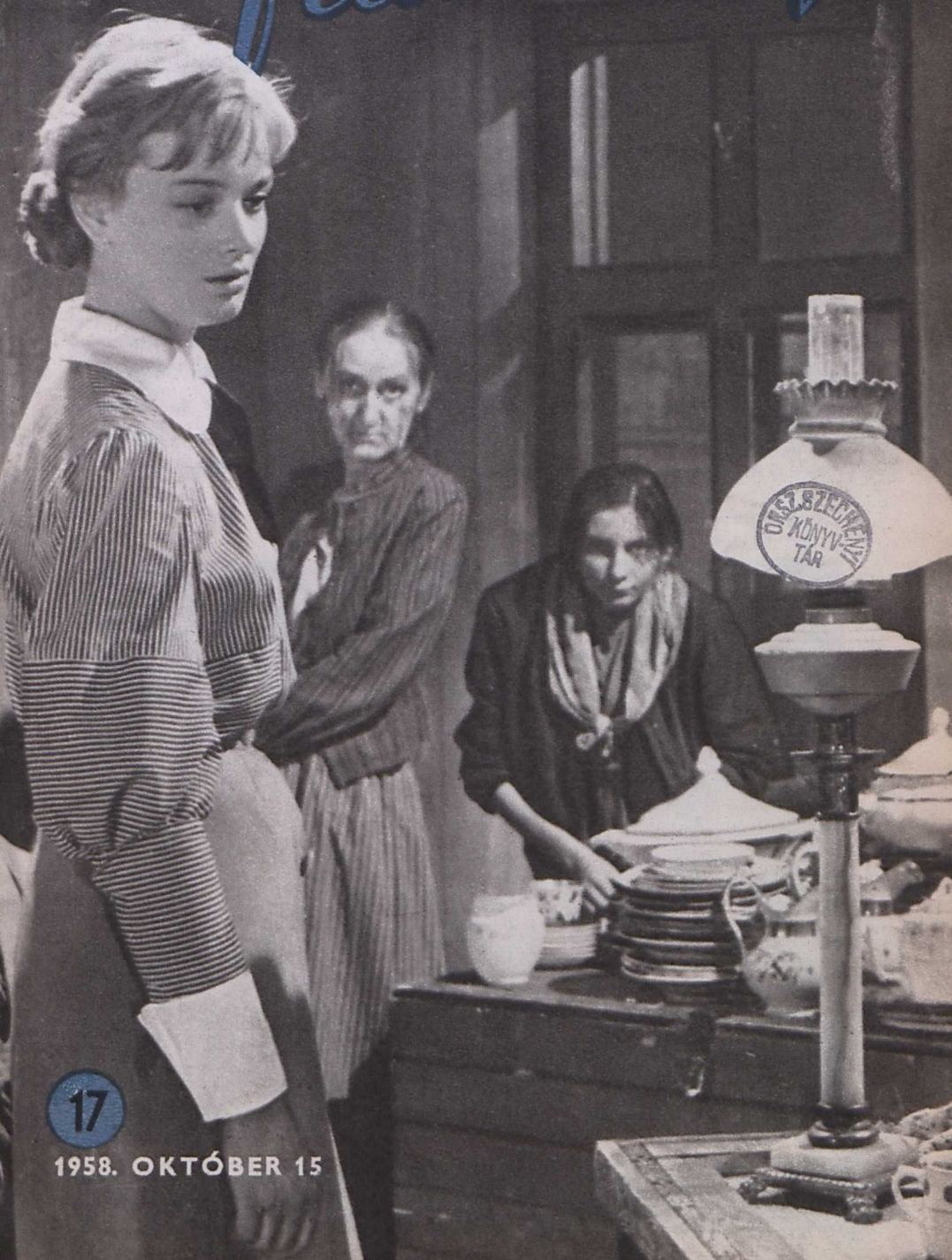


filmvilág



17

1958. OKTÓBER 15



Magda Gabriella és Deák Ferenc

Szemes Mari és Gábor Miklós
(Roszik Gyula felvételei)

A HARANGOK RÓMÁBA MENTEK

Most forgatja a Budapesti Filmstúdióban *Jancsó Miklós* rendező a második világháború végnapjaiban játszódó új magyar filmet *Szilvási Lajos* és *Galambos Lajos* forgatókönyvéből. Főszereplők: *Gábor Miklós*, *Pécsi Sándor*, *Szemes Mari*, *Magda Gabriella*, *Deák Ferenc* és *Mendelényi Vilmos*. Operatőr: *Somló Tamás*.



CÍMKÉPÜNK: Jana Brejchová játssza a «Farkasverem» című új csehszlovák film női főszerepét. A film a velencei fesztiválon a nemzetközi filmsajtó és a «Cinema Nuovo» különdíját nyerte.

A FILM ISKOLAI OKTATÁSA

Az utóbbi években egyre több ország pedagógiai és film-szaksajtója foglalkozik a filmművészet és -történet iskolai oktatásának problematikájával. A szaksajtó vitájába időnként a napilapok nagy nyilvánossága is beleszökken. Van ahol már megoldották valahogyan a kérdést, a legtöbb helyen azonban még hevesen vitatkoznak.

Egy új művészet diadalmas küzdelme, a holnapok már ma is érezhető szükséglete, hosszú évszázadok alatt kialakult oktatási rendszerek viszonylagos merevsége tűnik ki a sokszor meg nem értett vitákból.

