zoltán, Szakáts Miklós, Nagy Attila, Ruttkai Éva, Sulyok Mária, Csákányi, Páger, akik láthatóan nagy kedvvel fogtak össze idegeink felborzolására. MAÁR GYULA

A FILM NAGY ÖREGE A FILM JÖVŐJÉRŐL

— BESZÉLGETÉS LENGYEL MENYHÉRTTEL —

Lengyel Menyhért harminc évi távollét után egy hónapra hazalátogatott Budapestre. Szemmel látható örömmel élvezte a viszontlátást. Már a fél világot bejárta, drámáit és filmjeit mindenütt játszották és játszószák ma is. Siker és elismerés kíséri útján. Évtizedekig élt Amerikában — nagyrészt Hollywoodban — s most vagy két éve Olaszországban telepedett le. Alighanem ott is csak átmenetileg, mert ma is fiatalos nyugalanság, írói alkotókedv, serkentő kíváncsiság hajtja egyik helyről a másikra. Szeret utazni, érdeklő az emberek élete, a világ sora.

Nyolcvanhárom esztendő. Szemtanúja és aktív részvevője a film születésének és kivirágzásának. Sőt némiképpen megújítója is a műfaj-



Lengyel
Menyhért
(Köncz Zsuzsa
felvétele)

nak, a forgatókönyvírásnak. Félévszázados naplójegyzetei nyomán tengersok élményét most foglalja többkötetes önéletrajzba.

Elutazása előtt beszélgettünk vele a filmről. Nemcsak az emlékeiről, hanem elképzeléseiről is.

*

— Kezdetben — mondja — a filmet nem tekintették művészi mun-

Carole Lombard a »Lenni vagy nem lenni« című, Lengyel Menyhért-filmben



kának, mert hiszen a laikus üzlet-emberek is túlságosan sokat bele-szóltak. Akkoriban a film lényege csak a mozgás volt. Mégis születtek felejthetetlen színészek. Chaplin, Asta Nielsen, Pola Negri. Az én első filmem is néma volt. »Tiltott paradicsom«. Lubitsch rendezte, s Pola Negri játszotta a főszerepet. Amikor később a film megszólalt, sokan sír-
ránkoptak, mert azt hitték, hogy a műfaj a beszéddel elveszti nemzet-
közi jellegét. A mozgást mindenki megérti, de a nyelv korlátokat szab. Az első években inkább csak egy-egy dalbetéttel, zeneszámokkal szakították meg a némaságot. Már felbukkant egy-egy nagy rendező, de az írónak még nemi volt szava.

— A producerek egyeduralkodó után a rendező lett az első személy. S a következő fejezet az lesz, amikor az író lép előtérbe, mert a film ma már igazi művészetté vált. Én szerencsére akkor kezdtem a filmírást, amikor már nagy rendezők és nagy színészek szerepeltek a film világában. A filmírás mindig ugyanolyan komoly írói munka volt számomra, mint amilyen a szín-
műírás. Ha filmstoryt írtam, akkor



Douglas Fairbanks

is leginkább a pszichológiai vonatkozás izgatott. Az a szándékom, hogy kötetbe gyűjtve adom ki életem valamennyi filmnovelláját. Ezek úgynevezett dramatikus novellák, mert hiszen a jó film csak jó dramatikus

Lengyel Menyhért egyik nagysikerű filmje a »Tiltott paradicsom«, melyet a kép jobb szélén látható Lubitsch Ernő rendezett. A kép bal szélén Rod la Rocque, Pola Negri, Hans Dreier és Adolf Menjou





Greta Garbo

történetből születik. Az én véleményem mindig az volt, s ma még inkább az, hogy a filmen is csakúgy, mint a színpadon, helyénvalók a nagy jelenetek, a hosszú dialógusok. Ha kiváló színészek játsszák, s közben premier planban fényképezik őket, az érdekes lélektani mozzanatokkal gazdagítja szavukat.

