

OR
KÖNYV-
TÁR

12



filmvilág

23

1963. DECEMBER 1



Jiro Tamiya
és Ayako Wakao

Kimisaburo Yoshimura japán rendező új filmje, a »Hirosima, szívfájdalom« ma játszódik a pusztulás szimbólumává nőtt városban. A megindítóan szép és tragikus szerelmi történet arra figyelmeztet, hogy a tizenhét éve ledobott atombomba most, ilyen késői időzítéssel is öl. A modern hangvételő, érdekes film női főszerepét Ayako Wakao, a férfit Jiro Tamiya alakítja.

Jelenet a filmből

HIROSIMA, SZÍVFÁJDALOM

CÍMKÉPÜNK:

Claudia Cardinale játssza a Moravia-regényből készült »A közönyösek« című új olasz film egyik főszerepét



KÉTFÉLE FILMDRAMATURGIA KÖZÖTT

Sokat hallok mostanában a filmyelv forradalmáról: arról, hogy az utóbbi évtizedben egy új filmdramaturgia született, mely gyökeresen szakít a klasszikus művek által fémjelzett építkezési módokkal. Nem új stílus ez — hallom —, hanem számos stílusban megtalálható közös új mag: Fellini vagy Richardson, Visconti vagy Antonioni, Wajda vagy Csuhraj egyaránt ezt a dramaturgiát építik — igen különböző, egymással vitázó stílusbeli eszközökkel. Miben áll ennek az új filmdramaturgiának lényege? A válaszok igen ellentmondóak, s legtöbbször csupán a divatos mozzanatokat emelik ki — akár elutasító kézlegyintéssel, akár elragadtatót jelzőkkel. Eszerint a döntő különbség abban állna, hogy míg a régi dramaturgiát a cselekményesség, a feszültség, a történet többnyire külsőlegesen fordulatai vezérelték, addig az újabbat a pszichológiai mélység, az emberek közötti relációk elemzése érdekli, s a feszültséget nem a cselekmény fordulatai adják, hanem a képek megformálása, a lírai vagy elégikus hangvétel, az atmoszféra, a szavak zenéjét átlengő hangulati tartalom. A drámai filmet felváltotta az impresszionista film. Mármost amennyire támogatnunk kell a hagyományos dramaturgia áttörési kísérleteit, az elavult módszerek levetkezését, annyira károsnak érzem azt az orientációt, mely csupán az impresszionista-hangulati elemek használatában látná meg a korszerű dramaturgiai törekvéseket. Részint azért, mert ez csupán egyik mozzanata a modern realista filmtörekvéseknek, másrészt az elemeknek felszínes divatja elrontaná a megújulás legnemesebb szándékait is. Arról már nem beszélek, hogy a konzervatív dramaturgia felől egy

ilyen felszínes divat mennyire jogosan támadható. Valahol máshol van hát ennek az új dramaturgiának lényege. De hol?

Én úgy fogalmaznám meg, hogy csupán az élénk cselekményszerűség, a külsőséges feszültség halványult el, de a drámaiság megmaradt, csupán mélyebbre húzódtott. Sőt: ez a mélyről sugárzó izzó drámaiság nyújtja azt az energiakészletet, mely a jó filmek hangulati-atmoszférikus jelezéseit is átforróztatja. Mire gondolunk a drámaiság mélyebbre költözésének gondolatával? Feleljünk egy példával. Emlékszünk még a *Hamu és gyémánt* kompozíciós »fogására«; a képek elején megtörténik a gyilkosság, s aztán kezdődik el a lazán szövött, nem cselekményre koncentrált történet: a fiú bolyongása, szerelme, kiábrándulása a nacionalista frazeológiából, s belső összeomlása. A drámaiság itt nem a cselekmény bonyolításából árad, hanem abból, ami minden képet átfűt: tudjuk, hogy a fiút mint gyilkost keresik, tudjuk, újabb gyilkosságra készül, s várjuk, mikor éri utol sorsa. Ez a feszültség fokozza a szavak értelmét, a jelenetek líráját, az impresszív képeket, a hangulati elemeket egyaránt. Gondoljunk az éjszakai bálozókra, a szerelmi játékra a bárpultnál. Önmagukban ezeknek a jeleneteknek nem sok értelme, feszültsége van. De erre a drámai lényegre való vonatkozásában azonnal átizzik. Ugyanez a drámai térbe állított laza történet jellemzi a más stílusban született *Balladát*, vagy a *Messzi utcát* is.

Tehát: nem arról van szó, hogy csupán valami impresszionista-hangulati játék lenne ez az új dramaturgia. Ez az új kompozíciós elv nem mond le a feszültségről, az emberi tevékenységből, társadalmi

összecsapásokból fakadó dinamikáról. Nem mond le róla, csak más-képp dolgozik vele: nem engedi látványosan, melodramatikusan megjelenni — a régi módszerekhez hasonlóan —, hanem hangulati-atmoszférikus eszközök bonyult rendszerén átszűrve, lírával, ha kell, pszichológiai elemzéssel, lassított játéktempóval, a képek és beállítások vizuális logikájával közelíti meg ezt a dinamikát. A drámaiság átfúti az egész képet, de a képek szövete lazább, »cselekménytelenebb«. Végül is az *Országúton* lírája egy kegyetlen történet érzelmi háttere volt, s a nagy példa Antonioni *Az éjszakája* is egy emberi tragédia — egy kisiklott élet — csődjéből csíhol energiát, drámaiságot a képek átforrósításához.

A mi filmközvéleményünk azonban ebből az ellentmondásos szerkezetből csupán a lírát, a vonatott szerkesztésmódot, az atmoszférikus

hatásokat akarja látni, s csupán ebben ismeri fel az új dramaturgiát. Akár úgy, hogy benne követendő — rossz esetben, másolandó — ideált lát, akár úgy, hogy ezt a mesterségesen konstruált fémegoldást kritizálja, vagy egyenesen gúnyolja. A felszínen látható cselekménytelenség mögött izzó, a jeleneteket felfűtő drámaiságot, az önmagát kibontó mesélőkedvet már nem vette észre. Így született meg a »cselekményszerű« — azaz ósdi — és a »cselekménytelen«, azaz modern dramaturgia hamis ellentéte. Ebben a félreértésben persze szerepe van annak is, hogy a hozzánk elkerülő újabb filmek jónéhánya ilyen felszínesen modernkedő. (Antonioni *Napfogyatkozás*át említhetném példaként.) Csak hát az új stílusokat — mint a sportrekordokat is — a legjobb teljesítmények alapján kell mérni, melléktermékekből nemigen lehet mértékadó normákat, vagy iránymutató elveket leszűrni.

Többek között ebből a félreértésből is táplálkozik az a kritikai ellenérzés, mely az új filmdramaturgia kialakításának hazai változataival szemben tapasztalható. A bíráló rendszerint tiszteleg a szép fényképezés és beállítás előtt, de a cselekménykezelés, a problémaábrázolás újszerűsége előtt megmerevedik. Így aztán a kritika — gyakran önhibáján kívül — a hagyományos filmdramaturgia felé irányítja az újat kereső művészeket, mert nem tud határozott támogatást nyújtani az előrelépésben. Hiszen ezt az újat sok félreértés színezi még. Mert amennyire helyeselhető a »cselekményszerűség« számonkérése a csupán impresszionista filmektől, amikor a néző elemi igényeinek és a művészet valóságábrázolásának ábcéjét követeli ez az észrevétel, annyira helytelen ezt a cselekményességet a régi, hagyományos dramaturgia szabályainak értelmében kezelni. (Így például a cselekményszerűségről nemrég a *Filmvilág* hasábjain lefolyt vitában ezt a konzervatív magatartást éreztem túlsúlyban.)

Ebben az atmoszférában, a hamis szélsőségek ilyen kusza vitájában



Básti Lajos — Fábri Zoltán
»Nappali sötétség« című
filmjében



Töröcsik Mari és Semjén
Anita — Herskó János »Pár-
beszéd«-ében

több figyelmet és elismerést érdemel az önálló előrelépés, a hagyományos dramaturgiával való ama egészséges szakítási kísérlet, mely a *Párbeszéd*ben és a *Nappali sötét*-ségben tapasztalható. Akkor is, ha tudjuk, hogy összteljesítményében egyik alkotásnak sem sikerült elérni az új dramaturgia radikális megvalósítását, s azt kell éreznünk, hogy mindkét film valahol állva maradt a régi és új határmezsgyéjén. Számomra mégis az ilyen első lépések a rokonszenvesek, s úgy látszik, a közönség számára is: a szenvedélyes viták, az »igen« és »nem« egyszerre felcsendülő hangjai is azt mutatják, hogy az itt születő művészi magatartás utat talált a közönség gondolatvilágához, szemléletmódjához. Mert hiszen az új film dramaturgia születésének oka valahol a közönség ízlésének átalakulásában keresendő: a TV, a kiterelvényesedő filmkultúra a néző szemét, ízlését is átfőrt, látásmódját hozzászoktatta a régi eszközökhöz, s lassanként el is vette annak varázsát. Az utóbbi évtizedben annak vagyunk tanúi, hogy a néző érzékletlenebb lett tömegméretben a hagyományos eszközök gondolatborzoló hatásával szemben. Meguntuk a régi szerkesztési módját. Szórakoztatni, pihentetni nyilván ezután is fognak ezek az eszközök, de nagy világnézeti problémákat, korunk morális problémáit már nem tudják *izgalmasan* közvetíteni. Ezért tartom lényeges áttörésnek Fábry és Herskó vállalkozását: világnézeti problémákról végre új módon kívánunk beszélni. S amit ezekben a filmekben kifogásolunk, az nagyrészt ennek az új filmszerűségnek következtelenségeiből ered. Lássuk, hogyan.

Herskó határozottan hátra fordít a hagyományos szerkesztésmódnak: filmjének nincs régi értelemben vett indítása, bonyodalma, kibontakozása és megoldása. Inkább életképek és epizódok közös szárlra fűzött, belsőleg összetartozó sorozata ez a történet. Fordulópontjait nem izgalmas vágások adják, hanem a szereplőknek és a történelmi eseményeknek egymást sodró és keresztező áramlata. S kiderült, hogy ez a lazább szerkezet, az egyközpontú cselek-

ménytől való elfordulás érdekesebbé, izgalmasabbá tette a filmet, a nézőnek önállóbban, felfedező szemmel kell közlekednie ebben a filmtérben. Ezért élesebb is a vita, több a félreértés és — nyilván több a találó bírálat is. Herskónak itt egy olyan dramaturgiát sikerült egy lépéssel előbbre vinni, melynek előmunkálatait láttuk már az *Oldás és kötés*ben vagy Makk *Utolsó előtti ember*ében. Mégis azt kell mondanunk, hogy több lehetőséget rejt magában ez a felfedezett dramaturgia, mint amennyit a rendező ki tudott belőle aknázni. Lássunk egy példát. Többen felvetették már, hogy az átfogott 15 év túl hosszú egy ilyen film kereteihez mérten. Nem hinném mármint, hogy ez az időbeli teljesség áthidalhatatlan — csupán a hagyományos dramaturgia számára az: mert az új dramaturgia kínálja a *szubjektív szelekciót*. Csupán azt kellene kiemelni ebből a korszakból, amit ez a két ember fontosnak és lényegesnek tart saját életében. S Herskó ebben nem ment végig elég következetesen a kitűzött úton. Nem mert elég szubjektív lenni a történelmi események kiválogatásában, s ezért is billent fel a közéleti események és a magánélet egyensúlya. Vissza-visszatér a kronológiai teljességhez — tehát a régi értelemben vett dramaturgiai építkezéshez —, nem meri határozottan vállalni saját koncepcióját. Így, mivel nem a szereplők temperamentuma választja ki az eseményeket, ezek a történelmi képek néha kulisszává merevednek. (A Dunaújvárosi epizód pl. csupán egy új szerelem apropója a lány életében, világnézeti-emberi hatását nem igen látjuk az itt töltött éveknél.) Herskó a régi módszerekkel akarja tompítani új formáinak élességét, de ezzel a film *tartalmi rétegei* is kárt szenvednek: csökken a szubjektív élmény átütő ereje, a típusok egyedi, *világnézeti profilja* elmosódik. Tehát: sokkal radikálisabban lehetett volna bevetni a felfedezett film dramaturgiai újításokat. Herskó megáll a két dramaturgia között, már-már — a senki földjén.