A Művelődésügyi Minisztérium 1957-ről kiadott statisztikai jelentése szerint az ország 4200 mozijának 670 000 férőhelyén, 750 000 előadáson 135 millió látogatója volt. Ezek a számok az előző évekhez, pláne az évtizedekhez, óriási fejlődést mutatnak. 135 millió látogató! Óriási szám. Szinte követeli a filmkultúra rohamléptekkel való hazai megalapozását, illetve kiszélesítését. Ha ez nem sikerül, akkor — bár paradoxonnak hangzik — mégis igaz, hogy a nézők számának minden további gyarapodása inkább veszélyt jelent, mint eredményt. Az a kérdés, hogy a 135 millió látogatóból mennyi az eszmei értékek kifejezésének és mennyi a csak érzéseket vadászó giccsek rajongója.

Bár a közönség korosztályonkénti megoszlására még reprezentatív jellegű adataink sincsenek, annyi azonban bizonyos, hogy a közönség nagyobbik része fiatal. Fiatalságunk össznépszerűségi arányszámához és lehetőségeihez képest nagyobb számban jár moziba, mint a felnőttek. Ez az élmények és benyomások iránti különös fogékonyságból adódik. Furcsa állapot, hogy a tanuló több filmet lát, mint szülője és nevelője, talán többet, mint a kettő együtt. Így a filmmel való nevelés kicsúszik a gondozók kezéből.

Nehéz arról beszélni, hogyan állítsuk helyre, illetve tereljük jó irányba ifjúságunk kritikai viszonyát, a vásznon végbemenő eseményekhez. Nagy részükből — körüknél fogva is — hiányzik a filmszemlélet minimális kultúrája és a fejlett ízlés. De hiszen még felnőtt mozibajáró közönségünk filmkultúrális nevelése is éppenhogy megkezdődött. A felnőttek minden tanulmánygyásuk és törekvésük mellett is azt mondják: miért nem tanítottak erre korábban meg minket?

A probléma beavatkozást kíván. De milyent? És ki tegye meg? Szülők, pedagógusok, ifjúsági szervezetek, filmesek, pszichológusok, szociológusok, jogászok? Bizonyára mindegyikük belátja annak szükségességét, hogy valamit tenni kell. A családban és az ifjúsági szervezetekben eddig megvalósított rendszabályok nem bizonyultak mindenben hatásosaknak. A »csak 16 éven felülieknek« gyakorlata kompromittálta magát. Még a kritikailag szerkesztett sajtó szerepe és jelentősége is sajnos eléggé korlátozott.

A film olyan mélyen hatolt az ember és a társadalom életébe, hogy hatását feltétlenül szabályozni kell. Hogyan? Van rá analógia. Az irodalom, de még az írás-olvasás tanítását is egyebek mellett azért vettük fel az iskolai oktatás tervébe, hogy ezzel is elhárítsuk a nyomtatott szóval való visszaélés veszélyét. A filmnél az emberekkel való gondolatközlés ezidőszert legszuggesztívebb és legtömegjellegűbb eszközénél ez még szükségesebb és elodázhatatlan.

Bizonyára sokan mondják: ne legyünk pesszimisták! Joggal feltételezhetjük, hogy fiatalságunk jelentős része a moziban is fel tudja ismerni az

értékeset és a silányat, megkülönbözteti a jót és a rosszat. Igen, de amíg ez csak ösztönösen történik, fenyeget a veszély, hogy a jóra és a rosszra vonatkozó értékítéletek kiegyenlítődnek, különbségük elmosódik, míhelyt a film hőse, az ifjú bálványa valami hitványat cselekszik. Ilyenkor az ellentétes, az elmarasztaló ítélet kicsúszik a gyermek — sokszor a felnőtt — lelkiismeretének ellenőrzése alól is.

Ismét mások azt mondhatják, a mi viszonyaink között ne értékeljük túl a veszélyt. A filmek műsorratízését gondos válogatás előzi meg. Általában eszmeileg tisztázott filmeket mutatunk csak be. Ez az érv csak erősíti a film iskolai oktatásának igényét. A filmismeretek elmélyítése ugyanis megsokszorozza a jó film pozitív hatását. Kár lenne ettől megfosztani. Amellett számítanunk kell arra, hogy még a leggondosabb válogatás mellett is történhetnek hibák. Ezek elítélésére is nevelni kell a közönséget és annak nagyobbik részét, a fiatalságot, a holnap felnőtt állampolgárait. Még egyet vegyünk figyelembe: hovatovább fel kell venni a harcot a filmgiccs ellen, amilyen manapság is bőven akad a hazai gyártásban is. Olyan közönséget kell nevelni, amelyik éppen hozzáértésénél fogva elkérüli és elutasítja a giccs lépes, ragadós vonzását.

Vannak, akik azzal aggályoskodnak a film iskolai oktatásával szemben, hogy nincs még szilárd elmélete, még fejlődik. Ez igaz lehet, de vele szemben ott áll a több mint 60 esztendő tapasztalat, a film eddigi életműve. Chaplinról, Eisensteinről, René Clairról és a film nagy előadó művészeiről emlékezzünk meg az iskolai művészettörténetben is.

A logikus gondolkodás is felveti a kérdést, hogyha a film művészet — márpedig azt elismerik —, akkor hogyan lehet művészettörténetet tanítani és a filmművészetet meg sem említeni? Az iskolák tanítanak: írni, olvasni, énekelni, zenélni, terjedelmesen az irodalom és művészetek új tartalmát is megismerni. Még a színművészet sem mostoha, csak a film, a művészetek családjának legifjabb tagja lenne az? Nem logikus, hogy a filmről meg sem emlékeznek, legfeljebb ajánlják egyik-másik megtekintését.