— Két kiváló rendező volt jóbarátom. Nagyrészt velük dolgoztam, s tőlük tanultam meg a filmírást is. Az egyik Korda Sándor volt, a másik Lubitsch Ernő. Korda Sándor abban az időben hívott meg Londonba, amikor Elisabeth Bergner otthagyta a náci Németországot és Londonban kezdett új életet. Korda akkoriban fejezte be a »VIII. Henrik« című nagy filmjét, ez volt az első komoly kiugrása. Első közös munkánk a »Nagy Katalin« volt, amelyet Bíró Lajossal együtt írtunk. A fiatal cárnőt Elisabeth Bergner alakította, partnere Douglas Fairbanks. Volt nekem egy másik Nagy Katalin filmtémám is, amelyet eredetileg a Paramount kötött le. Az amerikai Nagy Katalin címe »Royal Scandal« volt, a cárnő életének más korszakából. A szerelmi életéről szólt. Tallulah Bankhead játszotta.

— Hogy melyik volt a legkedve-



Marlene Dietrich

sebb filmem? Alighanem a »Lenni vagy nem lenni«. Úgy érzem ma is, hogy ez a film majdnem tökéletes. 1939-ben készült, amikor Amerikában még azt hittük, hogy lehet a szatíra hangján beszélni a náciizmusról. Akkor még azt gondoltuk, hogy ez igazl antináci film. A valóságos borzalmakról csak később lett tudomásunk. De a film így is sikert aratott. Ma is játsszák még sokhelyütt. Franciaországban például minden évben felújítják. Cocteau rajongó szavakat írt róla. Ezt is Lubitsch rendezte, és felfedezte a film számára Jack Benny, aki sem azelőtt, sem azóta nem volt filmszínész. Most legújában a TV-ben arat nagy sikereket.

— Akadt egy másik filmem is, amelynek a témáját nagyon szerettem, de amely végül is nem sikerült. A címe: »A dicsőség napjai«. Ez már a második világháború idején

készült. A szovjet partizánok küzdelméről szól a német náciik ellen. A főszereplője Tamara Tumanova, a producer felesége volt. Sajnos, elrontotta a figurát, de a rendező Jacques Tourneur sem volt erre a feladatra alkalmas. Volt benne egy jelenet, amikor a színész nő a náciiktól a szovjet partizánokhoz menekül, s ott Puskint, Lermontovot és Csehovot ad elő nekik a tűzszünetben. Ezeket Tumanova nem bírta szusszal. A filmnek nem volt sikere...

— Nagy színészek? Greta Garbóval gyönyörűség volt dolgozni. Hajlékony művész, hallgat a rendezőre meg az íróra. Három évvel ezelőtt találkoztam vele utoljára. A filmezés-től visszavonult, az emberek előtt nem mutatkozik. Magánéletében rendkívül félnék és gátlásos. Jóformán csak kávéin él, folytonosan arra ügyel, hogy el ne hízzon. Most az a tervem, hogy rábírom őt, álljon a TV felvevőgépe elé. Már pedzettük ezt a tervet, s magát a témát is, most megvan a reményem arra, hogy sikerül. Mégpedig Bécsben. Ez lenne az első lépés. Ha elégedett lenne önmagával, akkor a TV után filmen is eljátszhatná ugyanezt a szerepet. Erzsébet királynéről írtam egy forgatókönyvet, mert érdekelt a női és szerelmi élete. Afféle pszichológiai rejtély volt. Greta Garbónak való feladat. Másik kedvencem Maria Schell. Szó van arról, hogy angol—francia koprodukcióban eljátssza a »Lady Faust« című filmem főszerepét. Ebben a furcsa történetben, amelyben a jelen a múlttal és a jövővel keveredik, egy nő szerepel, aki visszaképzeli fiatalosságát. Mi történt volna, ha nem megy férjhez, nem szüli meg két szép gyermekét, hanem elmegey azzal a fiatalemberrel, azzal a Meffisztóval, aki vakmerő, kalandos és gazdag életet kínál neki? A végén kettéhasad az énjé és alteregójával nagy dialógus bontakozik ki. Az elképzelt énjé, a káprázatos, viharos élet után öreg koldusasszonnyá züllik. Mégis azt mondja: ő élte az igazi életet, nem a másik, aki a polgári élet csendes révébe evezett. Maria Schell mindenáron el akarja játszani ezt a kettős szerepet. Én bízom tehetségében, s úgy érzem, ha meg-

volna a kellő bátorsága ahhoz, hogy kitörjön megszokott szerepköréből, másfajta kitűnő színész nő válna belőle.