Fábry Zoltán a *Nappali sötétség*-ben csak látszólag követi a cselekményes, izgalmas fordulatokban bővelkedő hagyományos dramaturgiát. A történet a régmúltban játszódik, s a film egyik döntő pillére épp az, hogyan reagálnak erre a múltra a ma élők: az író, aki mesél, és a barát, aki hallgatja. *Csak a rájuk való vonatkozásban* — valamint környezetükre, a gondtalan fiatalokra, a felejtő felnőttekre való reflexükben bomlik ki ennek a történetnek igazi drámaisága. A film tehát modern: a vonatkoztatás drámaiságát követeli a nézőtértől. Fábry tudatosan használja ezt a vívmányt, de úgy érzem, ő sem mer vele eléggé felszabadultan, bátran bánni. Félt az *idővel való játék* »formai elemének« túlzásaitól, a múltból a jelenbe, majd ismét a múltba úszó képek »zavaró« hatásától. Pedig ebben az esetben a művészi forma *tartalmi-eszmei probléma* is, nem csupán szerkezeti elem. Hiszen épp ebben az állandó oda-vissza játékban derült volna fény arra, hogy az íróra milyen mélyebb világnézeti hatást gyakorolt ez a meg-rázó esemény, miért lett ilyen félrehúzó, kissé piperkőc, kissé arisztokratikusan zárkózott ember, s miért nem akar vezetelni, miért nem akarja jóvátenni végzetes hibáját — legalább a jelenben? A dialógusok, melyeket az író barátjával folytat — ebbe az irányba tapogatóznak, de a történet elemi sodrása úgy látszik, nem enged rá teret, hogy a rendező elidőzzön ezeknél a közbeszúrt beszélgetéseknél. Pedig, láthatóan ez volt Fábry szándéka, jól érzi, hogy a történet *önmagában* nem olyan izgalmas, mint a mal életre vetített árnyékában, vallató, állásfoglalást kicsikaró súlyában. De valahogy a cselekmény lendülete elsodorta ezt a vonatkozásbeli dramaturgiát, a hagyományos építkezésmód megzavarta az újszerű szerkesztésmódot. Nos, itt kellett volna segítenie a kritikának: az új film-dramaturgia radikálisabb használata

felé kellett volna orientálni a művészetet. Ehelyett a hagyományos dramaturgia mércéje került elő. Rajk András pl. számonkéri a filmbeli írótól, miért nem lett öngyilkos, mikor már kettős bűn is terheli lelkét, s a film hibájaként rója fel, hogy nem ítélkezik elég morális szigorral. Eltekintve attól, hogy az öngyilkosság ebben az esetben csak a halottak számát növelte volna, s önmagában morális megfutamodást jelentett volna — hiszen akkor semmit sem tett volna egyik bajbajutott érdekében sem — ezzel a változtatást elűnt volna a filmből az, ami újszerű pilléreként tartja azt: a mára való kihatás, a ránk való vonatkozás elemzési kényszere. De tegyük hozzá, ebben az esetben az is látható, hogy a régi dramaturgia a maga egyszerűbb szerkezetével nem tudja hordozni a bonyolultabb eszmei tartalmát. Mert, jóllehet a történet ke-rekebb lett volna, ha öngyilkossággal zárul, az eszmei hatást azonban hiányosabbnak éreztük volna. Ebben az esetben nem láttuk volna a polgári humanizmus gyengeségét, azt, hogy ezzel a gondolkozásmóddal és erkölcsi tartással nem is lehet többre: ez a maximuma egy társadalmi magatartásnak. Az öngyilkosság előbb zárta volna le a történetet, mintsem hogy ennek a típusnak belső szerkezete teljesen átvilágítódott volna. Nekünk ellenkezőleg az az érzésünk, hogy inkább a mába ágyazottságot kellett volna elemzőbbé, drámaibbá tenni, a történet mesélőjének és a hallgatónak mélyebben és ébrestöbb élességgel kellett volna lelepleznie, hogy a tragikus esemény kicsit apropó is legyen a *ma felfedezéséhez*. Fábry megindul efelé a modern dramaturgiai építkezés felé, de végül is ő sem jut át a másik partra.

Nem kedvüket szegnünk, hanem határozottabb támogatást kellene nyújtanunk az előrelépőknek, hogy kibontakozzék az új film-dramaturgia a maga harmonikus, realista teljesében. ALMÁSI MIKLÓS

A SZÉLHÁMOSNŐ

Ebben az új magyar filmvígjátékban olyan fiatalok szerepelnek, akik mindent elkövetnek, hogy ifjú mivoltukat bizonyítsák: udvarolnak, kacérkodnak, tanulnak, csókolóznak, horgásznak, autót vezetnek és minden adandó alkalommal twistelnek. Hogy mindettől mégsem lesznek igazán matyak, arról nem ők tehetnek, hanem a film hamis és ásatag szemlélete. Ezek az »arcnélküli« fiatal emberek, lányok tulajdonképpen régi ismerőseink mind. Nem az utcán találkoztunk velük, nem a Dunaparton láttuk őket, és nem az egyetem padjaiban — hanem kizárólag a filmvászonon.

Ez alkalommal Karikó Évának hívják a biedermeier lelkületű, ló-farkas-frizurás, valóban ragyogó fiatal teremtést, akinek feszes selyemblúza nemcsak igen szép kebleket, de tiszta, szemérmes lényviszét is takar. És Patkó Gábornak az epekedő, szolid fiatalembert, aki bűntudattal vegyes áhitattal ostromolja a vágyait és érzelmeit bizonyos célszerűséggel kormányzó, ellenállhatatlan kis fruskát. A most érettségizett kislány, csábosan kelleti magát mindenütt: az utcán, a tanáczházán, a hivatalokban, a Duna partján, de nem kacérságból, ő dehogyan — csupán a köz érdekében. Ha pusztán azért kezdene ki a tanácsi előadókkal, az állami vállalatok igazgatóival, általában minden útjába kerülő férfivel, mert forró vére hajtja kalandról kalandra — ez nem lenne ildomos. Ha csak azért csábítgatná a tanács fiatal osztályvezetőjét, mert tetszik neki a csinos Patkó Gábor, az nem lenne elég erkölcsös. (Nem a szocialista etika, hanem az iratlan »film-erkölcsstan« szempontjából.) Egészen más megítélés alá esik a szép lány fáradhatatlan — bár a néző számára végülis kissé fárasztóvá váló — magakelletése, ha a szobanforgó férfiaknak, praktikus melék-gondolattal, józanul és megfontoltan csavarja el a fejét. Mert nincs ebben a fiatal teremtésben semmi könnyelműség! Úgy ténnyez ez az iskolapadból éppen hogy kilkerült

szőke tündér az életre és a szerelemre, mint egy profi-sportoló. Sajnos a kedves, de kissé mulya Patkó Gábor nem méltó ellenfél. Lehet, hogy ügyesen vezeti a tanács kereskedelmi osztályát, viszont meglehetősen ügyetlen horgász és csábító. Ez azonnal kiderül, amint a bérház lakóinak érdekében buzgólkodó lány kedvéért otthagyja szép, polituros íróasztalát, a márványoszlopos, modern tanáczházában, hogy a közérdekű évődés a dunai víkendházban folytatódhasson. Itt zavarja, illetve mégsem zavarja meg a szépen fejlődő ügyintézőt Sebestyén professzor, Patkó barátja, akinek a film elején már volt egy autós és egy vizsga-incidense a lánnyal. Ugyanis az ifjú tudós, nemcsak a tanszékét, de vajszínű kocsiját is vezeti, ezenkívül szabad idejében horgászik, vagy azzal van elfoglalva, hogy a nem nagyon fordultatos, gyéreseményű történetben némi konfliktust idézzon elő. Nem rajta pusztán a forgatókönyv erőtlenségén múlik, hogy ez a törekvése nem jár sikerrel.

Sajnáljuk, hogy Kalmár László, néhány sikeres magyar film rendezője, sok évi szünet után ilyen ötlettel, mesterkéltn történet tolmácsolására vállalkozott. Kár, hogy nem igyekezett némi iróniával el-lensúlyozni Markos Miklós forgató-

Garas Dezső és Szilvássy Annamária





Szilvássy Annamária és
Nagy Attila

könyvének érzelmes sablonjait. Néhány rendezői ötlete így is kellemes pillanatokkat szerzett.

Nem kívánunk filozófiai vagy pszichológiai mélységeket egy szórakoztatásra szánt könnyű filmtől. Azt sem kívánjuk, hogy nagyképpen oktasson. De igenis elvárjuk, hogy az legyen, ami: vagyis szórakoztató, mulattató. És, hogy miközben nevetünk, önmagunkra ismerjünk, a mai valóságra, vagy annak paródiájára, nem pedig a magyar filmkészítés legrosszabb hagyományaira.

Milyen szívesen láttunk volna egy vagány szélhámosnót, humoros, ironikus ábrázolásban, egy »dörzsölt« osztályvezetőt — olyanokat, vagy azoknak karikatúráit, akikkel az életben lépten-nyomon találkozunk — a magyar filmeknek eme »holt lelkei« helyett.

A valóság sója, életünk csípős ízei hiányoznak ebből a filmből, helyette száraz, vitamin-szegény konzerv eledelt kapunk, édeskés sziruppal leöntve, tetszetős csomagolásban. Ezt a mérhetetlen ürességet ideig-óráig feledteti ugyan az első filmszerепét játszó Szilvássy Annamária friss, kamaszos bája és a filmvásznon jól érvényesülő szépsége. A rendező vitathatatlan érdeme, hogy

szerepeltetésével új arccal gazdagította fiatal filmszínészeink galériáját. Színészi képességei is ígéretesek, bár ez a film főleg arra adott alkalmat neki, hogy kiváló külső adottságait érvényre juttassa. Ebben segítségére volt mind a rendező, mind Forgács Ottó, az operatőr. Nagy Attila epekedő osztályvezetője halovány. A minden határozott konturt nélkülöző figurában nehezen tudott életet lehelni. Kállay Ferenc Sebestyén professzora kellemes, könnyed és természetes. Sztankay István is kedvesen, szerényen oldja meg igénytelen feladatát. Telessy Györgyi, a barátón szerepében kiéssé még gyakorlatlan, de van humora. Gyulai Gaál János zenéje finoman, kellemesen ellensúlyozza a filmképek akadozó ritmusát.

Ez a szélhámosnó tulajdonképpen mindenkit rászedett — főképpen a közönséget. Hiszen nyílt lapokkal játszott elejétől végig, még a »gibic« szerepéből is kirekesztve a nézőt, és végül, bár biztos lapokra tett — vagy éppen ezért? — nem nyert, hanem vesztett.

Megint egy filmvígjáték, amitől egy cseppet szomorúbbak lettünk!

MÁGORI ERZSÉBET

ISMÉT VISCONTIRÓL

Közel egy esztendő telt el azóta, hogy Luchino Viscontinak *Lampedusa* remek regényéből készült *Párducát* bemutatták, de a francia és olasz szaksajtó azóta is állandóan vissza-visszatér a műre és az olasz filmművészetnek erre a kiemelkedő alkotójára.

Visconti az olasz film nagy kezdeményezői közé tartozik, maga azonban nem egykönnyen beskatulyázható jelenség. Első önálló filmjét, az *Ossessionét* (1942!) a neorealizmus elindítójának tartják, de vajon egyszerűen neorealistának tekinthető-e maga Visconti? Sokszor megírták már róla, hogy alapjában színházi ember. A milánói Scalában évente rendez egy-egy operát és a színszerűség, sőt talán találóbban az operaszerűség filmjeire is rányomja bélyegét. A neorealizmus egyik lényeges vonása a rendezés elhalványulása a spontaneitás érdekében — Visconti viszont rendez, a szó klasszikus értelmében, aprólékosan és gazdagon, díszletek, kosztümök, színek és zene legjobb értelemben vett teatrális egységét megteremtve.

Minderről írtak már többször. Most azonban a *Párduc* méltatása során előtérbe került Visconti másik jellegzetessége, a regénnyel és a regényszerűséggel való mély kapcsolata. Ő az első olasz, aki »hosszú« filmeket alkotott, és e hosszúság oka nála nem a cselekmény-túltengése, hanem annak drámaisága és lélektani tartalma. A lélektan pedig az ő szemléletében elválaszthatatlan a társadalmi és történelmi kapcsolatoktól. Filmjei túlnyomó részt megfilmesített regények vagy regény inspirálta alkotások — ilyen a nálunk két év óta nagy sikerrel játszott *Rocco és fivérei* is. A francia filmklubok folyóiratának, a »Cinéma 63«-nak szeptember-októberi számában Visconti és a megtalált idő címen Jean-Paul Torok valóságfilológiai film-irodalmi összehasonlítások alapján mutatja ki Visconti inspiratív jellegű rokonságát Stendhal és Proust művészetével.