A filmet sokszor azért fogják fel a fiatalok üresen, felületesen, még az eszmével telítettet is helytelenül, mert nem tanították őket meg arra, hogyan nézzék azokat. A film, mint való, a gyakorlati élet jelensége, akkor is van — nevel, épít, vagy rombol —, ha iskoláinkban hallgatunk róla. Az iskola az egész embert, a jövő honpolgárát, a megújuló társadalom tagját alapozza meg. Tanterve akkor jó, ha a fiatalokat az életben rájuk váró jelenségekre, feladataik mindenikére, arányosan előkészíti. Iskoláinkban a filmről való hallgatást pedagógiai, didaktikai elvek nem indokolják.

Hovatovább veszélyessé válik, ha a pedagógia nem foglal állást hivatalosan, kötelezően, nyilvánosan a film ügyében, mely egyre nagyobb mértékben leköti a fiatalok gondolat- és érzésvilágát. Sajnáljuk, hogy a közneveléssel foglalkozó szaklapok az utolsó tíz évben — melynek anyagát átnéztük — a filmről szinte meg sem emlékeztek. A film jelentősége ma már olyan nagy, hogy helyes természetesenek gondolja, nemcsak a filmesek ügye, hanem az országé. Helyesen és eredményesen úgy lehet terjeszteni, ha jól tanítják. Így volt ez az írás-olvasással, a zenével, a többi művészettel is. Azoknál sem ment egyszerre. A pedagógusokon van hát a sor. A film teljes affirmációjának kivívásában segíteni fog nekik a film közvetlen, szuggesztív hatása, eddigi elterjedtsége, a közkedveltsége és az érdeklődés, mellyel fiataljaink eddig is és ezután bizonyára még jobban kísérik.

TARODI NAGY BELA



Barfi Margit
és Agárdi Gábor

CSEMPÉSZEK

A Csempészek utolsó képeiben a két szegényember: Mihály magyar zsellér s Anyica, a román fiatalasszony, akik életük kockáztatásával, csempészéssel próbálják kis családjuk számára a betevő falatot biztosítani, a határőrök üldözése elől egy csöszkunyhóba menekülnek. S míg a határőrök áttörhetetlen gyűrűt fonnak köréjük, ők felnéznek az égre, amelyre dalolva száll a pacsirta: a szerelem, a tisztaság, a költészet madara. A moziból kijöve azon gondolkoztam: mi lehet az oka annak, hogy ebben a filmben, annyi jószándék, igaz és tiszta törekvés ellenére a poézis daloló pacsirtája nem tud felröppenni, inkább csak mint fűrj, pittyegve szalad a torson, a nád között?

Mert a téma igazán a legjobbat, a legnagyobbat teszi lehetővé. Szabó Pál sajátos paraszti humanizmusának egyik legszebb darabja ez az elbeszélés, amelyben a határmenti

szegényemberek küzdelmes és kockázatos Horthy-korszakbeli életének állít emléket. A határmentén élő, hol legálisan, hol illegálisan átjáró szegényemberek apró csempészkedése, amelynek hasznát orgazdamegbízói fölőzik le kényelmes biztonságban, s amelyben ők életüket, becsületüket kockáztatják a napról napra való szegényes élet biztosítására — ez az elbeszélés, s a film témája. S hozzá egy véletlen-adta, hirtelen szerelem: a véletlenül összehatalálkozó két csempész, a magyar Mihály és a román Anyica, hogy útjuk célját elleplezzék a házban, ahová a vihar elől be kell térniük, házaspárnak adják ki magukat. A vidéám, italos névnap este során szerelmük fellobban, egy ágyba kényszerülnek, s egymásra találunk; de ennek a szerelemnek nincs holnapja — sőt már nekik se, mert a határon való átkelés közben elfogják, bekerítik őket.

Azt hiszem, a mesének ez a rövid jelzése is megmutatja, mennyire filmrevaló téma ez: szerelem fonódik az izgalomba, éles társadalombírálat abba a történelmi helyzetbe, amelyben a tisztaság a bűnben, a becsület a gyalázatban kénytelen megnyilatkozni. S a mese menete ezt még megerősíti. A filmben két határon való átkelést látunk: az első alkalommal a határőr már Mihály nyomába szegődik, s az kénytelen leléni, hogy el ne fogják; ezért szigorítják meg mindkét oldalon az őrséget, ez teszi élet-halál kockázatává Mihály számára a második átkelést. Nem is kockáztatná ezt meg, ha épp ekkor az a remény nem kecsegtetné, hogy végre megszabadulhat a zselé-nyomor legfájdalmasabb formáitól: ha egy csizmára való pénzt össze tud teremteni, beállhat lógondozónak a szomszéd nagybirtokra. S Mihály sorsával párhuzamosan, Anyica sorsán át frázisok nélkül mutatja meg: a határ két oldalán ugyanaz az ember él, mindegy, hogy magyar vagy román, a szegény; itt is, ott is ugyanolyan kizsákmányolás, nyomor nyúge alatt nyög.

De Szabó Pál valójában nem drámai író: bár minden írásának

van drámai magja, ezt a legtöbbször az apró realista mozzanatok, s az anekdotázó, kitérőkben tetszelgő mesélőkedv, az impresszionista érzelem-ábrázolás párnázza körül, tompítja le. Ahhoz, hogy a film-dráma, a filmbeli költészet dallama felszárnyalhasson, szövegkönyv-írónak, rendezőnek éppen ezt a drámai magot kellett volna kibontani, minden más elemet ennek alárendelni. Márpedig a filmet látva az a benyomása az embernek, hogy a forgatókönyvet társszerzőként író, s a filmet rendező Máriássy Félixet — abból a dicséretes szándékból kiindulva, hogy simán, egyszerűen, fölösleges cirádák vagy cafrangok nélkül mondja el történetét — jobban magávalragadta a szabópáli próza részletszépségeinek a filmre ültetése, mint a mesében adott drámai mag kibontakozása, teljes kifejtése.