— Marlene Dietrich? Ő játszotta az »Angyal« című filmemet, amelyet az Evelyn című darabomból írtam. (Azt itthon is játszották a Vigszínházban.) Az Angyalt ugyancsak Lubitsch rendezte. Gyakran láttam őt azóta is. Nagy művész, s ma is bámulatosan fiatal. Több unokája is van. Leánya, Maria Riva is színész nő és rendező. S még egy név: Marilyn Monroe. Számomra ő volt a legszebb női alak. Akár egy szoborremekmű. Utoljára akkor láttam, amikor utolsó félbemaradt filmjét forgatta. Rendkívül ambiciózus volt. S érdekes módon, Arthur Miller atól az időszaktól kezdve, hogy összekerült vele, nem írt több darabot. Csak neki egyetlenegy filmet. Egyszer a fiam grafologizálta az írását. Ma is jól emlékszem erre. Nagy színészi karriert jósolt neki. Monroe igen komolyan azt felelte: »Nincs az a boldogság, amely az én irtózatos gyermekkoromért kárpótolhatna...«

— A film jövője? Szerte a világon kiváló filmrendezők akadnak. Nincs visszatérés a régimódi filmekhez még akkor sem, ha készül is drága pénzben néhány bombasztikus nagy film, akár a »Ben Hur«. A film most már eléri a színház színvonalát, mégsem lesz igazi konkurenciája az élő színháznak. Sok érdekes törekvéssel találkoztam mindenfelé. Az új hullám filmjeiben olykor túlteng a rendező, de ez még mindig jobb, mintha a műveletlen producer uralkodna felette. Az lenne az igazi, ha az író a rendezővel együtt dolgozna a film születésének minden mozzanatában. Véleményem és tapasztalatom szerint a közönség alapjában véve a magasrendű művészetet szereti, de a producerek erre még nem jöttek rá. A jó művészet a legjobb üzlet. Shakespeare, a színigazgató, meggazdagodott azon, hogy előadta a maga halhatatlan darabjait. Általános tünet, hogy még az írástudatlan közönséget is magával ragadja az igazi szenvedély láza. Rendíthetetlenül hiszek abban, hogy végül is a közönség győz majd.

GÁCH MARIANNE

GONDOLATOK AZ ÉLEKTRÁRÓL

Ha Euripidész láthatta volna!

Ne nevéssenek ki. Természetes, hogy ez jut legelőször eszembe, mikor a mai görögöknek ezt a — hadd mondjam ki rögtön előljáróban — escdálatos filmalkotását továbbzsongatom magamban. A maga idejében Euripidész is *mai*, vagyis az akkori jelenben élő, görög volt. A mítosz, Elektra mítosza, tőle is távoli múltban fényeskedett, és hozzá is sok, az ő munkáját megelőző remekművű műalkotáson keresztül, azok erejével is, sugárzott. Mint hozzánk, immár két és félezer éve az ő drámájából.

Elektra a Tróját ostromló Agamemnón fővezér leánya. Nem tudja elviselni, hogy a háborúból győztesen hazatért apját anyja, Klütaimnésztra és anyja szeretője, Aigiszthosz meggyilkolták és neki a gyilkosokkal kell egy fedél alatt laknia. Csak a bosszú gondolata élte, hazavárja másutt nevelkedett öccsét, Oresztészt, és mikor megjön, segíti a büntetés végrehajtásában.

Elektra drámájából Euripidész is azt ragadta meg, ami e történetből az ő kora és az ő személye számára a legtöbbet mondta; s úgy adta tovább, hogy a maga erejét, kétségeinek, meggyőződésének erejét hozzá-tette.

Ezt teszik ennek a filmnek megalkotói is. Azzal a különbséggel, hogy ők aprólékos megúgondolással és határtalan természetességgel éppen az Euripidész-teremtette történet-változathoz simulnak. Vagyis Euripidész elképzelésén túl már nem másítják meg a történet menetét, még a maga leghatékonyabb tanúlsága irányában sem. Pedig megtehették. Hiszen az Euripidész-tragédia nemcsak alapja ennek a filmnek, hanem bizonyos tekintetben elődje is. Nem úgy, mint Aiszkhülosz Oreszteiá-jának középső része és Szophoklész Elektrája volt elődje az Euripidész-darabnak. Inkább úgy, ahogyan Agamemnón családjának az Odüsszeiában és általában az eposzokban elmondott története, elmondásának mikéntje volt elődje mindhármuk művének, és egészében az akkori új műfajnak, a tra-

gédiának. A ránk maradt nagy tragédiák egyike sem tapadt szorosan e történet homéroszi változatához. Az új műfaj törvényei a történeten is igazítottak. E merőben új műfajban, a filmalkotásban előadott Elektra-történetnek lepergetői tehát megtehették volna, hogy a történetet módosítják. Megtehették volna, ha szükségük lett volna rá. De nem volt, mert nem lehetett. Euripidész e drámájában az Agamemnón-család vérgőzös történetét annyira végképp a jövőbe sugárzóan, a tragikus bosszútól a tragikus szeretetig érően mondogatta el, hogy alaptörténetét sem lehetne, sem ma, sem holnap modernebbül megszerkeszteni. Az első dicséret tehát Euripidészt illeti.