Torok cikke egyébként nem az egyetlen Viscontival foglalkozó írás a *Cinéma 63* említett számában, hanem maga is része az úgynevezett »E havi dosszié«-nak. Ez a »dosszié« igen okos kezdeményezés: minden számban összegyűjtnek valamely fontos kérdéstről több különböző dokumentumot, jelen esetben a *Párduc* néhány gyönyörű képén kívül a forgatókönyv egyik fontos része szerepel az »iratok« közt, továbbá Visconti két nyilatkozata, majd egy bírálat a *Párduc*ról és két tanulmány Visconti művészetéről. A folyóirat szerkesztői tisztában vannak azzal, hogy ez a módszer sokkal plasztikusabb képet ad a vizsgált problémáról, mintha egyetlen ember írta róla.

Érdeemes kiragadni néhány kérdést a »dosszié« gazdag tartalmából.

A folyóirat egyik szerkesztője, Marcel Martin szép cikkében megállapítja, hogy Visconti történelem-szemléletének jellemzője: a múltbeli történetet a jelen, az aktualitás szem-

Luchino Visconti





Jelenet »A párduc«-ból

pontjából nézni. Ez természetesen a történelem dialektikus, marxista felfogását feltételezi. *Visconti* a történelem érdeklő és nem a történelem apró érdekességei. Nem Cleopatra orra jelenti számára a történelem mozgató erejét, hanem az osztályok harca. A múlt magyarázza meg a jelenet és a jelen megvilágítja a múltat.

Jellemző *Visconti* gondolkodására a bibliai József és testvérei megfilmesítésének terve. A témát mai egyiptomi paraszttal, színészek és sztárok nélkül akarja filmre vinni. Mi más ez, mint a keresztény mitológia áttranszponálása gazdasági

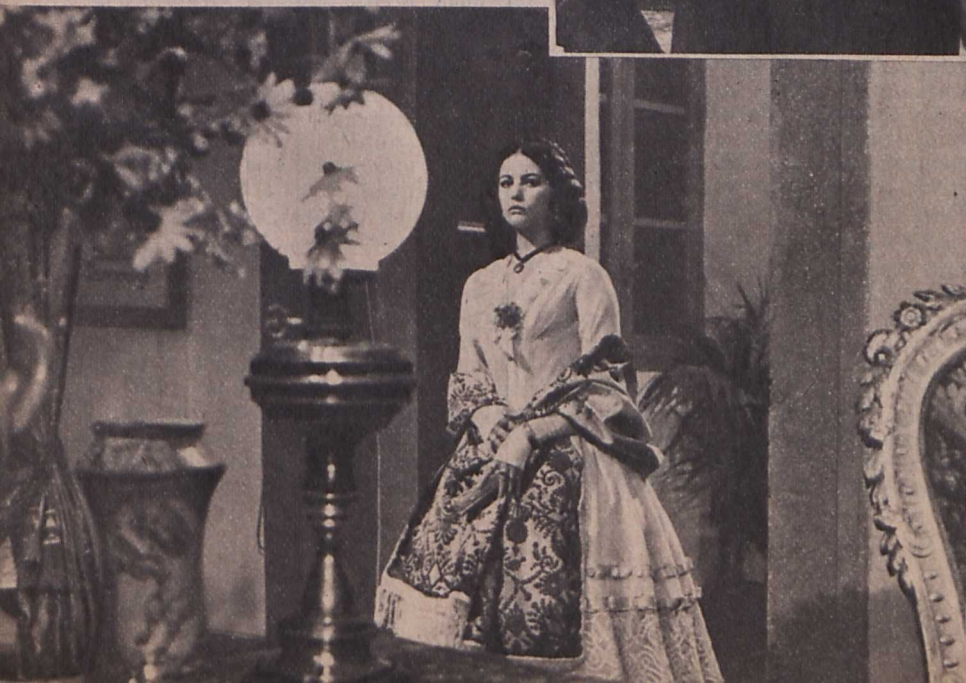
alpra, gyarmatosításra és osztályharcra. Komolyabb koncepció, teszi hozzá *Martin*, mint az, amely mindent az egyén lelki jelenségeire, komplexumokra és szexualitásra vezet vissza.

A történelem *Visconti* szemében előre vezető út az emberi boldogság felé. De a szülés fájdalmas és hosszasan tartó. És *Visconti* nem annyira a születő újat, mint inkább az elmúló régít ábrázolja. Az ő nagy filmjei mind bukással végződnek (csak a *Rocco* végén csillan fel némi remény). Innen filmjeinek tragikus hangja, sorsszerűsége. *Martin* szerint ha *Visconti* csinálta volna

a *Patyomkin páncélost*, a film úgy végződne, ahogy a valóságban végződött: a páncélost és a legénységet leszerelik Romániában. *Visconti* nem zászlót lenget, hanem elemez. Arisztokrata származású és a kommunistákkal tart. Büszke arra, hogy *Togliatti* megdicsérte a *Párducot*, de nem akar szócsó lenni. Hőseit is és közönségét is azzal becsüli meg, hogy nem a happy-end optimizmusával traktálja őket, hanem tisztánlátásra akar készíteni.

Így ír *Visconti*ről egy baloldali, de nem marxista kritikus. Érdekes ezt a művész nyilatkozataival összevetni. (Az »*E havi dosszié*«-ban közölt két nyilatkozat közül az egyiket *Visconti* az Unitának adta, arra a körkérdésre, hogy »Miért szavazok a kommunistákra?« E megnyilatkozásokból kitűnik, hogy *Visconti* valóban tudatos, politikus művész, aki egyazon koncepció alapján ábrázolja a múltat és szól hozzá a jelen kérdéseihez. Elégedetlen például azzal, ahogy az Olasz Szocialista Párt harcol a cenzúra ellen, e kérdésben ő ellene van minden kompromisszumnak, mert szerinte a cenzúrát nem enyhíteni, hanem megszüntetni kell. Nem szabad elfelejteni, mondja,

Claudia Cardinale mint Angelica



hogy a harcot a művészet és a kultúra igazi ellenfelei ellen vívjuk, a klerikális obskurantizmus és a burzsoá konformizmus ellen, még akkor is, ha passzív reflexek vagy öntudatlan előítéletek formájában a népi tömegek ízlésében jelentkezik. Nagyon fontosnak tartja, hogy a kommunisták hajthatatlan védelmezői és harcosai legyenek a művészet és a kultúra szabadságának, ne csak a cenzúra elleni gyakorlati csatákban, hanem elméleti és elvi kérdésekben is. Helyteleníti az olyan felfogást, amely a művészetet kizárólag annak legkülsőségeiből pedagógiai hatása szerint értékeli.

Majd a »Párduc« megfilmesítésének problémájáról beszélt. Kifejtette, hogy az *Il Gattopardo* nem egyszerűen *Lampedusa* regényének képekre való átfordítása, és nem is lehet az. Nem tartozom azok közé, mondja *Visconti*, akiket rabul ejtett a »filmszerűség« kivénült avangárd jelszava, akik a kamera bálványozásában addig mennek, hogy azt hiszik, bármit át lehet írni filmszagra és ezzel már igazi filmművészetet művelnek. Még ha az eredeti regény iránti maximális hűségre törekszünk is, a film csak akkor ér valamit, ha megvan a maga expresszív eredetisége. És nemcsak vizuális szempontból.

Tancredi reakciós jelszava: Valaminek meg kell változnia ahhoz, hogy minden változatlanul maradjon —, vörös fonalként húzódik végig a filmen. *Visconti*, azért tartja ezt oly fontosnak, mert nem csak a Risorgimento idejére, de Olaszország motani helyzetére is mélyen jellemző. Ma is az a helyzet, hogy bizonyos felületi modernizálások árán marad minden a régiiben.

Nem meglepő, hogy mindezek után *Visconti*nak választ kell adnia arra a kérdésre, hogy ezek szerint filmjében nem jutottak-e túlsúlyra a történelmi, ideológiai szempontok *Lampedusa* figuráinak emberi, lélektani, egzisztenciális indítékaival szemben. *Visconti* válasza: nem hiszi, hogy e különböző indítékokat el lehetne egymástól választani. A történelmi-politikai indítékok nem ke-

rekednek a többi emberi indíték fölé, hanem úgyszólván a szereplő személyek ereiben cirkulálnak.

Visconti ezen bizakodó nyilatkozatát a francia és olasz kritika szinte egyöntetűen igazolni látszott. A *Párducot* általános elismerés és hódolat fogadta. Valamelyest óvatosan tartózkodó hangot éppen *Visconti* legközelebbi barátai, a kommunista kritikusok ütötték meg.

Casiraghi például az Unitában arról ír, hogy *Visconti* hű maradt nemcsak a könyv betűjéhez, de szelleméhez is. A regényen végigvonul egy egzakt történelmi fejlődés: megérezni, hogy az arisztokrácia befejezte történelmi pályafutását, érezni, hogy helyére a sokkal gyakorlatibb polgárság lépett, amely egyre meszebb kerül az első órák liberalizmusától és fő gondja, hogy ki ne engedje kezéből a hatalom és vagyoni monopóliumát. Érezni, még mélyebbről, hogy a szegényeket, akik egy pillanattal hittek sorsuk változásában, becsapták, elfelejtették. Mindezt érezni a filmben is, de nem azzal a művészi intenzitással, amelyet *Viscontitól* eddigi filmjei alapján várhattunk volna, nem a korábbi filmek meggyőződéssel, drámai erejével. Mintha túlságos részletességgel, kitűnő ízlésről tanúskodó, de aprólékos gondtal merülne a hanyatlás folyamatának festegetésébe.

A bírálat tehát, az alkotónak és művének kijáró minden elismerése mellett megkockáztatja, hogy éppen a *Viscontit* legjobban égető kérdésben, az emberi és politikai motívumok életteli egysége kérdésében kételyeket hangoztasson. Elmarasztalják, hogy »túlpolitikál«, másrészt pedig hogy áldozatokat hoz a dekoratív hatás kedvéért, hogy a Risorgimentionak inkább bukását, semmint pozitívumait húzza alá.

A mi filmművészetünk számára éppen ezek a kérdések elsőrendű fontosságúak, ezért a kiváló művészt ért bírálat tanulságai számunkra semmiképp sem érdektelenek. A hazai közönség és szakemberek az igazi tanulságokat természetesen csak akkor tudják majd levonni, ha *Lampedusa* regénye után *Visconti* filmjével is alkalmuk lesz megismerkedni.

NÉHÁNY REFLEXIÓ A SPANYOL FILMRŐL*

1.

»A vészmadarak, midőn azt állították, hogy Spanyolországban a művészet a köztársasággal együtt eltűnt, vagy nagyon siettek, vagy óhajaikat összekeverték a valósággal« — vonta le a következtetést Maurice E. Coindreau, miután gondosan elemezte legfrissebb irodalmi, művészeti és filmtermésünk körképét. Egy tizenöt éves időszak után, mely alatt közhellyé vált kijelenteni, hogy a spanyol kultúra meghalt, ugyanaz a meglepetés érte őket, mint a külföldi spanyolokat, mikor új költészetünkkel találkoztak, vagy mint világszerte a nézők ezreit, Bardem első filmjeinek bemutatóján. Előítéletük — el kell ismerni — nem volt minden alap nélkül való. Lorca, Machado, Hernández meghalt, a többi jelentős író emigrált, a fiatal értelmiségiek előtt olyan úr tátongott, melyet nehéz volt betölteni. Másfelől a világháború, majd a nemzetközi blokád, mely elszigetelt bennünket a világ többi részétől, hozzájárult egy olyan abnormis helyzet megteremtéséhez, melynek következményeit még mindig érezzük.

Ilyen körülmények között senki sem láthatta előre, hogy egy új nemzedék, melyet — évei száma következtében — már semmi sem köt a polgárháborúhoz, leküzdí a polgárháború-vágtá mély sebet, majd, a megújulás és a kritika eleven vágyával, megerősödik az ország kulturális életének valamennyi területén.