Ebben látszólag önellentmondás van: hogyan lehet az, hogy ha a rendező a sima, egyszerű előadásra tör, mégis elvész a részletekben a nagy vonal, a drámai feszültség, az intenzív atmoszféra, a film immanens költészete? Pedig itt sajátos és sajnálatos módon ez történt. Mintha ez a

Horváth Teri
és Agárdi Gábor



sima, »sachlich« elmondás tompította volna le az élmény perzselő szelét; mintha a rendezőt jobban érdekelte volna, hogy a szegény zsellér házatájának, gesztusainak realizmusát vászonra vigye (amit igen kitűnően old meg), mint az, hogy érzékeltesse: milyen veszedelemnek teszi ki már először is magát, s hogy második vállalkozása valóban élet-halál ügye lesz a számára. Pedig csak ennek érzékeltetésével tudná megkapni az Anyica iránt fellohbanó szerelme igazi súlyát, jelentőségét; hiszen amiatt mulasztja el a majdnem biztos alkalmat — a viharban való átkelést az őrségváltás órájában, éjjel — s teszi ki magát a bukásnak. Anyica iránti szerelme az a »tragikai vétség«, amely vesztét okozza; de ha ennek az elveszésnek a lehetőségét nem érezzük eléggé már előre, akkor nemcsak a szerelem, az utána következő balszerencse, a határőrök keze közé kerülés is súlyát, jelentőségét veszti, anekdotává lesz, igazi nézőtéri feszültséget nem teremt. S a szerelemnek is csak ez adhatná meg igazi mélységét. Ha a börtön és halál veszedelme nem lebeg elég süllyal a feje fölött, Mihályt Anyica mellé kötő érzése is súlyát veszti: nem sokkal több, mint egy váratlan, jóízű éjszakai kaland, amely véletlen balszerencsével végződik.

Máriássy rendezői munkájának finomságai teljes egészükben a temp-lomi és a vásári jelenetekben bontakoznak ki. A falusi református templom hangulatát még nem vitték ilyen szépen filmre nálunk soha: de ezek a jelenetek sem kapnak teljes súlyt, mert a falu-közösségnek a dekoratív mozzanataira vetik a hangsúlyt, s nem drámai ábrázolását adják. Itt érezzük a legégetőbben annak hátrányát, hogy a faluból igazán csak Mihályt látjuk, ismerjük meg; története nem válik egyediségében tipikussá, mert nincs közösség körülötte, nem érzékeljük a film nyelvén, hogy ő a csempészkedéssel a határmenti szegényemberek elég általános boldogulási módját választotta. Ennek megszólaltatása sokkal fontosabb lett volna, mint az újság-szenzáció elég sablonos pesti jelenetel.

Mindez még fokozottabban érvényes a határ másik oldalának, a románok életének és helyzetének bemutatására. Itt a millió, az atmoszféra ábrázolása sajnálatosan szegényes; s ezt sem az nem tudja helyrebillenteni, hogy Anyica életének küszködését megszerzik apja, a hadirokkant ezredtrombitás szentimentális anekdotájával, sem a román névnapi este, amelynek folklór-betétjei nem a dráma fővonalát erősítik, hanem megint anekdotikus kitérével pihentetik a nézőt.

A film java erényei közé tartozik a színészek játéka. Közülük különösen kiemelkedik Agárdy Gábor, Mihály megjelenítője és Horváth Teri, a felesége. Máriássynak, a rendezőnek nyilván nem kis érdeme van abban, hogy színpadi játékhoz szokott színészeink ezen a filmen minden túlzás és hatásvadászat nélkül, igazán filmszerűen játszanak. Agárdy alakításának minden mozzanatában kitűnően juttatja érvényre a paraszti önfegyelmet, s az ezen keresztülsűrű mély érzelmi világot, tiszta értelmet, Horváth Teri pedig epizód-alakításának minden részletével: hangjával, állásával, mozgásával, hasára fektetett kezével az élet nehézségeivel szakadástig küzdő zsellérrasszonyok évszázados, tragikus eposzát jeleníti meg.

Anyica alakítója, a film főszereplője, Bara Margit. Rendezőt és operatőrt (Hegyi Barnabás fényképezte a filmet, a tőle megszokott magas színvonalon) szemmel láthatólag jobban érdekelte Bara Margit szépsége, mint Anyica élete; ezért is szegényedik el ez a vonal a filmben, ezért nem válik Bara teljesítménye a szó igazi értelmében alakítássá. Az epizód szerepekben filmjeink jellemző színész gárdája a tőlük megszokott, megnyugtatóan kiegyensúlyozott alakítást nyújtja.

Végeredményben tisztán, becsületesen előadott, igaz emberi történetet kap a néző ettől a filmtől; de sajnos, nem azt a nagy élményt, melynek lehetősége pedig az anyagban benne rejtlett.

NAGY PÉTER



GIULIETTA

Kedves név. Júlia is benne rejtőzük, a szép Veronából, a komoly, patétikus és szerelmes Júlia és talán emiatt valami tragédiát érez az ember a névben; de a vídáman, keményen hangsúlyozható végződés, az -etta, komikus hangzásává teszi az egészet, mosolyra készlet. »Az országúton« első képe, amikor ott, a tengerparton, anyja kiáltására visszafordul, rögtön szípenüt. Rőzsét cipel a hátán, hosszú és szakadozott köpenyben van, kócos a haja és végtelen ijedtség, szomorúság és gyermekesség keveredik az arcán. Nem öreg és mégis az öregasszonyt idézi, a régi meséből, az öregasszonyt, aki elment rőzsét gyűjteni az erdőbe és találkozott a halállal. Szorongást érez az ember, amikor meglátja ezt az arcot. Mert tragédia van benne.