A második — és semmivel sem kisebb! — e film költőit.

Azoknak kell neveznem őket, az író-rendezőket, az operatőrt, a zeneszerzőt, de még a szereplőket is, akik oly méltóságteljes gyöngédséggel, oly lírai telítettséggel és fegyelemmel teremtték újra és bontakoztatták teljessé a remekművet.

Az első ránk maradt feldolgozásban, Aiszkhüloszében, Agamemnónt a két cinkos a fürdőkádban öli meg, hálót borítva rá, hogy védekezni ne tudjon. A film ezt az Aiszkhüloszból ismeretes jelenetet adja előjátékkul, némán, de beszédesen. Mindenekelőtt a gyilkosokat mutatja meg, Klütaimnésztrát és szeretőjét. De hol? A helyszínen, Agamemnón legendás műkénéi várának falai előtt, nyomasztó és felemelő varázsszal. Nem ott, ahol Euripidész a folytatást eljátszatta, Athénban, hanem ott, azon a tájon, amelyet Euripidész, mialatt drámáját írta, maga elé képzelte. Ezt a tájat ismerte. Ha láthatta volna a filmet? Tájaiban látta. És hogyan? Ismét csak azt mondom; azokkal az arccal, nagyon-nagyon olyanokkal, amelyeket ugyancsak látott. E filmbeli arcok elevevességükben nemcsak azoktól a maszoktól különböznek, amelyek az egykori színjátékban fedték őket, nemcsak úgy azonosok az Euripidész elképzelte emberi arccal,



Jelenet a filmből

hogy még különböznek a rájuk rakott színpadi álarctól, hanem abban is, hogy különböznek amaz eleven arcoktól, amelyeket Euripidész közvetlen elődei, Aiszkhülosz és Szophoklész képzelhettek maguk elé. Hétköznapiak, mindennapiak. És hétköznapiságukban ünnepeyesek. Aiszkhülosz valószínű elképzelésében az eleven arc is már-már felséges és tragikus maszk lehetett, Euripidészében — aki vallomása, de még inkább művei tanúsága szerint az embereket olyanoknak ábrázolta, mint amilyenek valóban — a tragédiát az is szolgálja, hogy a drámaíró szinte rámutat az arcokra: íme, ilyenek vagyunk, te meg én, meg mi mind, velünk történik a tragédia.

Az, hogy Klütaimnésztra hervadni kezdő szépasszony, nem pedig a gonoszság és eltökéltség mozgó szobra, az adott körülmények között eltökéltségét és gonoszságát is azonnal megmagyarázza. Még az is jó, hogy az arcán anyajegy van. Még az is, hogy Aigiszthosznak a kezdő-zsarnok szépiúnak szakálla oly gondosan fésült. S ahogy egymás kezét fogják, riadtan és félős támadókedvvel, abban az Elektra egész előtörténete benne van. A gyerekek fegyvelmezett iszonyatában is, míg a vonagló Agamemnónt a vér és a fürdő gőze lepi el.

S a film ettől kezdve az Euripidész mítosz-változatán halad tovább. Elektra nem a palotában él, és gyötrődik, hanem egy parasztházban, földmíves férjénél, akihez anyja azért kényszerítette, nehogy királyi fiúgyermeké lehessen, nehogy Agamemnón megbosszúóját szülhesse világra. A földmíves azonban nem nyúl Elektrához, tiszteletben tartja Euripidész szövege szerint — és bizonyára sok-sok régi előadás ábrázolása szerint — Elektra előkelő származását, Euripidész nyilvánvaló mondandója és e költői erejű film ábrázolása szerint azonban azt az embert, aki e közeledést nem óhajtja. Mikor Oresztész, Elektra öccse, megérkezik, és nemcsak a névleges férj nemes viselkedéséről értesül, hanem vendégszeretetét is élvezzi, kijelenti: mennyivel nemesebb az ilyen ember, mint a nemesek. Bizonyos, hogy a múlt és közelmúlt nem egy színpadi előadásán hangozhatott Oresztésznek ez a kijelentése leereszkedően, vagy éppen megfordítva: önbecsmérlően. Az a szellem, ami Euripidészből és Kakoyannis filmjéből sugárzik, egyik csapdába sem enged esni: az egyenrangúság lehetőségét, igényét és tragikus pillanatokban megvalósulását jelzi. A cselekedet-sorozatokkal is, természetesen. De ami fontosabb:

azonnal, az első másodpercben, mi-
helyt e középkorú paraszt gyöttrött,
rezignált, nem színpadiasan, hanem
keserves tapasztalatok eredménye-
képpen jószágos, *gondolkodó* arcára
láthat a film nézője. Egyetlen má-
sodperc — és a néző érzi, ez a sze-
replő Euripidészt képviseli, mert
akire néz, annak helyébe képes
képzelní magát, és aszerint is cse-
lekszik ez a szenvedő ember.

Ilyenformán, ilyen előzmények
után, a bosszú nem lehet más, mint
kényszerű és megszentelt, de a vég-
rehajtó számára mérhetetlenül fájd-
almas szertartás levezetése.

Szophoklész drámájában a leendő
áldozat, Klütaimnésztra, gyűlöli és
szereti. Mikor Oresztésznek, rette-
gett fiának koholt halálhíret hallja,
felsóhajt: »Be furcsa szülni! Lám,
ki anya, az gyermekét, bár tőle
rosszat szenved is, nem gyűlöli.«
Euripidész egy döntő lépéssel to-
vább megy, nála az anyagilkos
Elektra mondja — s e filmben is
— megölt anyja tetemének: »Jaj,
te szeretett és nem-szeretett! Klü-
taimnésztra megöli nem elvből,
egymással küzdő erkölcsi paran-
csok egyik csoportjának hatására
riadnának vissza az anyagilkossá-
gtól, mint az elődöknél, hanem azt
is szeretik, akit megölnék, érthet-
etlenül, de szeretik, és mégis meg kell
ölniük, ez a tragédiájuk.

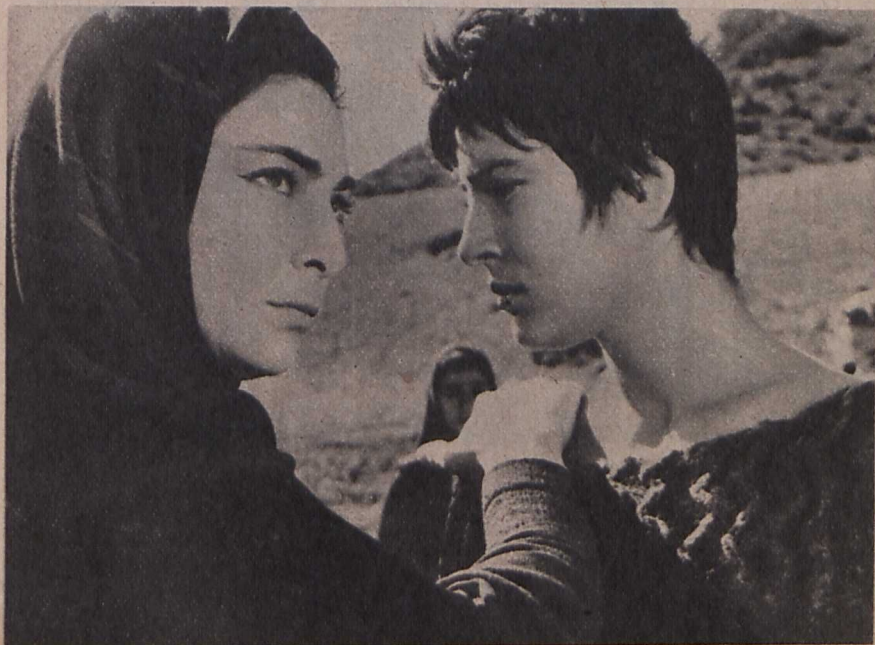
Talán mindenekfelett az új sze-

replő, Irene Papas egyenletesen fe-
szült, szép, szomorú, és majdani de-
rűt világozó arca teszi, hogy e játéknak
minden pillanata csúcspont.
Karmester ez az arc, vagy a rende-
ző karmesteri pálcájának szerepét
tölti be — mindenképpen alig észre-
vehető, ám végtelen eréllyel mozog
együtt a történéssel és mozgatja a
többiek vonásait.