S mégis ez történt. Egy idealista, és a nacionalista értékeket mithizáló, a valóságtól eltávolodott nemzedékre következett egy másik, egy hevesen non-konformista, elszántan a valóság megismerésére törekvő. Az utolsó húsz év történetét kétféle folyamatban lehet összefoglalni: egyfelől a háborús nemzedék eszményeinek folyamatos összeomlása, másfelől egy kritikai tudat lassú ébredése a leg-

fiatalabb kezdeményezések alkotói között. Az első folyamat könnyen elhatárolható szakaszokban bontakozik ki, melyek az 1939-es katonai és messzianisztikus lihegéstől az utóbbi idők menekülési vágyáig, nosztalgiájáig terjednek.

Mikor a harc a nacionalista hadak győzelmével befejeződött, a kardcsörtetésnek és a sovíniszta szvendélyeknek a korszaka nyílik meg.

Erre az első harcias szakaszra következik 1942-ben a hősi és hódító történelmi témák felidézésének korszaka. Giménez Caballero, Luys de Santamarina négy évszázaddal állítják vissza a spanyol naptárat; hősek conquistadorok és az Újvilágot felkereső kalandorok, Tercios de Flandes katonái. A költők isten dicsőségét éneklik, meg a lélek halhatatlanságát a legjobb Garcilasohoz méltó szonettekben, a színpadok és a filmvásznak megtelnek parókákkal, fegyverzetekkel és papírmásé-kastélyokkal; ez Orduña olyan filmjeinek eszeveszett sükere, mint LOCURA DE AMOR (Szerelmi örület), AGUSTINA DE ARAGON (Aragóniai Agusztina), ALBA DE AMÉRICA (Amerika hajnala)... 1950-től kezdve — egybeesve az ifjú nemzedék ébredésével — megkezdődik egy mozgalom, mely arra irányul, hogy azok a drámaírók, prózaírók és rendezők, akik eddig a múltba merültek, hagyják abba a történelmi témákat.

A régi illúziók elszlottak — annak a költőnek, aki húsz esztendővel azelőtt a béke örömteli eljövetelet üdvözölte, most a saját nemzedékének egy másik tagja felel, a regényíró Emilio Romero: LA PAZ EMPIEZA NUNCA (A béke sohasem kezdődik el). S amint menekülnek a valóságtól, belemélyednek a múlt iránt való nosztalgiába, az elmúlt idők melankóliájába.

Luys de Santamarina könyvei visszaálmodják az ifjúkori szerelmeiket; a vallásos és hódító tárgyú verseket, bensőségesek és idilliek váltják fel. A parókás színházra és filmre következik a folklór kereskedel-

*Juan Goytisolo, a franciaországi emigrációban élő nagy spanyol regényíró fent közölt cikke a »Cine Cubano«-ban jelent meg.

mi kihasználása, a népdal, a »húsz szerencsés« korszaka: EL NIÑO DE LAS MONJAS (Az apácák öcsikéje), EL RUISEÑOR DE LAS CUMBRES (A bércek pacsirtája), EL ULTIMO CUPLÉ (Az utolsó dal), ADÓNE VAS ALFONSO XII. (Hová mégy XII. Alfonz), LOS FELICES TIEMPOS CUPLÉ (A dal boldog idői), stb. S ugyanazok a rikácsoló hangok, melyek azelőtt Spanyolország Egyemes Hivatását és a Birodalmi Akaratot hirdették, most panaszosra váltan rebegték: »Térjünk vissza a kilencszázas évekhez«..., »Mentsük meg a zarzuelát...«

Azok a fiatalok azonban, akik időközben fölfedezték a valóságot hazájukban, nem hallgatnak rájuk többé. A spanyol élet folyama könnyörtelenül folyt tovább és legyőzve mindenféle értetlenséget és akadályt, lassanként megjelent a színen egy új értelmiségi nemzedék.

2.

Ennek a nemzedéknek a lelkiismeretre ébredése pontosan ellenkező utat követett. Egy nyolc-tíz éves időszak után, mely alatt — a nemzedék szempontjából — a művészeti, irodalmi és film-élet a valóságos sötétség képét mutatta — az ezekben az években megjelent egyetlen figyelemre méltó regény, jellemzően, ezt a címet viseli: NADA (Semmi). Az 1950—52-es két éves időszak alatt megkezdődik egy pezsdülő folyamat, mely először a költészetre korlátozódik, majd kiterjed a filmre, a regényre és az esszére.

A hazánkban uralkodó helyzet arra készítet bennünket, hogy a célnak megfelelő technikát keressünk, hasonlót ahhoz, amelyet olasz rendezők alkalmaztak tizenöt évvel azelőtt. Hozzászokva egy évtizedes konformizmushoz, a spanyol közönség nem azt igényelte, hogy a tükrör olyannak mutassa őt, amilyen, hanem olyannak, amilyennek hiszi magát és mi, regényírók, költők vagy filmrendezők, megértettük, hogy a mi elemi kötelességünk rossznak lenni.

A reagálásban a költők voltak az elsők. Az előző nemzedék szónokias és üres garcilasizmusával Eugenio

de Nora, Blas de Otero, Gabriel Celaya a kézzelfogható iránt való érdeklődést állítja szembe; a társadalmi vagy egyszerűen emberi problémákat.

Nem sokkal később már tanúi lehetünk a film születésének. Szerény eszközökkel megrendezvén 1952-ben a BIENVENIDO MISTER MARSHALL-t (Isten hozta, Mr. Marshall), két fiatal rendező neve tűnt fel: Bardem és Berlanga. A szó és a kép különbségével a szerzők igen szellemesen ki tudták játszani a cenzúrát. Később az olyan világsikerű filmek, mint a MUERTE DE UN CICLISTA (Egy biciklista halála), CALABUIG és CALLE MAYOR (Főutca) friss mondanivalója és szándéka olyan világos, hogy semmi-féle kommentárra nincs szükség.

Némi késedelemmel a folyamat a regénynél is megindul. A drámában. Buero Vallejo, Alfonso Sastre és Mihura néhány darabjának kivételével, még nem kezdődött el a kibontakozás és a spanyol színpad csak tengődik, belefulladva a limonádékba, a bohózatokba és az operettekbe. Ám a legjobb külföldi darabok — Brecht, Miller, Genet, Sartre stb. — iránt növekvő érdeklődés hinni enged, hogy a pangás csak ideiglenes és a fiatal szerzők csendben keresik a formát, melyben a gazdag spanyol drámai hagyományt össze tudják kötni a modern színpad tematikai és technika követelményeivel.

Nagy vonalakban ez jelenlegi helyzetünk mérlege. A színen még két irógeneráció küzd egymással, két homlokegyenest ellenkező életfelfogást tükrözve: egy önmagában mind biztosabb fiatal nemzedék, és egy másik, egy kiábrándult és valóban retrográd. S ámbár ez a küzdelem véglegesen még nem dőlt el, nem túlzás azt mondani, hogy az utóbbtól már senki sem vár semmit, akár akarják a hivatalos körök, akár nem, már közeledik — mert közelednie kell — a fordulat órája.

3.

Hogy megértsük azokat a problémákat, melyek a spanyol filmművészet előtt jelenleg felvetődnek, két tényezőt kell figyelembe vennünk,

melyek korlátozzák és feltételeket szabnak számára: az első a film ipari jellege, a másik a cenzúra ténye. Tudvalevő, hogy a spanyol cenzúra — egyike a hazai talajba legmakacsabbul belegyökerezett intézményeknek — beleavatkozik az ország kulturális életének összes jószándékú megnyilvánulásába, azzal a felkiáltással, hogy »biztosítja a közjót«. Ez a beavatkozás esetenként különbözőképpen nyilvánul meg. Változékony, rugalmas, nyújt-ható Protheusként számtalan arcot vált: viszonylag széles kijáratot hagy a költészet területén, tekintve annak szűk olvasóköreit, mérsékelt az irodalmi esteken és ankétokon, már nagyobb szigorúsággal tevékenykedik a regény irányában, s ez a szigorúság még hangsúlyozottabb és még súlyosabb, amikor a nagyobb tömegeket vonzó kommersz színházról van szó és a legnyomasztóbb épen a filmiparban.

A cenzúra közvetlen nyomásához a film esetében még hozzájárul a filmipari vállalatok közvetett nyomása is, a konformizmus, az olcsó kommercialitás és a könnyű konvencionális és a természetes védelmezői. A spanyol alkotó nemcsak a cenzúra politikai, társadalmi, vallási és morális vétőival találja szemben magát, hanem a producerek gazdasági nyomásával is, akiknek az érdekei gyakorlatilag — ha elvileg nem is minden esetben — egybeesnek a cenzúra képviselte érdekekkel. S míg a cenzúra egyfelől megakadályozza, a filmművészt, hogy olyan témához nyúljon, mint házasságtörés, öngyilkosság, válás stb., a producerek megpróbálják a giccs, a képmutató moralizálás és a hamis idealizálás rég megúnt útjára taszítani.

Ezek után igazán nem nehéz megérteni, hogy filmjeink 95 százaléka, a világ legrosszabb filmje. Az 1939 és 1952 között bemutatott teljes termés — talán az ALDEA MALDITA-t (Elátkozott falu) és az UN BIGOTE PARA DOS-t (Két embernek egy bajsza) kivételével — ebbe a kategóriába esik, s nem egyet egyesesen be kellene mutatni a filmműzeumokban, mint a banalitás, a szájbarágás, az agyalágyultság és az ostobaság felülmúlhatatlan mintapé-

dányait. Mint egy barcelonai humorista mondotta, ezek a filmek (MURIÓ HACE 15 AÑOS — Tizenöt éve meghalt; LA MIES ES MUCHA — Sok az aratnivaló stb.) olyan rosszak, hogy akaratlanul komikumuk sokszor kitűnően szórakoztatott.

1952-től kezdve megindult ennek a reakciója a fiatal filmesek egy csoportjának részéről. Antonio Nives Conde SURCOS-a (Barázdák) és különösen a BIENVENIDO MISTER MARSHALL (Isten hozta, Mr. Marshall) új szakaszt nyit a spanyol film történetében. Bardem és Berlanga, ez utóbbi filmnek az alkotói előzőleg az UNA PAREJA FELIZ-t (Egy boldog pár) és NOVIO A LA VISTA-t (Látásból ismert vőlegény) forgatták, s ezek az olasz film befolyását mutatják. Ez a hatás még magában az Isten hozta, Mr. Marshallban is érezhető, bár szerencsére eléggé feloldva egy sor eredeti spanyol alkotóelem alkalmazása következtében. A film világsikere Bardem és Berlanga körül kristályosította ki az ifjú nemzedék nonkonformizmusát, mely a maga célkitűzéseit az 1954-es salamancai Filmkongresszuson összegezte.

Az utóbbi nyolc esztendőben a spanyol film féltucat olyan jelentős filmet alkotott, mint MUERTE DE UN CICLISTA (Egy biciklista halála) és CALLE MAYOR (Fútká) Bardem rendezésében, Berlanga CALABUIG-ja és PLÁCIDO-ja (Kellemes), Marco Ferreri EL COCHECITO-ja (A kiskocsi) és EL PISITO-ja (A kisszoba) és Carlos Saura LOS GOLFOS-a (Az öblök). Elég sovány mérleg, ha a mennyiséget tekintjük, de reményekre jogosít, ha tekintetbe vesszük a nehézségeknek azt a változatos tengerét, mellyel egy független rendezőnek meg kell küzdenie, ha tető alá akarja hozni terveit.

A VIRIDIANA-nak — Bunuel és a spanyol film legkiválóbb alkotásának mind a mai napig — csodálatos rendezése az az első bimbó, amelyből kivirulhat majd filmművésztünk azon a napon, mikor eltűnnek a béklyók és gátak, melyek ma még akadályozzák szabad kibontakozását.

KADR, RYTM, START, ILUZZJON...

— A LENGYEL FILM ALKOTÓMŰHELYEI —

A filmgyártó csoportok 1955—56-ban alakultak meg, azzal az elvi célkitűzéssel, hogy azonos érdeklődésű és alkotómódszerű forgatókönyv-írókat, rendezőket és operatőröket egyesítsenek. Eddigi működésük időszakát bátran nevezhetjük a lengyel film hét bő esztendejének. A csoportok megkétszerezték a Lengyelországban gyártott filmek számát, csökkentették az önköltséget, javítottak a művészi színvonalon, és ez egyaránt érdeme az öreg tapasztalt, valamint az új hullámot képviselő fiatal filmeseknek. Az elmúlt hét év alatt nyolc csoport működött, szervezetük ezalatt alig változott. Vegyük szemügyre művészi profiljukat, és eddigi eredményeiket.