De hol van ez a tragédia? Hiszen az útleveleket kiállító tisztviselő csak efféléket írhatna a kérdőív rovataiba: arca — szabályos, füle — szabályos, orra — szabályos, szája — szabályos. A szeménél megállna egy kicsit, nézné, gondolkozna, aztán beírná a szem színét. Különös ismeretőjele nincs. Egy szobrász nem tudna mit kezdeni ezzel az arccal, nincsenek jellegzetes, megragadható plasztikai formái. Érdekes, hogy profiltját alig lehet látni, csak egy-egy villanásra. A nagy jelenetek premier plánjaiban mindig szembenéz velünk ez a vonások nélküli arc, a filmlapok is csupa ilyen fényképet közölnek róla. A karikaturisták a kócos haját rajzolják, és a tágranyitott, nagy guriga szemét. Ahogy csodálkozik.

Mert Giulietta arca a csodálkozó lélek tükrökre. Olyan furcsa körülötte a világ, hogy neki mindig bámulnia, felébrednie, csodálkoznia kell. És beletörődnie abba, ami körülveszi. Egy magabahúzódt, önmaga titkai-
val, ábrándjaival, álmaival, kicsiny

játékaival és igényeivel elfoglalt lélek ökölcsepások sorozatát kapja a világtól, hideg zuhanyt és arculitést. Egy lélek, amelyik szeretetre szomjasan bámul azon, hogy milyen is az élet. Mennyi csalódás, mennyi meglepő kín, mennyi váratlan fordulat! És ezek mind az emberek. Mert amikor virággal játszik, vagy amikor a talált paradicsommagot elülteti az ócska grund szemetes sarkának földjébe, akkor boldog. Olyan boldog, mint egy szép álmokban. De mindig ébrednie kell. A Cabiria éjszakáiban a hipnotizőr ébreszti fel, s látnia kell, hogy nevetnek rajta, nevetnek azon a lelki szépségen és egyszerűsége, ami belőle sugárzik; és mennyi keserű ébredés jut osztályrészül Gelsominának az Országúton-ban. Megítik, megcsalják, becsapják, kihaszalják, semmibe sem veszik könyörgő védtelenségét, és még azt az egy embert is, aki megértette, még azt is megölik. És Zampano! Amikor Giulietta ujjong, és az elültetett paradicsomról beszél, Zampano durván figyelmezteti: Na és, itt akarod talán megvárni, amíg megérik?

A világ, az élet, mindenkit előbb-utóbb felébreszt. De rejtőzködve él még bennünk, vagy ha meg is halt, még emlékszünk arra a gyermekre, aki tágra nyitotta nagy, guriga szemét és csodálkozott és bántult és csalódott és aztán sok mindent megértett. Erre a gyerekekre emlékezünk, amikor Giuliettát látjuk, ő sajog és ő szomorkodik és mosolyog. Emlékezzünk csak arra, amikor Zampanoval ebédel és Zampano odahívja a kövér, vöröshajút. Giulietta a válát vonogatja és mosolyog. Mit is tehetne mást? És hányszor mosolyog még. A Cabiria éjszakái-ban, amikor másodszor is becsapták, másodszor is meg akarták ölni a pénzéért, hogyan tér vissza ebben a megértő és elnéző mosolyban az életkedv. Ha ez a mosoly nem volna, reménytelenül fekete és pesszimista lenne az Országúton-nak és a Cabiria éjszakáinak világa. De ez ragyog benne és csalódások, megpróbáltatások ellenére azt mondja: ilyen az élet, emberek, mosoly nélkül, szeretet nélkül, megértés nélkül, vagyis emberség nélkül nem lehet élni.

SARKADI IMRE

FILMSZERŰSÉG és mondanivaló

»Filmszerű...« »filmszerűség...« Sokan használják ezt a kifejezést és sokféleképpen. Rendszerint korlátozó értelemben — a filmmegjelenítés egy bizonyos típusra vonatkoztatva. Am minden ilyen korlátozás szegényíti a film eszközeit, kizárja a másjellegű effektusokat. Alábbi cikkeink ezzel a problémával foglalkoznak és a közhelyes babonákkal szembenézve a filmszerűség egy tágabb értelmezését keresik, amely a film élet-ábrázoló lehetőségeinek teljességét jelöli.

Sok mindent megtud az ember azon az apró lépegetéssel megtett, rövid úton, az utolsó csillanó mozi-vázontól az utcáig.

Azt mondja mögöttem egy magabiztos női hang a Fellini filmről jövőt:

— Szép, szép ez a »Sztiráda«, csak nem eléggé filmszerű...

Meghökkenem és elcsodálkoztam egyszerre. Vajon kik tették ilyen népszerűvé ezt a téves ítéletekhez vezető közhelyet? Alig jutott időm a töprengésre. Nagy példányszámú lap hasábján találtam meg ismét a fenti kinyilatkoztatást, alkalmi filmkritikus tollából.

Filmszerű... Filmszerűtlen... Vas-kos jelzőpár ez, annyi bizonyos. A feltétlen hozzáértés feketekeretes, sokdioptriás szigorú pápaszemét viseli. Nézzük csak meg közelebbről! Talán nem is sznobok találták ki. A rossz filmtákolmányok, a sematikus tablósorozatok ellen indult küzdelem hevében röppent fel egyik harci jelmondatként a filmszerűség követelése. Aztán sok elvi kérdőjelet eltüntettek a jó filmek — vagy éppen újakat szültek —, de a gyors fogalmazás, alkalmi jelzők elavulva ittmaradtak, és zavarják a tisztánlátást.