De külön kell szólni a kórusról.
Euripidész a tragédia-összeszűkítet-
te (az eposzhoz képest leszűkített)
emberi környezetet ismét kiszélesíti.
Nem a kórus jelenlétével. Hanem
azzal, hogy, ahogyan az ő drámájá-
ban az argoszi nőknek ez a kórusa
nem a palotában szorongó és riado-
zó, félve-segítő raj, hanem a maga
területén, majdnem azt mondtam,
birodalmában (dehát az is! Euripi-
dész ezt a birodalmat zsákmányolja
a drámának s a drámát ennek a bi-
rodalomnak!), a palotától messzeeső
mezőn nyilvánítja véleményét, cse-
lekszik érzelmei szerint. S akik még
ebbe a birodalomba, a már látható
jövendőbe, a lelkileg egyenrangú
emberek birodalmába tartoznak,
azokkal is Euripidész gazdagította az
Elektra-mítoszt. Ezt a birodalmat,
minden elképzelhető előadásnál tel-
jesebben ezeknek az áldozatos nagy
művészeknek filmje mutatja meg.
Ha Euripidész láthatta volna? —
kérdem újra. És felelek is: látta,
ezt látta.

DEVECSERI GÁBOR

Irene Papas (jobboldalon) Elektra szerepében



Új filmek

AZ ÚJ BOLGÁR FILMVÁROSBAN

Az 1944-es szeptember 9-i felkelés viharos napjaiban született meg a bolgár filmművészet. Azóta a bolgár filmalkotók 70 játékfilmet, 800 tudományos-, ismeretterjesztő filmet, 1300 dokumentumfilmet készítettek. Három filmstúdiót láttak el a legmodernebb filmtechnikával. Az itt dolgozó filmművészek szakismereteiket a Szovjetunó, Csehszlovákia és Lengyelország főiskoláin szerezték meg: ez az alapja a bolgár filmművészetnek, amely mind mennyiségileg, mind mi-

nőségileg állandó növekedésben van.

Mint hogy a három stúdió már nem tudja kielégíteni a fokozódó igényeket, a kormány és a bolgár kommunista párt határozatot hozott egy filmváros felépítésére. A filmközpont terveit bolgár és szovjet építők közösen dolgozták ki, az építő munkában önkéntes fiatal brigádok és Szófia lakosai is részt vettek, társadalmi munkájukkal.

Ez év szeptember harmadikán, ünnepélyesen megnyitották a bolgár

filmvárost. Szófiától nem messze, kétszáz holdon terülnek el az épületek, stúdiók, fotolaboratóriumok és műtermek.

A filmváros központja az egy épületben elhelyezett három, összesen háromezer négyzetméter területű, a legmodernebb filmtechnikai berendezésekkel ellátott filmstúdió, amely évi tíztizenöt film forgatására nyújt lehetőséget.

Induljunk el a háromemeletes épületben: a tágas folyosón felírások: »Lovas«, Mérhettel-

Margarita Csudinova »Utazás a szabadság felé« című filmben



Az »Utazás a szabadság felé« című film egyik jelenete

mek«, »Utazás a szabadság felé«, »Befejezetlen játék«, »Ivajlo«, »Igazgató és az éjszaka«, »Fekete folyó«... Íme, a most forgatott új filmek.



Szonja Markova a »Lovas« című filmben

Az új filmek legtöbbje mai témájú, de sok foglalkozik a bolgár nép távoli és közeli történelmével. Szívesen foglalkoznak a rendezők az új bolgár falu problémáival is.

A forgatókönyvírók különböző nemzedékekhez tartoznak, sokan saját irodalmi alkotásaikat dolgozzák fel. Így Lov Lov Ljüben fiatal író »A harcos halála« című elbeszélését alkalmazta filmre; a »Lovas« című film forgatókönyvében

Az »Éjjeli kaland« egyik jelenete



pedig személyes élményeit írta meg a mai bolgár falu életéről. A film rendezője Georgi Alurkov, dokumentumfilm rendező volt. »Égnek a sátrak«, »Ember a pufajkával«, és más lírai hangulatú dokumentum-filmeket készített. A »Fogoly raj« és a »Lovas« első önálló játékfilmjei.