A KADR vezetője

Jerzy Kawalerowicz rendező; a csoport az első helyre került, mert a háborúval, Lengyelország megszállásával, valamint mai életünkkel kapcsolatos legfontosabb témákhoz nyúlt. Az első tárgykörbe tartoznak Andrzej Wajda »Csatorná«-ja, »Hamu és igyémánt«-ja, »Lotná«-ja és »Samson«-ja, valamint Andrzej Munk »Eroicá«-ja, a másodikba Munk »Ember a síneken«-je, és Wajda »Ártatlan varázslók«-ja. Nagy sikert aratott Kawalerowicz filozófiai drámája, a mélységesen humanista és időszerű »Mater Johanna«. A kísérletezésre hajlamos KADR csoportban alakult ki a »szerzői« típusú lengyel film: itt valószínűleg meg Tadeusz Konwicki, az ismert író és forgatókönyvíró költsői etüdjét, az »A nyár

utolsó napja«-t. (1958-ban nagydíjat kapott Velencében a kísérleti filmek osztályában.) Újabban pedig nagy érdeklődést keltett magáírta és rendezte »Mind-szentek«-jével. Ebben a csoportban kezdte pályafutását a tehetséges és állandóan új megoldásokat kereső Kazimierz Kutz, sok érdekes film, így »A bátrak keresztje«, a »Senki sem kiált«, »Emberek a vonaton«, a »Vadlovak« és a »Hallgatás« rendezője. A felsorolt filmeket csaknem egytől egyig díjazták nemzetközi fesztiválokon, és dicsőreleg említették a lengyel és külföldi kritikusok. A csoport érdekesnek ígérkező új filmalkotása: Mieczyslaw Waskowski »Tiszteletreméltó bűnök«.

A KAMERA-csoport vezetője egy ismert do-

Jelenet Konrad Nalecki »A manzárd« című filmjéből



kumentum-filmes, Jerzy Bossak; nagyrészt olyan fiatal és középkorú rendezők a csoport tagjai, akik előzőleg dokumentum-filmeket forgattak, és ezt a sajátos stílust átvitték a játékfilmekbe. Az elhunyt Andrzej Munk annak idején itt rendezte szatirikus vígjátékát, a »Kancsal szerencsét«, Witold Lesiewicz újszerű, háborús filmjét az

»Április«-t, és a rövidfilmek ismert rendezője, Roman Polanski (»Két ember a szekrényel«, »Emlősök«) itt mutatkozott be eredeti, mai erkölcsötörténetével, a »Kés a vízben«-nel, amelyet 1962-ben a FIPRESCI-díjjal jutalmaztak Velencében. Az eredeti stílusú Wojciech Has (»A hurok«, »Búcsúszások«, »Arany«), itt forgatta legjobb filmjét,



Leszek Herdegen »A manzárd«-ban



Barbara Rylska, Jan Batory
»Taxitolvajok« című filmjében

a »Szeretném, ha szeretnének« című pszichológiai drámát, amely tiszteletreméltó bátorsággal elemzett bonyolult erkölcsi problémákat, és mesterien állítja szembe a múltat a je-

Waskowski »Tiszteletreméltó bűnök« című filmjének egyik jelenete



Stanislaw Mozdzinski:
»Yokmok«

lennel. Jerzy Hofman és Edward Korzewski, tehetséges dokumentumfilmesek itt mutatkoztak be a »Gengszterek és filantrópok«-kal, az Ewa és Czeslaw Petelski rendező házaspár pedig itt forgatta a sziléziai bányászok életéből merített társadalmi drámáját, a »Fekete szárnyak«-at.

A STUDIO-csoportot tapasztalt rendező, Aleksander Ford irányítja, akinek nevéhez fűződik a »Chopin ifjúsága«, az »Öten a Barska utcából«, valamint híres történelmi filmje »A keresztések«. A csoport tevékenysége rendkívül sokrétű: Ewa és Czeslaw Petelski kegyetlenül realista filmjei mellett (»Holtak támaszpontja« és »Kalen tűzmester«) a gyermekélmények finom tanulmányait is megtaláljuk itt; ennek a műfajnak kitűnő ismerője Janusz



Nasfeter a »Kis drámák«, a »Tarka harisnyák« és »Az én öregem«, legutóbb pedig egy érdekes detektívfilm »A gonosztevő és a kisasszony« rendezője; Zbigniew Kuzminski eseményes és társadalmi témájú filmeket alkotott (»Néma nyomok«, »A másik part«). A STUDIO tagjai alkották a »Szerencsés Toni«-t (Haube és Bielinska),

Janina Sokolowska a »Hétvégén«-ben. Rendező: Wadim Berestowski



Andrzej Munk: »Idegen nő a hajón«

valamint a kosztümös »Vörös rózsza órája«-t (Halina Bielinska).

A RYTM csoport vezetője, Jan Rybkowski rendezte az »Anatol úr« vídám kalandjairól szóló trilógiát, a »Ma éjjel meghal a város« című háborús drámát, az »Elkésétt járókelők« című filmnovellát és az »Em-

lékek kávéházá«-t; Rybkowski elsősorban a szórakoztató filmek mestere és mindig a közönség széles rétegeihez kíván szólni. Ebben a csoportban különös figyelmet érdemelnek Stanislaw Rózewicz alkotásai, akiknek »Születési bizonyítvány« című filmjét 1961-ben ki-

tűntették Velencében. Ismert társadalmi drámája a »Hangok a túlvilágról«. A RYTM-csoport tagjaiként írta és rendezte »Az Ó hétköznapjai« című filmjét Aleksander Scibor-Rylski, neves író és forgatókönyv-író.

Az ILUZJON csoport, Ludwik Starski forgató-

Jelenet Bohdan Poreba »Idegen« című filmjéből





Stanislaw Wohl: »Újév napján történt«

könyvíró vezet. Ez a csoport is különféle műfajokkal foglalkozik, találunk köztük a megszűllés idejében játszódó drámát (Jerzy Passendorfer »Merénylet«-e) fantasztikus történetet (»A néma csillag« — ez koprodukció a német DEFA gyárral), modern társadalmi filmet (Jerzy Passendorfer »Visszatérés«-e, és »Ítélet«-e), valamint egy csehszlovák koprodukciós vígjátékot, a »Telefonáljatok a feleségemnek«-et. Itt készült Jerzy Zarzycki filmje, az »Aglegények klubja«. Az ILUZJON legújabb filmjei is sokféle műfajt képviselnek: Bohdan Poreba »Idegen«-je pszichológiai dráma, Passendorfer »Leszakadt híd«-ja szenzációs történet, Mozdzenski »Yokmok«-ja pszichológiai kalandos mű, Zarzycki »Számítok bűneitekre« című filmje pedig szatirikus komédia.

A START-csoport vezetője, Wanda Jakubowska rendezte a híres »Utolsó állomás«-t, az utolsó években pedig

gyermek- és ifjúsági filmjeivel aratott sikert. A csoport rendezői készítették az »I. Matyi király«-t (Wanda Jakubowska), a »Botrány Basia körül«-t és »Sátán a hetedik osztályban«-t (Maria Kaniewska, rendező díjat nyert a velencei fesztiválon ebben a filmkategóriában). Kaniewska a szerzője a »Komédiások« és a »Kisasszony az ablakban« című kosztümös filmeknek is. A START tagjaként készítette Tadeusz Chmielewski »A két N úr« című kémdrámát és Józef Wyszomirski »A Milczarek család« című történelmi filmet. A csoport legújabb ifjúsági filmje: Anna Sokolowska és Wanda Jakubowska »Nagy, nagyobb és legnagyobb«-ja.

A SYRENA-csoport Stanislaw Wohl vezetése alatt legnagyobb sikerét az »Éva aludni akar«-ral (Tadeusz Chmielewski) és a gyermek magányosságáról szóló, »Az elnök úr látogatása« (Jan Batory) című drámával érte el, mindkettő díjat nyert különböző fesztiválokon. A SYRENA

legújabb filmjei »Újév napján történt« (Stanislaw Wohl), valamint »A manzard« című filmalkotása, amely Aleksander Glerymski lengyel festő élettörténetét örökíti meg (Konrad Nalecki), és a »Taxitolvajok« (Jan Batory).

A DROGA-csoport vezetője, Antoni Bohdziewicz rendezte »A boldogság kalocsnija«, »A valóság« és a »Jó házból való úrilány« című filmeket. A csoport fiatal rendezői főleg mai, a lengyel étellel összefüggő témákat dolgozzák fel. (»Kisváros«, »Jönnek a vendégek, jönnek«). A fiatal művészek gyakran alkalmazzák a filmnovella formáját, valamint a kollektív rendezés módszerét. Ebben a tekintetben érdekes kísérlet a »Hétvégén« (Wadim Berestowski), és a falusi témájú »Kő« (Julian Dziedzina).

A lengyel filmgyártás fejlődését sajátos egység és folyamatosság jellemzi (ezért született meg a »lengyel filmiskola« kifejezés). Jelenleg évenként 25 játékfilm készül, ami világviszonylatban nem sok, de figyelembe véve, hogy a lengyelek közül az összecsapott, futószalagon készülő filmeket és minden mű az alkotók egyéni törekvéseinek és igényeikének eredménye. továbbá, hogy az évi 25 filmnek 20 százaléka sikert arat a nemzetközi fesztiválokon — már meg is kapjuk a »mennviség« vagy minőség« kérdésre az egyértelmű választ.

GEORG WITEG

A HOSSZÚTÁVFUTÓ MAGÁNYOSSÁGA

Colin Smith fut a hajnali erdőben. Mögötte a javítóintézet rácsos ablakai, előtte tejpáraszerű köd. S miközben szinte öntudatlanul suhan át az árkokon, ösvényeken, érti meg, mennyire egyedül van. Nem csak az erdőben.

Ez a »hosszútávfutó« magányossága.

De Colin Smith azt is érzi, hogy sohasem volt még ilyen boldog, mint a futás óráiban. Ilyenkor ugyanis csend veszi körül, »jó csend«, mely nem a kihűlt életek némasága, hanem a még meg nem született dolgok csendje. »Ez aztán az élvezet, ez a hosszútávfutás egymagamban — mondja. Sosem voltam még ilyen szabad«.

Az egész életet bevilágító felismerés kegyetlen pillanatát írja meg Alan Sillitoe a javítóintézetbe került Smith futóversenyének történetében. Az intézet vezetői azt szeretnék, ha megnyerné a nagy versenyt, ő azonban a szabad mezőn futva a köröket, felismeri, hogy győzelme azok számára hoz csak dicsőséget, akiket gyűlöl — megáll a célszalag előtt.

Richardson megragadó, érdekes filmet rendezett »A hosszútávfutó magányosságá«-ból. A gyárnegyedek, a város peremének életére fogékony kitűnő művész ismerősként jár az anarchizmusba hajló ifjú lázadók világában is. Önálló alkotó, sajátos stílusjegyekkel, egyéni állásfoglalással. Természetes, hogy nem másol, új művet teremt, *körképét* adja a novellának.

Sillitoe műve Smith érzéseinek gondolatainak kusza halmaza. Átfut egy domboldalon, s egy távoli hang régebbi életének rekvizitumait juttatja eszébe; a hajnali levegőben lélegzete szinte füstfelhőbe borítja, s ő máris az intézeti igazgató szivarfüstbe burkolódzó arcát látja maga előtt. Mindez *ráébredésének folyamata*, s ebből a folyamatból világítja meg Sillitoe a múlt egy-egy mozaikját, ahogy az Smithben futás közben felrémlik.

Richardson megfordítja az ábrázolt lelki folyamat és az azt előkészítő reális cselekménysor viszonyát.

Sillitoe egy lelkiállapot folyamatának kifejlődését ábrázolva ugrott vissza a múlt eseményeihez? A filmrendező jogosan érzi, hogy ugyanez képsorokban filmszerűtlen, kavargó. Elmondja tehát Smith életét, javítóintézetbe kerülésének történetét, s ebből magyarázza meg a versenyre készülő és versenyző fiú lelkiállapotát.