Fellini »Az országúton« című filmje nagy mű. Alapos elemzést, tanulmányt érdemel, s nem szorul arra, hogy itt néhány sorban megvédjem. A »filmszerű — filmszerűtlen« jelzők mellett azonban épp ez alkalomból nem lehet elmenni szó nélkül. Mennyivel többet mond a »jó film — rossz film« alapvető meghatározás. Sok filmkritikusunknak nehezére esik ebből az egyszeregyből kiindulni. Átgondolt, eredményében egyértelmű bírálat helyett ezért találunk aztán oly gyakran semmitmondó vezérjelzőket ügyes tördeléssel a szemünk elé biggyesztve.

Visszatérek a »filmszerűséghez«.

A tévedés azt hiszem onnan ered, hogy a kifejezés makacs használói csupán egy fajta filmstílust tartanak igazán filmszerűnek, a mozivászonon elfogadhatónak: a felvevőgépet virtuóz módon beállító, a bravúrosan szemléletes áttűnéseket és montázs megoldásokat kedvelő film-expresszionizmust, valamint annak rokon irányzatait. Nem hajlandók észrevenni, hogy a film önálló, felnőtt művészetté fejlődve éppúgy bejárta és járja szívtelenül a társadalom-adta mondanivalóhoz legjobban megfelelő kifejezési forma keresésének útjait, mint például a képzőművészet, vagy az irodalom. Ne tévesszen meg senkit egy modern film friss lélegzetű, elevenebb ritmusa, vagy gyors logikai következtetéseket szuggáló képsora. Nem, ezek nem jelentenek feltétlenül valami visszakanyarodást az expresszionizmushoz. A kitűnő »Szállnak a darvak«, a mi Fábry Zoltánunk filmjei egyaránt szocialista mondanivalót fejeznek ki temperamentumban hasonló filmstílusban, amelyet bizonyos fokig meghatároz maga a témaválasztás is. Az a tény, hogy a kitörésszerű drámai fordulópontoknak költői, a valóságos időnél tovább magas hőfokon tartott ábrázolása — a »meghosszabbított másodpercek« módszere a Körhintában és a Szállnak a darvakban egyaránt megtalálható, a két rendező, Fábry és Kalatozov egyéni, művészi szenvedélyének rokonvonásaira vezethető vissza — és nem kezelhető valamiféle »filmszerűbb« filmstílus azonosságaként.

Az említett, és ezekhez hasonló filmek esetében nincs is nézeteltérési lehetőség a filmszerűséget rosszul értelmezetten követelőkkel szemben. Ferde szemszögekükből nézve azonban elmarasztalhatnánk olyan kitűnő

alkotást, mint például a »Marty« című amerikai film.

Ebben a filmben nincsenek bravúros gépmozgások, nincs egyetlen meghökkentő beállítás... és mégis, milyen megindítóan szép, tiszta emberségre nevelő történetet látunk a vásznon.

Amikor az unatkozó társaktól megszabadult egyszerű henteslegény a bisztró asztalánál az önfelédtt beszélgetés közben élete értelmére lel a csúnya, de ugyancsak őszinte kapcsolatra vágyó lány mellett — a felvevőgép percekig nem moccan, nem talál részleteket. A nagy pillanatok alatt szinte csodálkozó emberi szemé, az élmény részesévé válik a hideg objektív. Ez adja a drámailag fontos jelenetnek azt a rendkívüli erőt, amely képessé tesz bennünket Marty, számunkra már ismert eddigi életében mindent ezeknek az örömtől fátyolos másodperceknek tisztító fényében látni, és amely kényszerít, hogy döntsünk mi is legjobb emberségünk szerint — melyik utat kívánjuk a főhősnek.

A mondanivaló önmaga szabta báját, a jelenet emberközelségét milyen könnyen elrontotta volna itt egy rámenős, mindenáron »filmszerűségre« törekvő, szeles operatőr.

Törvénynek látszik; ha a filmrendező szenvedélyesen azonosulni tud mondanivalójával, ha személyes dühét, vagy szeretetét engedheti szabadjára, ha a konfliktusban való rejtett részvételét sejtetheti velünk — akkor az alkotó elemében van, tehetsége kivirágzik, és könnyűszerrel találja meg a legalkalmasabb eszközöket saját, jól felfogott ügye védelmében. Oda nyúlhat, ahova akar! Éppen a készülő mű felismert belső törvényszerűségei teszik szabaddá a kezét. Ez a felismerésre való képesség pedig — maga a tehetség... Mennyivel másképp, mennyivel kedvezőbb alakulna egynemely rendezők művészi egyénisége, filmstílusa, ha nem a kényelmes »jó, akkor ezt csinálom« alapon vágnák hónuk alá az éppen elébük tett, gyors lebonyolítással kecsegtető forgatókönyvet, hanem következe-

sek lennének saját művészi hitvallásukhoz a témaválasztás döntő fontosságú pillanatában is.

Emlékezhetünk még a nálunk néhány éve vetített »Menekülés Franciaországba« című, jó szándékkal alkotott, olasz film álfeszültségből ponyvaízü durvaságokba botladozó jeleneteire. A film egysíkúan ábrázolt pozitív figurái rosszul képviselték a haladó mondanivaló igazságát — mondhatnánk még —, de rögtön hozzá kell tennünk, hogy mégis látunk a filmen egy nagyszerű jelenetet.