Szimeon Sivacsev filmrendező, maga is írta a »Szélmalom« című gyermekfilmet; »Befejezetlen játék« című új filmjének ismét a gyermekek világa a témája.

Egy kisfiú a hőse, aki a csúzlít pisztollyal cseréli fel, és a fasizmus elleni harcban hősi halált hal.

Georgi Janev és Nikola Gloenov filmjei egy partizáncsoport életéről, harcairól szólnak. Éltre kel bennük egy fiatal harcos: Mitko Palauzov, akinek hőstette örök példa a felnövekvő nemzedéknek.

Nikola Valcsev rendező első, önálló alkotása az »Ivajlo« című, történelmi film, amelyben több mint négyezer ember és ezer lovas szere-





pel. Az »Ivajlo« a XIII. századi bolgár történelem drámai fejezeteit eleveníti fel, a lázadások és az inváziók korszakát. Ivajlo zseniális hadvezér, aki a szegényparaszatok hadseregét Ternovo — a főváros — és a Konsztantin Aszen cár ellen vezette.

Vili Cankov, fiatal, tehetséges színházrendező az »Utazás a szabadság felé« című filmet rendezte, a forgatókönyvet Szvoboda Bacsvarova írta. Hőse Elica, egy antifasiszta emigráns leánya, aki még a hitlerista hordák benyomulása előtt tért vissza Bulgáriába.

Jánko Janikov rendező saját forgatókönyvét rendezi: a »Mérhetetlenek«-et, amelynek háttere a második világháború. A film hősei: egy gépkocsiosztag tagjai — tizenegy gépkocsivezető. Az ő életük, lelkiviláguk, gondolkodásuk és öntudatra ébredésük áll a film mondanivalójának középpontjában.

Zaharij Zsandov rendező új filmje, a »Fekete folyó«, egy favágó brigád településén játszódik. Ebben a primitív környezetben a rendező az együttélés etikai és erkölcsi problémáit tárja eléink.

Mit várhatunk 1964-ben a bolgár filmekről? Sok film témája a húsz éve szabađ Bolgár Népköztársaság. A bolgár nép antifasiszta harcainak a következő filmek állítanak emléket:

»Lánc« (író: Anzsel Vagenslein, rendező: Ljubomir Sarlandzsiel), »Közel a városhoz« (író: G. Genov és T. Sztojanov, rendező: Gencso Gencsev), »Hajnalodik« (Lozan Sztrelkov »Felejthetetlen napok« című színdarabja nyomán (rendező: Szlegan Szarcsadszjev).

Anton Marinovics a kalandos-bűnügyi műfaj felé fordul. Andrej Guljaskin »Avakum Zahov kalandja« című regénye nyomán, az »Éjféli kaland« című filmet forgatja.

Egy másik bűnügyi film az »Igazgató és az éjszaka«. A forgatókönyv írója Bogonul Rajnov, rendező Rangel Valcsanov.

A játékfilmalkotókhoz sok új forgatókönyvíró is csatlakozott. Feladtuk: 1964—65-ben új, friss színeket, hangokat és törekvéseket keresni és megvalósítani.

DANCSO HITROV

A »Fekete folyó«
Zsorsetta Csakarova és
Georgi Georgiev



Szép Ernő filmjei

ARANYÓRA

Október 2-án múlt tíz esztendeje, hogy hírül adták a lapok Szép Ernő író, és újságíró halálát. Mint Nyugatos kezdte pályafutását, s egyik legfinomabb tollú, legcsendesebb szavú poétája volt kora magyar irodalmának. Pályatársai, olvasói mint »halkszavú költőt« emlegették haláláig. Az Otthon Körben, a Japán Kávéházban márványasztalok mellett születtek meg költeményei, novellái, regényei, színdarabjai. Számos műve közül azonban csak kettő érte el, hogy film legyen belőle.

LILA AKÁC

A hangosfilm idején Székely István, az Amerikában élő világhírű magyar filmrendező vitte filmre Szép Ernő egyik legszebb regényét, s ő magának is egyik kedves prózai munkáját, a »Lila akác«-ot. Közösen írták meg a forgatókönyvet, mely aztán Ábrahám Pál máig is ismert fülbemászó dalival és Eiben István nagyszerű fotografálásával 1934-ben bemutatásra kerülhetett. Ebben az évben filmgyártóink tizenhárom filmet készítettek (köztük több német produkciót is). A többi között ebben az esztendőben készült a

»Bál a Savoyban«, a »Péter«, a »Tavaszi páradé«, a »Meseautó«, a »Búzavirág«, az »Emmy«, az »Új rokon«, az »Iglói diákok«, az »Ida regénye«. De a maguk idejében sikeres filmek közül a »Lila akác« volt az egyetlen, amely a mai mértékkel is művészi értéket mutatott.