A következő lépés: a felvillanó emlékszilánkokat egységes történetté kerekíteni. S ezután: ahol szükséges, még meg is toldani, mert a novellában nem ok-okozati logika fűzte Smith életének mozaikjait egymás mellé, ám a filmen indokolni kell minden új szituációt.

Így formálódik ki a *másik* történet, a film eseménysora: Richardson hosszútávfutója egy rabszállító kocsiában megérkezik a javítóintézetbe s ettől kezdve két történetstort látunk. Az egyik Smith élete a rácsos falak között, a másik — beleékelve az elsőbe — Smith élete, elfogatásáig.

Egy gyárnegyedben vagyunk. Smith apja haldoklik. Anyja alig várja már a halálát, hogy megkaparinthassa a biztosítási összeget és házába fogadhassa szeretőjét. Smith megismerkedik egy lánnyal, csavargó, unatkozik a tv előtt — nem találja a helyét sehol. Éli a »dühöngők« fullasztó nyomorúságos életét, amíg egy lopás után el nem fogják. Richardson mindezt látszólag objektívással tárja élénk, kemény, kitűnően komponált képsorokban, aztán egyszerre líraivá forrósodik a hangja. A hőseitől való távolságot és a velük való azonosulást kitűnő ritmusban váltogató művészi erejű ábrázolásmódban egyszerre adja a lumpen-életformának s annak a társadalomnak bírálását, mely az embert ilyen életformába taszítja. Ugyanezt a szótartalmat folytatja a javítóintézet világának megmutatásával, s a nagy futóverseny már csak az utolsó fordulat, alkalom Smithnek a felismerésre.

Hangulatteremtő, kitűnő Walter Lassally operatőri munkája is. Rendező és munkatársa villanásnyi idő alatt fogalmazzák meg ítéletüket az

emberről, társadalomról. A líra pedig orientálja a nézőt: miközben a polgári társadalom erkölcsével, pedagógiájával és a morálisan elzüllyött hőssel egyaránt szembe fordulnak, mégis Colin Smith alakját kísérik részvétellel, hiszen az ő sorsa az ellen az életforma ellen emel szót, mely a züllésbe taszítja az embert.

Művészi értékű film »A hosszútávutó magányossága«, egyvalamivel mégis kevesebb Sillitoe novellájánál. Richardson, miközben átkomponálja az írói anyagot, maga sem veszi észre azt, ami Smith történe-

Topsy Jane és Tom Courtenay



tét gazdagabbá, tartalmasabbá teszi azoknak a mai angol munkásfiataloknak történeténél, akiket Sillitoe és Richardson kortársainak és pályatársainak, s nekik maguknak régebbi műveiből már ismerünk.

Sillitoe-nál ugyanis nemcsak Smithnek a magánnyal való találkozás a legfontosabb, de a *belső felszabadulás*, amit ez a találkozás meghoz. A hős magányossága ismétlődő motívuma a mai polgári művészetnek. Ám amíg a művek többségében a magányérzet a társadalom valósága elleni védekezés után egy nyugtalanító életforma újabb állomása, melyből még tovább kell menekülni, addig a »hosszútávutó magányossága« — éppen azzal, hogy Smith-t a környező világ megértésére ösztönzi, s azzal, hogy a fiúban új magatartást formál ki — *felszabadító erejű lesz*. »Mi a magányos ember tulajdona?« — kérdezik az egzisztencialisták, s így felelnek rá: »Félelme a világtól...« Mi Collin Smith tulajdona, miközben a köröket rójja? *A ráébredés, a szembeszállás elégtétele, öröme*. Vagyis amíg amazok magánya *elembertelete* nit, a »hosszútávutóé« *emberibbé tesz*. Richardson miközben a történetes hitelére és fordulataira alapozza filmjét, a futás folyamatába sűrített emberi átváltozás filozófiailag is merész folyamatát satirozza halványabbra. Kár, mert ellenkező esetben nemcsak jó, kiemelkedő filmet is láthattunk volna.

A főszereplő Tom Courtenay kitűnő alakítást nyújt. Egyszerre hányaveti és melankólikus, tekintete, mozgása egyik pillanatban a menekülő állaté, máskor egy fanyar fiatal bölcsé, aki sokkal többet tud a világról, mint amennyit elmond róla. Így néha még azt is elhítheti, amit Richardson nem tud teljesen megéreztetni, hogy Colin Smith, aki egyszer már megkostolta a szabad futás örömét — ahogy Sillitoe mondja —, most már így fut majd mindig: hosszútávon, és a maga kedvére.

SÁNDOR IVÁN

ORFEUSZ HALÁLA

Azon a lidércnyomás szombatestén, amikor Párizsba érkeztem, az első plakát, amit kibéjtűztem a Saint-Michel-en, a France Soir hirdetésménye volt. Edith Piaf és Jean Cocteau majdnem egyidejű haláláról adott hírt. Meghalt tehát a költő, a regényíró, az esszéista, a sikeres színpadi szerző, a librettista, a díszlettervező, a festő, a szcenárium-szerző, a zseniális diletáns, a zöldfrakkos-díszkardos akadémikus, minden művészeti hullám lelkes úszóbajnoka. Meghalt a filmtörténet egyik legeredetibb rendezője. Maga volt Orfeusz, a halálon diadal-maskodó költő. Csak ezt a lantost nem felgerjedt thrák asszonyok tépték szét, hanem szívtrombózis végzett vele. Ez már a mai Orfeuszok sorsa

Közönségünk ismeri néhány eredeti forgatókönyve, vagy színdarabja nyomán készült filmjét. Elsősorban a világ-szerzte megsiratott *Örök visszatérést*, ahol pulóveres Trisztán motoros bárkáján repíti a kocsmatündér Izoldát nagybátyja kastélyába és a Cocteau-i vagányság a XII. századból a garázs-mesterek s a bricsesszes sportfiúk világába plántálja át az örök szeretőket. Látták Edwige Feuillère-rel a főszerepben a *Kétfejű sas* című melodramát és a *Ruy Blast*, a *Királyasszony lovagját*. Itt Cocteau kölcsönbe vett Hugótól egy sereg regényes kel-

léket: nesztelen rejtekajtókat, elhullajtott levélkéket, véres kardokat, aljasan fondorlatos cselszövőket, tisztalángú szerelmeseiket és összekeveri mindezt a moziromantika elemeivel: lovasüldözéssel, menekülésekkel, zuhatagban való úszással; ráduplez az álruhás szolgára még néhány szerepcserét és tükörszerepet s mindebből kanyarít egy nagyon szórakoztató mozdídarobot, aminek több köze van az üzlethez, mint Victor Hugóhoz.

De ez így igaztalan. Mert a *Szent Szörnyetegek*, vagy a *Rettenetes szülők*ben kevésbé mutatkozik meg az igazi Cocteau, az a kifinomult ízlésű, elkényeztetett és kicsit hisztériás örök kamasz, aki szereti a csipkéket és az ékszereket, a regényes jelmezeket, a lángoló érzéseket, a rémisztő meséket és a tollas kalapokat, a csillogást és a bajvivást, aki vonzódik a barokkhoz és aki minden gúnyos racionalizmusa mellett is tele van sóvárgással a mesék iránt és rajong a megmagyarázhatatlan csodákért.

1930-ban rendez először önállóan filmet. A néma és a hangosfilm határán vagyunk. Clair ekkor csinálja meg a *Felvonásközt*, Bunuel *Az andalúz kutyát*. A szürrealizmus kisajátítja a filmet és Cocteau-nak az *Egy költő vére* című munkája is ide tartozik, de tele van



Jean Cocteau

Jean Cocteau híres Orfeusz-rajza

harmóniával, örömmel és nyugalommal.

A *Szép és a Szörnyeteg* című 1946-os filmjében René Clément segítette a filmgyár bonyolult világában eligazodni. Pedig a költő ekkor már otthon van a stúdióban. Talán ebben a filmjében mozog legőszintébben és legpózitalanabban. A főcímet ugyan még saját ákombákomjaival rajzolja fel s alá a jellegzetes cocteau-i szirmocskákat; a »csapó« előtt maga is megjelenik, de azután, azután nincs ilyen esztétizáló játék. Mese következik a XVII. századból.

Hol volt, hol nem volt... egy gazdag kereskedő hazafelé tartván eltéved az erdőben és besétál egy rettenetes, elhagyatot kastélyba. A kapuk és az ajtók maguktól nyílnak-csukódnak. Hatalmas ebédlőteremben találja magát a kereskedő, ahol a falakból mozgó, eleven karok nyúlnak ki s tartják katonásan a füstöl-



eleven szobrok, széltől repkedő lenge muszlinfüggönyök s zezzugos folyosók teszik rémületesse a palotát. Innen megy haza a Szép látogatóba szeretteihez. S otthon, a tyúkzajos falusi udvarban ébred rá, hogy két irigy és álnok nővére, azok ostoba udvarlói az igazi szörnyetegek. S a Szörnynek emberien érző szíve van, sóvárogja a szeretetet s a leány szereti is. Visszasiet hozzá. De a kapzsi udvarlók nyomában vannak s ki akarják feszíteni a kincseskamra rácsát. Egyikük (Jean Marais) lezuhan és szörnyethal. Ebben a pillanatban a lelket kilehelő Szörny átváltozik ragyogó hercegfivé s a halott udvarló testét szörgyűrűk borítják el, s macskafeje nő.

Egy gyermek mese iránti vonzódása teremtette ezt a raffináltízlésű, naivan tiszta mesét, amit példázatnak is felfoghatunk, de az sokat levon az értékéből. A képsorok tiszták, varázsosak. Tele van csodával a film.

Tagadhatatlan, hogy a szürrealizmusnak a népmeséhez való visszatalálásának vagyunk tanúi *A Szép és a Szörnyetegnél*. De Cocteau nem a polgárbosszantó, meghökkenést csiholó, fricskás és bádar szürrealizmust műveli, mint Bunuel *Az andalúz kutyában*, hanem klasszikus rendet teremt az álmok világában és van annyira költő még a felvevőgép mögött is,

gő fáklýákat. Roskadozó teríték várja. A virágok és gyümölcsöstálak közül testetlen két kancsót emel s bort tölt serlegébe. A barokkfáragású kandalló domborműveinek szemei követik minden mozdulátát. Szemhéjuk alól füst szívárog. A kereskedő rémülten fut ki a parkba. Macskafejú szörnyeteg jön szembe lovagi öltözékben. Kondor fűrtök borítják egész testét a szeme fehérjéig. A kereskedő, hogy életét

mentse, odaigéri cserébe legkisebb leányát, akit mindenki csak úgy szólít: a Szép.

Szépnek (Maria Casarés) el is kell mennie a pompától fuldokló rideg és kísérteties kastélyba. A Szörny szerelmes lesz belé, miközben iszonyatos kínok között lángol-füstöl kárhozó teste.

Ezer csodát rejt a kastély. Nem szólva a falakból kimeredő szolgákarokról, a távolbalátó csiszolt tükrökről:

Ahogy a költő megálmodja
saját halálát az »Orfeusz
végrendeleté«-ben

hogy ne akarjon jelké-
pes tartalmat túlháng-
súlyozni ott, ahol csak
kecses játék található.