Az elhagyott alpesi őrházban együtt falatozik közvetett áldozataival a kötél elől menekülő bukott fasiszta alvezér. A hontalanságra ítélt, szegény emberek most gyanútlanul közös üvegből isznak megnyomorítójukkal egymás egészségére... Milyen szerencsés sűrítés! Itt van a dráma magva a szimbolikus jelentőségű színhelyre hozva, a keserű múlt, a háborúra emlékeztető őrház falai között. A harmonikán felhangzik a hazulról hozott dal... Teljes a kép! A film percek alatt többet mond most, mint eddig együttvéve... Patog a tarantella — a harmonikus, a jókedvű vagány megpillantja a földrehullott újság fedelén a körözött fasiszta fényképét. Feszült pillanatok tölt ki itt a zene. Ez nem hangulatfestés, nem dalbetét. A filmrendező fontos eszközévé válik a dallam és a tárgyúságával is sokat mondó szöveg. A jelenet kulcsává tette a tarantellát, amelynek ritmusával két felgyorsultan gondolkodó emberi agyat vetít elénk. A menekülő fasiszta már rájött, hogy felismerték, s azzal hogy bekapcsolódik az éneklésbe, — az életéért küzd rá jellemző patkányrémmel. A harmonikás fickó a dal extázisában nekivaló élvezzel lesz diadalmas leleplező. Ebből pedig levonhatjuk a következtetést: Csak az emberről szóló igaz mondanivaló teheti filmmé a filmet, enélkül csaponghat a felvevőgép, lehet bármennyire »filmszerű« a képek zaklatott hájszolása — a lelkünk nem jut el a vetítógép fény sugará...

VADASZ IMRE

Egy „FILMSZERÜTLEN” film

TIZENKÉT KÖNYÖRTELEN EMBER

Egy New York-i bíróság minden-
napos bűnügyet tárgyal. A vádlott
egy kamaszfiú, aki — állítólag —
megölte az apját. A tárgyalóterem-
ben, a közönségen és tanúkon kívül,
a hivatalból kirendelt védő, az
ügyész, a bíró és az amerikai jogszo-
kásnak megfelelően az esküdtszék:
tizenkét, állampolgári kötelességének
gyakorlására behívott férfi van jelen.
Ők a *Tizenkét könyörtelen ember*.
Nekik kell majd eldönteniük, bű-
nös-e a fiú vagy ártatlan. A bíró rö-
viden összefoglalja a peranyagot, a
tanúvallomásokot — kicsit fásult és
fáradt ez a bíró —, majd közli az es-
küdtekkel, mi a feladatuk. Verdikt-
jük csak egyhangú lehet. Bármelyi-
kükben »ésszerű kétség« merül fel a
vádlott bűnösségét illetően, köteles
ártatlan-t szavazni.

Ez a tizenkét férfi most látja elő-
ször egymást. Kora délután van,
forró nyári nap. Bevezetik őket egy
szobába, rájukzárják az ajtót. A
szobából csak az egyhangú ítélet ki-
mondása után léphetnek ki. A közel
kétórás film — a tárgyalóteremben
játszódo ötperces és a befejező két-
háromperces rész kivételével — eb-
ben a szobában pereg.

S bármilyen filmszerűtlennek tűnik
is ez az egyetlen zárt helyen ját-
szódo cselekmény, a néző mégis az-
zal az érzéssel távozik a moziból,
hogy egy, az amerikai társadalmat
nagyon mélyen ábrázoló, emberileg
és művészileg magasrendű, nagy-
szerű filmdrámát látott.

A film témája ugyanis az igazság
keresése. Pontosabban megfogal-
mazva: az igazság kideríthetőségének
esetleges, véletlen volta egy olyan
tőkés társadalomban, ahol a társa-
dalom keresztmetszetét bemutató
tizenkét esküdt közül tizenegynek a
magatartását a közöny, az előítéle-
tek, a felelőtlenség és a cinizmus, a
lelkiismeretlenség és az egyéni szen-
vedélyek határozzák meg.

Mert a tizenkét esküdt között csak
egy akad, egy építész (a nálunk is
ismert *Henry Fonda* játssza), akinek

az apagyilkossággal vádolt fiú bű-
nösségét illetően »ésszerű kétsége«
merül fel. Benne is csak az egyik
tanúvallomásban rejlő ellentmondás
ébreszt elegendő kételyt ahhoz, hogy
a kedvetlen védőügyvéd, a felületes
ügyész és a közönyös bíró által elé-
jük tárt peranyagot ne fogadja el a
fiú bűnösségének kétségtelen bizo-
nyítékaként.

A másik tizenegy esküdt a szava-
zás első fordulójában *bűnös-t* sza-
vaz. Kik ezek az emberek? Egy idős,
becsületes közalkalmazott. Ő áll első-
nek az építész mellé. Azután két
munkás; az egyik félénk kis ember,
aki ezúttal először vesz részt tár-
gyaláson esküdtként, a másik egy
nagyhangú, rokonszenves szobafestő.
Aztán egy kis banktisztviselő áll
melléjük. Maga se nagyon tudja,
hogy mért szavazott először a fiú bű-
nösségére, de ahogy egyre kétsége-
sebbé válik az eléjük tárt bizonyíté-
kok bizonyító ereje, már növekvő
lelkesezéssel harcol az igazság kide-
rítéséért. Hatodiknak egy Európá-
ban született nacionalizált órács, a
»demokrácia« csodája, hetediknek
pedig egy gimnáziumi tanár szavaz
ártatlan-t. A tanár eddig úgy vélte:
a tanúk nem tévedhettek. Az arány
már hét-öt.