Székely nagyszerű szereplőgárdát vonultatott fel a »Lila akác«-ban. Ágai Irén, Biller Irén, Eszterházy Ilona, Somogyi Nusi, a három Gyula — Csontos, Gózon és Kápos — Rátkay Márton, Pártos Gusztáv, Pethes Sándor és Békéssy István neve fémjelte a filmet.

1945. márciusában a villamosok még nem jártak, de egy kis forgatócsoport, élükön Angyal László zeneszerzővel — aki később a Hunnia Filmgyár igazgatója lett —, birtokba vette a Könyves Kálmán körüli Magyar Filmiroda egyetlen romos műtermét. A felszerelés szegényes volt, hiszen a nációk, szinte teljesen kifosztották a filmgyárakat. Rohammunkával rövidesen felvételre készen álltak. Az első film, amely elkészült, Szép Ernő »Aranyóra«-jának filmváltozata volt. Kolozsvári Andor forgatókönyve alapján, a vígjátékok rutinos mester-rendezője, a most Münchenben élő Ráthonyi Ákos kezdte el Szép Ernő »Aranyóra«

Pihenő a »Lila akác« forgatása közben. Az állvány tetején (kalapban) Székely István rendező, Eiben István operatőr. A kép jobb szélén Gózon Gyula, Ágai Irén, Biller Irén



A MOKÉP jelenti

A SZOVJET FILM-
NAPOK BEMUTATÓI
(november 7-13)



OPTIMISTA TRAGÉDIA
Visnyevszkij színművé-
ből készült látványos,
magyarul beszélő, széles-
vásznú szovjet film
10 éven aluliaknak nem
ajánljuk



ÜRESJÁRAT

Szergej Antonov novellá-
jának magyarul beszélő
szovjet filmváltozata
Széles változatban is
10 éven aluliaknak nem
ajánljuk



PAPÁT VÁSÁROLTAM

Egy kisfiú nagy vágya
Magyarul beszélő szovjet
film

Széles változatban is



Kabos Gyula, Ágay Irén és Somogyi Nusi a »Lila akác«-
ban

című művének forgatá-
sát. A film zeneszerzője
Angyal László, operatőr-
je Icsey Rudolf, diszlet-
tervezői Benda Miklós
és Varga Mátyás voltak.
A nyersanyagot jófor-
mán a semmiből terem-
tették elő. Az »Arany-
óra« főszerepeit Gózon
Gyula, Várkonyi Zoltán,

Bilicsi Tivadar, Keleti
László és Dajbukát Ilo-
na alakították. A külső
felvételeket a Tabánban
forgatták.

Szép Eernő művei kö-
zül tehát kettő került
bemutatásra. Vajon a
többire sor kerül-e?

P. GY.

Gózon Gyula Somogyi Nusival és Ágay Irénnel



filmvilág VI. évf., 21. 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 4532

Az Athenaeum Nyomda ives és rotációs mélynyomása
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató
Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külke-
reskedelmi vállalat

»INDEX« 25.286



PORTUGÁLIAI VAKÁCIÓK

Pierre Kast, a francia új hullám egyik kezdeményezőjének új filmjét, amely egy portugályai elegáns, fehér villában lejátszódó, hétvégi találkozásokról, elválásokról szól, most játsszák a párizsi mozikban. A szerelmespárok alakítói: Françoise Arnoul, Michel Auclair, Jean-Pierre Aumont, Jean-Marc Bory, Françoise Brion, Catherine Deneuve, Jacques Doniol-Valcroze, Daniel Gelin, Michele Girardon, Barbara Laage, Françoise Prévost, Pierre Vaneck, Bernard Wicki.



A black and white close-up portrait of a young woman with short, dark, wavy hair and bangs. She is looking slightly to the left of the camera with a neutral expression. She is wearing a dark jacket with a light-colored striped collar. The background is a plain, light color.

Tamara Szjomina
az »Üresjárat« című
szovjet film főszereplője

filmvilág
Ára: 4,— Ft