Pierre Brisson reme-
kül jellemzi Cocteau-t s
találó jellemzése most
nagyon is ide illik:
»Különc vonásai mind-
egyikének rá lehetett
jutni az eredetére: kü-
löncségük abban állt,
hogy túl akartak lőni a
célon, de aztán olyan
irányba csapódtak, aho-
vá mindenki követhette
őket... Hasisevő volt,
de rajta nem fogott a
mámor, míg akik utá-
nozták, néhány hónap
alatt belepusztultak.«

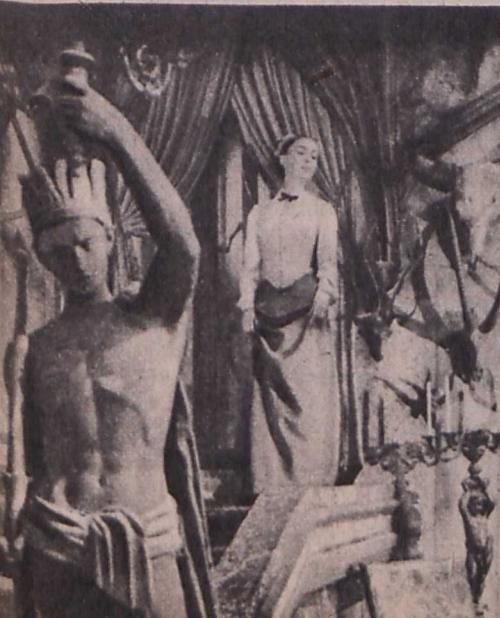
1946-ban megcsinálja
a *Kétfejű sas*, a követ-
kező évben a *Rettenetes
szülők* című színdarab-
jából készíti filmet és
49-ben az *Orfeuszt* ren-
dezi meg. A film tulaj-
donképpen Pitoefféknél
1926-ban bemutatott
szürrealista játékán ala-
pul. Itt is tükörcsodák
és tűzijátékok kevered-



nek a gúnyos felhangot
kapott realitással. Or-
feusz a költő autómo-
bilon viszi haza az ár-
nyékok birodalmából
Euridikét. Míg a napvi-
lágra nem érnek, nem
szabad egymásra néz-
niük. Az autó visszapi-
lanton viszi haza az ár-
nyékok birodalmából
Euridikét. Míg a napvi-

Silvia Monfort »A kétfejű sas« című
filmben

Danielle Darrieux a »Ruy Blas«-ban





Jacqueline Roque, L. M. Dominguín, Pablo Picasso és Lucia Bose az »Orfeusz végrendeleté«-ben

térnie az alvilágba. Mit mond róla Brisson? »Cirkuszi csillámok elegyedtek itt könyvszagú futurizmussal és törülmetszett költészettel; valami gerinctelen ihlet üres szellemi kotyvalékot kevert ki mindeből.«

S végül az egész életmű összegeződik az *Orfeusz végrendeletében*, ahol barátok és szeretők, álomalakok és költői teremtmények adnak randevút egymásnak, hogy statisztáljanak a költő túlvilági bolyongásához. A film elkészítése előtt 1954 júniusában szívrohamot kapott. A halálból visszajött Cocteau itt végrendeletkezett.

Az *Orfeusz végrendeletében* filmtörténeti je-

lentőségű alkotóvá emelkedett. A filmművészet eddigi fejlődésének összegezeként, az új hullám és a szerzői film sokszor zavaros felszabadító kísérletei következtében abba a szakaszba jutott a filmművészete, amikor önálló kifejezési eszközként használható a kamera. Olyan könnyen és szabadon kezelhető szerszámmá, mint a ceruza vagy a toll. A filmtörténet majd minden alkotása valamely közös mitológiához kapcsolódik. Vagy a bestseller-regények, szép ruhás, gazdag lakosztályos, boldogvérű vágyálom-mitológiájához, vagy a rettenthetetlen hősök népmesei sóvárgásához, vagy a különbö-

ző progresszív és regreszív ideológiákhoz. Cocteau volt az első, a filmet saját belső mitológiájának hiánytalan feltárására használta, aki saját életművébe és belső világába vezette a nézőt; vállalva azt a kockázatot, hogy sok helyütt homályos marad, hogy bonyolult és fedett utalásai süket fülekre találnak, hogy érzései- emlékei- ismerősei láttán a néző beavatatlan marad és csak a filmtörténész segítségével világosodhat meg előtte egyes rejtett jelek jelentése.

Cocteau ezzel az alkotásával megmutatta, hogy ugyanolyan önkényesen használható a kép és a hang, mint a szó és a betű. Megmu-

Jean Marais, Josette Day és Michel Auclair »A Szép és a Szörnyeteg« című filmben

ta, hogy éppúgy lehetséges az önmitológia a filmen, mint a lírában, s éppen úgy többféle megfejtése is lehet. [Kusza és egyszeri művet alkotott. Nehéz megérteni, nehéz követni. De ha valaki hagyja hatni a képek sorozatát, ha el tud morúlni egy sajátos világban, akkor egyszerre ragadja meg a képsorokban a romlás varázsa és a leiggadt életöröm.

A legirigylésremélőbb művészek egyike volt. Egész életében azt tette, amit éppen akart. Izlése vagy szeszéiye szerint csapathozott át egyik műformából a másikba. S mindig, mindenhol siker fogadta. Megkapta a legdrágább felnőtt-játékot is, a filmet. S végül megalkotta művészi végrendeletét, összegezést minden eddigi alkotásainak. Majd amikor befejezte, pontot tett a végére, nemsokára meghalt. Szerencsés az, aki pontosan tudja, mikor kell meghalnia.

Az Orfeusz végrendeletében felfektette magát egy ravatalra. Ennek a felső gépállásból mutatott katafalknak a képe kísértetiesen tért vissza a temetéséről felvett Pathé híradóban. Amikor ott ültem a Champs Élysées egyik moziában és a szenttelen híradófelvétel ilyen kísértetiesen rímelt rá Cocteau patétikus képsorára, nem lehetett

Jean Marais az »Orfeusz« című szereplője



nem gondolni a film drámában és balettben folytatására. A halott írt meg — szembetelőkötő felül ravatalán. Körülnéz s elindul Hádeszben a magaterepette alakok nyomában.

Orfeusz feltámadt és örökké él, mert az úton szembejött vele a kivájt szemű Oidiposz, Antigoné és Trisztán, az Ifjú és a Halál, akiket

drámában és balettben írt meg — szembetelőkötő felül ravatalán. Körülnéz s elindul Hádeszben a magaterepette alakok nyomában.

Hogy a Pathé híradó halottaságáról is felkel-e Orfeusz és tovább bolyong halottak és élők között, az már az utókor titka.

MOLNÁR GÁL PÉTER



A repülő hollandus

— JORIS IVENS A LIPCSEI FESZTIVÁLON —

Az örökké nyughatatlan, mindig kereső, tanító és tanuló művész, a »repülő riporter« — ahogy a filmvilágban nevezik — Joris Ivens egy hétig letette a kamerát, a lipcsei dokumentumfilm-fesztiválon megpihent egy kicsit. Öt világrészben filmezett, öt világrész filmesei jöttek Lipcsébe, hogy köszöntsék a mestert, az elismert, sajátos tehetségű, már élőben szinte klasszikus holland dokumentaristát, hatvanötödik születésnapján. A filmet — filmmel köszöntötték német barátai: »Öt világrészben filmezett« címen készítették róla dokumentumfilmet. Negyedórát sem tartott a mű — negyven év munkáját villantotta fel. Láttuk — Joris Ivens művésze-te tükrében — a hajdani magnitogorszki hősokeket, Borinage sztrájkoló bányászait, a szabadságukért harcoló spanyol hazafiakat... S a még feketefürtös ifjút, Joris Ivenset, Pudovkin és Eizenstein, Hemingway,

Picasso baráti körében, New Yorkban és az Atlanti-óceánon, Kínában és Ausztráliában, és ugyanolyan fiatal hévvel, ugyanolyan sűrű, de már fehér hajjal: Kubában, Indonéziában, Chilében. 1911 óta, amikor első filmjét készítette, mindenütt ott volt a világban, ahol a jog, az igazság, az emberség ügyéért folyt a harc, s ő ezt a harcot művészi dokumentumfilmjeivel segíthette. Ezer és ezer barátja van: egyszerű emberek, akiknek küzdelmeit, életét megörökítette, s hajdani tanítványok — ma már művészek — akik tőle tanultak. Mert azokban az országokban, ahol filmezett, tanított is. Elsősorban hazája, Hollandia, de Belgium, Spanyolország, USA, Kína, Ausztrália, Indonézia, Franciaország, Mali, Kuba, Chile, s a népi demokratikus országok dokumentumfilmesei — valamit mind tanultak tőle: ihletet, ötletet, módszert, magatartást.

Állt fent az emeleten, a lipcsei

Jelenet a »Mistral«-ról készülő filmből



Capitol moziban, köszönte az ünnepi beszédeket, virágokat. Aztán állt lent a színpadon és köszönte a tapsokat, akkor már nem a születésnapokat, hanem a legújabb filmjének szólókat. Lipcsében volt az ősbemutatója Joris Ivens legutóbb elkészült, harmincyolcadik alkotásának, a »Valparaiso«-nak.

*

A lipcsei Astoria Szálló termében, ahol tv-, foto-, és rádióriporterek, újságírók, írók, barátok, művészek társaságában felelgetett türelmesen, szellemesen az olykor naiv, máskor nagyképű, néha okos kérdésekre órákon át, — Joris Ivens így beszélt el a »Valparaiso« keletkezésének történetét:

A santiago-i egyetem meghívta, jöjjön el tanítani. Ivens a meghívást elfogadta, s húsz fiatal, lelkes tanítványának magyarázni kezdte a filmezés alapelveit — elméletben. Aztán — rátért a gyakorlatra. Amióta filmet készít — ez a módszere. Minden filmjében együtt dolgozott és dolgozik elsőfilmes tanítványokkal, akiből nem is mindig, nem is mindből lesz művész. A santiago-i diákoknak is azt javasolta, készítsenek együtt egy filmet, Valparaisóról, a nagy kikötővárosról. A mindig új kifejezési eszközöket kereső Ivens, ezúttal a kaleidoszkópszerű formát választotta. S nekiindult a városnak a tanítványokkal. Az ő »szemével«, a Valparaisót egyébként nála sokkal jobban ismerő fiatalemberek is észrevettek a városban olyan összefüggéseket, szépségeket, riasztó és megrázó jelenségeket, amelyekre addig nem is volt szemük. A film — amelynek kísérőszövegét Chris Marker írta, kitűnően, de főlélegesen — minden magyarázat nélkül is harminc percen át lenyűgöző, izgalmas betekintést nyújt ennek az ezerszínű városnak az életébe. A hegyoldalakra épített házak meredek falcsősi, a száradó ruhák, a szűk kis udvarokban játszó gyerekek, a temetés és az esküvő, a hirtelen pusztító tűz, a twistelő párok, és a pusztulásra ítélt, kivénhedt versenylövők olyan közvetlenül tártultak elénk, hogy úgy éreztük, nemcsak a kamera, hanem mi magunk is része-



Joris Ivens a kamerával

sei vagyunk a cselekménynek. Egy pillanatra megvillant a filmben a valparaisoi cirkusz, ebből később külön, hatperces film lett Jacques Prévert kísérőversével. A kezdeti fekete-fehér a film vége felé színesre vált át; ezzel mintegy több derűt, optimizmust fejez ki a rendező. És érződik a filmben az Amsterdamban készített »Eső«, a »Szajna találkozik Párizssal« hangulatos, megejtő lírája, de az a harcos humanizmus is, amely legpolitikusabb filmjeit jellemzi.

*

És a legújabb alkotás, a még el nem készült, amit most forgat, ami a legjobban izgatja, amelynek »sztárja« láthatatlan: a Misztral — a szél... Hogyan született a téma? Egyszer Dél-Franciaországban néhány napos pihenőt tartva, a fűben heverészett. Felnézett az égre, észrevette a vágatató felhőket, a szelek harcát. Azóta szüntelenül foglalkoztatta ez a gondolat: a szél... Tanulmányozta a Provence-t, a Côte d'Azur-t, a Rhône völgyét, s azontúl a havas, jeges hegyeket, ahol a Misztral születik. Rövidfutású szél — a tenger hívására leszáll a hegyekből, végigsüvölt a síkságon, felkorbácsolja a folyókat, kicsavarja a fákat, sikolt, ordít, megbolondítja az embereket, s aztán — utolsó sóhajjal a tengerbe fullad. A Misztral hozza a szép időt. A Misztralt várják az emberek és rettegnek tőle. Elátkozzák és visszakívánják. Ho-



Jelenet »A kis cirkusz« című hatperces filmből

gyan hat az emberek életére? Joris Ivens felfedezte: mindenre hatással van. Ott, ahol a Mistral tombol, másképp építkeznek, más alakúak a házak, az ablakok, az ajtók. A »repülő hollandus« adatokat gyűjtött: a szélvihar tombolása idején emelkedik a bűntettek száma, idegesebbek az emberek, még a bírósági ítéletek is mások a Mistral hatására. Soha nehezebb filmsztárt, mint a Mistral! Szeszélyes, nem lehet tudni, mikor érkezik, mikor megy el, nem lehet neki parancsolni és nem lehet vele szerződést kötni.

*

Kérdések és feleletek a sajtófogadáson:

— Ki hatott a művészetére?

— Az avantgardisták. Ejzenstein, Pudovkin, Dziga Vertov, Dovzsenko, René Clair, Eluard, Brecht, Lorca, Rembrandt, Rubens... Egy vendég-lős Valparaisóban, munkások, akiket filmre vittem, parasztok, akikkel Kubában beszélgettem. Mindenki, akit ismerek, akit szeretek, való-

színűleg az is, akit nem szeretek, — így vagy úgy, hatással van rám, befolyásol. És természetesen rendkívülien hatott rám és a munkámra a rohamosan fejlődő technika, a vállra vehető kamera, amellyel — mint a vadász a puskával az erdőbe — az emberek közé, az élet sűrűjébe lehet hatolni, s ami a cinéma vérité mai formáját lehetővé tette.

— Hogyan választja témáit?

— A legtöbbet a történelem hozta. 1935-ben nem tudtam még, hogy 1936-ban Spanyolországban fogok forgatni, 1939-ben pedig Kínában. A Párizs—Szajna-film — régi szerelem. Sokszor kapok megbízásokat is. Ezeket elfogadom, ha megőrizhetem művészi függetlenségemet, s a megadott témákat a magam módján fejlezhetem ki. Lehet például egy nemzetközi, nagyon haladó kongresszusról halálosan unalmas, de nagyon érdekes filmet is készíteni. Ez utóbbiban a kongresszus maga lehetőleg ne is szerepeljen...

— Mit érez hatvanötödik születésnapján?

— Máris tovább éltem, mint

ameddig gondoltam, hogy élni fogok. Régi filmjeimet most én is végignézttem, örültem és bosszankodtam. Találkoztam bennük fiatalon elkezdett, és sajnos abbahagyott dolgokkal. Asszociációk ébredtek bennem: mit, hogyan lehetett volna, s talán lehet is még megoldani? Felbukkantak előttem figurák, akik sajnos elvesztek, mert nem kutattam utánuk tovább.

*

Hatvanötödik születésnapja tiszteletére az NDK filmarchívuma és a filmművészek klubja kötetnyi anyagot gyűjtött össze róla. Joris Ivens cikkei, beszédei, a filmjeiről írott tanulmányok, kritikák, viták, és a világ minden részéről beérkezett baráti sorok szerepelnek a könyvben. Jorge Amado: »Joris Ivens, a humanizmus mestere« című cikkében a többi között ezt írja: »Nagy művész, nemcsak nagy harcos, De azért nagy harcos, mert nagy művész; az egyik legnagyobb élő művésze a filmnek.«

PONGRÁCZ ZSUZSA

A LIPCEI VI. NEMZETKÖZI DOKUMENTUM ÉS KISFILM- FESZTIVÁL EREDMÉNYEI

A november 24-én végződött lipcei nemzetközi dokumentum- és kisfilmfesztivál nagydíját a francia Chris Marker »Szép május« című alkotása kapta. Fődíjakkal tüntették ki a lengyel »Requiem ötszáz ezer emberért« című filmjét, és négy csehszlovák filmet (»Riporter«, »Beszélgetés«, »Nyaralás«, »Egy házasság története«). Ugyancsak fődíjat kapott a szovjet »Fjodorovnak hívták« című kisfilm, valamint a dánok »Egy dróton lógtunk« című filmje.

A magyar »Cigányok«-at a bronzgalamb különdíjával tüntették ki.

A fesztivál méltatására vizsztatérünk.

HITLER ÉLETE

Nyugatnémet produkcióban készítette el Paul Rotha, a neves angol dokumentum-rendező a náci diktátor karrierjének és bukásának történetét. Előadásmódja az analitikus történész szenvtelenségig objektív hangja — nem a narrátornak, hanem a nézőnek kell felháborodnia a tények, a fényképezett valóság döbbenetes értelmén.

Hangvételének higgadtsága, értelmi és érzelmi meggyőzőereje Rotha tudatos ars poeticájának megvalósítása. Már 1935-ben, amikor a dokumentumfilm társadalmi jelentőségéről, esztétikai és morális problémáiról könyvet írt, világosan látta, hogy a műfaj elsősorban a hatás érdekében születik, hogy csak konkrét társadalmi-politikai célok érdekében születhet jó dokumentumfilm, s nem önmagáért az ábrázolásért. Rotha akkor, a fokozódó agresszivitású náci és fasiszta propaganda elleni fegyvert akarta kikovácsolni az angol dokumentumfilmből — gondolatmenetének alapjául az a felismerése szolgált, hogy ha a náciaknak hazug mitológiájuk, vérgőzös felsőbbrendűségi mániájuk propagálásához puffogó frázisokra, bombasztikus hatásvadászatra van szükségük, akkor a náciellenes propagandának, higgadtságával, nyugalomával, teljes és elfogulatlan igazságával kell hatnia.

Rotha évtizedekig a polgári-humanista antifaszizmus harcosa volt, s a »Hitler élete« mintegy megkoronázta a dokumentumfilm műfajának egyik úttörőjeként ismert művész életművét. Ráismerünk hűségére, amellyel régebbi felismeréséhez ragaszkodik: a tömegjelenetekből kiragadott jellemző arcok hangsúlyozásával valóra váltja azt a régi követelését, hogy a »bemutatott egyén a közösség jellegzetes tagja legyen« — a náci káprázatosan talmi tömegfelvonulásainak részle-



tes bemutatásával mintegy lehántja a szemfényvesztés csillogásait, hogy a mögötte rejlő póré brutalitást érzékeltesse (a Hitler-parádék és a megsemmisítő táborok képei sűrű egymásutánban váltakoznak) — mert »a dokumentumfilm feladata, hogy a társadalmi-politikai szempontból lényeges és igaz összefüggéseket tárja a néző elé, érthető és világos fogalmazásban«.

Rotha kronologikus sorrendben ismerteti az eseményeket — de ezen belül, ahol szükséges, bátran helyez egymás mellé olyan képsorokat, amelyek az események egy-egy stáriumán haladva, időben messze esnek egymástól, de tartalmilag összefüggőek. Nem használ olyan mestert és nagyerejű kép-hang kontrasztokat, mint Erwin Leiser »Mein Kampf«-jának az a jelenete, amikor a keletre menetelő német hadifoglyok képéhez felcsendül a náci-parádék hangja: »Honnan jössz bairtárs?« S a válaszok: Thüringiából, Pomerániából... Szászországból...

Rothának nincsenek ilyen találmányai. Ő csak a valódi »nyersanyagot«, az egykori híradókkal, állóképekkel dolgozik. De nagyszerű érzékkel választja ki azt, ami mondanivalójának illusztrálásához szükséges. Amikor a narrátor arról

beszél, hogy Hitler voltaképp betegesen hiú pozór, aki mindig szerepeket játszik — a vásznon rekedten üvöltő Führer egy pillanatra leereszti hangját, s karjával egy nevetségesen felesleges, cézári mozdulatot tesz. A mozdulat gyűlöletes, s egyben mélységesen leleplező — csak éppen a maga környezetében, az áhitatosan figyelő, elbűvölt és betegesen fanatikus tekintetek kereszttüzében kell megmutatni, közelről, hogy többet tudjunk meg a náci tömeglélektanról, mint kötetnyi pszichológiai okfejtésből.

Rotha szemléleti hiányosságai egyébként nyilvánvalóak: a keleti front eseményeinek anyaga a valószínű történelmi arányok negligálásával — jóval kevesebb, mint az angliai légcata, vagy az olasz front eseményeit bemutató anyag, s a film a német belső ellenállás vázlatos ismertetésénél elmosza a háttérrel a katonatiszti összeesküvések, s a kommunista ellenállás mérsékeit, jelentőségét és indítékait illetően. A »Hitler élete« azonban mégis becsületos tanúság és elmélyült gondos anyaggyűjtő munka eredménye egy szenvedélyes antifasiszta polgár okokat és eseményeket elemző, nagy tehetséges műve.

GESZTI PÁL

EGY ÚTTÖRŐ TV-KEZDEMÉNYEZÉS

»Isten, ember együtt áll az ormodon.« — Ezt a szép sort bontotta a televízió múlt vasárnap érdekes és újszerű műsorrá, az »Utazás a föld körül« sorozat Görögországról szóló adásában.

Az útikalauzok: Devecseri Gábor (költemények és összekötőszöveg), Gink Károly (fényképek) téren és korokon át vezetve a nézőt, bemutatják Görögországot Szalonikitől Spártáig, a hőskortól napjainkig, a hangsúlyt a régire és a művészire téve a felvilantott képekben.

Voltaképpen ízelítőt adtak készülő, közös útikönyvükből, s egyszersmind az eredetileg külpolitikai rendeltetésű műsorszámot kitágítva és magasabb szintre emelve új műfajt hoztak létre: vers, próza, kép, tragédiabetét összefogásából egységes hangulatú sajátos, modern kisfilmet, amelynek egyként helye lehet a képernyőn és a mozi vásznan. Egy remélhető végleges kisfilmben azonban a technikai zökkenők nélkül.

A remek, izgalmasan komponált fényképek — a pella-i Nagy Sándor mozaikokról, a voloszi halpiacról, Kerkyra szigetéről, ahol a bolyongó Odüsszeusz Nauszikkával a phaiák királylánnyal találkozott és Ithakáról, ahova végül hazatért —, az adásban kérek egészé álltak össze és éppolyan gyönyörűségére voltak a szemnek, mint a költemények (Csernus Mariann, Várady Hédi, Gábor Miklós, Benkő Gyula szép tolmácsolásában) a fülnek.

VAJNA JÁNOS

Szúnion!

Isten, ember együtt áll az ormodon.

Szép fehér

oszlopokkal földi álmunk éig ér.

Intene

bölcs helyeslést rá a víz ősz istene!

(DEVECSERI GÁBOR)



A MOKÉP jelenti

DECEMBERI FILM-
UJDONSÁGOK



A SZÉLHAMOSNÓ
Magyar film
Széles változatban is
10 éven aluliaknak nem
ajánljuk

Főszerepben:
SZILVÁSSY ANNA-
MÁRIA
KALLAI FERENC
NAGY ATTILA



**A BENZINKÚT
HERCEGNŐJE**
Színes magyarul beszélő
szovjet filmvígjáték

Főszerepben:
NAGYEZSDA
RUMJANCEVA



A FELELEM BÉRE
A nagyszerű francia
film felújítása
14 éven aluliaknak nem
ajánljuk

Főszerepben:
IVES MONTAND



MEGHALT PIERRE BLANCHAR

Ismét nagy gyász érte a francia filmművésze-
tet. Hosszú szenvedés után 71 éves korában el-
hunyt Pierre Blanchar. Sok nagyszerű alakítása
még most is bennünk él. Legnagyobb sikerét az
1937-ben készült Julien Duvivier rendezte »Tánc-
rend« részeg, züllött orvosa szerepében érte el.
Jean Dellanoy rendezésében készült 1942-ben a
»Pontcarral császári ezredes«, melyről Sadoul ezt
írja: »A történet hőse Napóleon volt ezredese, aki
a restauráció idején fellázad az idegen hatalmak
által beiktatott kormány ellen...

A francia közönség nagyon is megértette a fil-
met s önfelédten tapsolt Pierre Blancharnak, aki
bátran szembeszállt a vizsgálóbíróval: »Egy ilyen
rendszerben, uram, nem szegyen, ha elítélik az
embert«. Blanchar a második világháború idején
tevékenyen részt vett a francia ellenállási mozga-
lomban. Egyike volt azoknak, akik létrehozták a
Film Felszabadítása Bizottságát. Hazánkban is
jól ismert filmjei: »Bűn és Bűnhődés«, »Mathias
Pascal két élete«, »Elveszett boldogság«, »A vén
csirkefogó«, »A szerelem orvosa«, »Pique Dame«,
»Kétélelkű ember«, stb. (p. gy.)

Pierre Blanchar, Delannoy »Elveszett boldogság«
című filmjében Michele Morgannal



filmvilág VI. évf., 23. 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 5299

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

»INDEX« 25.286



Elizabeth Allen és John Wayne

AZ IR KOCSMÁJA

John Ford, a neves amerikai filmrendező legújabb filmje, »Az ir kocsmája« a csendes-óceáni szigeteken játszódik. Főhőse két amerikai, akik a második világháború után nem akartak visszatérni az Egyesült Államokba és a bennszülöttek között kezdtek új életet. A film főszereplői: John Wayne, Lee Marvin, Jack Warden, Elizabeth Allen és Dorothy Lamour.



John Wayne
és Lee Marvin



John Wayne
és Elizabeth Allen



filmvilág

Ára: 4,— Ft

Cliff Richard,
a »Nyári ünnep« című
angol filmben