És ekkor következik be a társa-
dalmilag legtipikusabb két alak pál-
fordulása. A lelkiismeretlen és fele-
lőtlen kereskedelmi utazó nem meg-
győződésből áll az igazság keresői-
nek sorába. Jegye van a hét órács
kezdődő base-ball-mérkőzésre, neki
csak az fontos, hogy minél hamarabb
kikerüljön ebből a szobából. A ki-
lencedik a cinikus reklámügynök,
aki az egész vitát úgy tekinti, akár
egy sporteseményt. Mintha nem is
halálos ítéletről kellene döntenünk.

Három esküdt még *bűnös-t* szavaz.
A nagyhangú, reakciós, érvek hely-
lyett üres politikai közhelyeket pu-
fogatató garázstulajdonos, mert gyű-
löli ezeket az »alsóbb néposztályba
tartozó«, társadalomfelforgató csirke-
fogókat és magából kikelve tajtékoz-

za: mindegy, hogy a fiú bűnös-e vagy ártatlan, példát kell statuálni.

A film egyik legszebb jelenete, amikor a magánkívül üvöltöző garázstulajdonos antidemokratikus »érveit« az eddig ártatlan-t szavazott kilenc ember nem méltatja vitára. Lásan, egyenként felállnak és a fal felé fordulnak, hátat fordítanak neki, kiközösítik. A garázstulajdonos most ahhoz a két esküdt-társához fordul, akik még mindig bűnös-t szavaztak. De a nyílt, fasiszta reakció megnyilatkozásával szemben ezek is a többiekkel vállalnak szolidaritást, ők is elfordulnak tőle. A garázstulajdonos még kiabál, harsog, de már csak mint egy lejáratófelben levő lemez, majd a teljes bojkott láttán megtörik — és ártatlan-t szavaz.

Már csak két esküdt marad, akiket meg kell győzni. A »teljes tárgyilagosság«, az »abszolút pártatlanság« krokodil-páncéljában tetszelgő, hideg érzélyű tőzsdeügynököt az érvek és a bizonyítékok erejével győzik meg. Vitában. Az utolsó szavazatot az egyhangúsághoz a különcvállalat heves, kiborult idegzetű, bosszúra szomjazó tulajdonosától kell kikényszeríteniük. Imádta a fiát. Az mégis ellene fordult, kezét emelt rá, ezért kitagadta. Érzelmi indokai miatt fordult engesztelhetetlen gyűlölettel az apagyilkossággal vádolt fiú ellen.

Az igazság diadaláért szurkoló néző végül persze, megvigasztalódva és elégedett megnyugvással hagyja el a nézőteret. Az igazság diadala

ezúttal csak annyiból áll, hogy a fiú ügyét a bíróság bizonyára újra fogja tárgyalni, az »ésszerű kétségek« figyelembevételével. Am a nézőben kifele menet mégis óhatatlanul felmerül a kétely: drámailag és emberileg törvénytörőnek tűnik az igazság győzelme, mégis, mi lett volna, ha az építész helyett egy másik kereskedelmi utazó vagy tőzsdeügynök a tizenkettedik esküdt, és a véletlen tizenegy-egy arány helyett tizenkét esküdt szavaz tíz perc alatt egyhangúan a kamasz bűnösségére?

Mint a film meséjéből is kitűnik, szereplői állandóan beszélnek. A rendező — Sidney Lumet — keze alatt azonban hang és kép olyan egysége valósul meg, hogy a néző hajlik arra a véleményre: a film további fejlődésének egyik igen fontos kísérleti állomására jutott el a *Tizenkét könyörtelen ember* megalkotásával. Nem véletlen, hogy a filmet — a főszereplő *Henry Fonda* és *Sidney Lumet* produkciójában, *Reginald Rose* forgatókönyvéből — fiatal, a nagy filmgyártó-vállalatoktól független, amerikai televíziós művészek gyártották, ugyanúgy, mint a *Marty*-t. Még hátra van a film televíziós műfajának önálló kikísérletezése. A *Tizenkét könyörtelen ember* jelentős lépés előre ezen az úton. Lélegzetelállító drámai feszültsége, mesteri társadalomkritikája, csaknem hibátlan rendezése, embersége és igen magas művészi színvonala minden bizonnyal sikerre vinné a magyar mozilátogatók között is.

ANDRÁS LÁSZLO



Gondolatok a felvevőgépről

Széles vászon, körmozi, plasztikus film: a technika szédületes fejlődése — s mindez gyakran alig ér föl a klasszikus némafilmekkel! Effajta gondolat az első nagy technikai ugrás, a hangosfilm megjelenése óta lappang a közvéleményben.

A műszaki tűzijátékok ellenzői bőséges igazolást találnak a manapság születő kiválóbb filmekben is, amelyek igen gyakran szerény anyagi és technikai eszközökkel is célba találnak. Igaz, hogy ezek a művek többnyire olyan alkotók produkciói, akik kénytelenek szellemmel pótolni a pénzt. A sajátos csak az, hogy filmjük egyszerűsége, olcsósága mintha még használna is művészi színvonalának!

Mindennek ellenére elképzelhető-e jőzön ésszel, hogy a technika fejlődése — például új, érzékenyebb, időállóbb festékek megjelenése a pikturában — kárára váljék a művészetnek? Aligha! Világos tehát, hogy ha a technikai fejlődés nem hoz megváltó eredményeket, akkor jellegével van baj, az iránnyal, amelyben halad, s amely művészi szempontból nem eléggé gyümölcsöző.

Mert mi okozza, hogy ma, a cinema korában ugyanazt kell számon kérnünk a mozitól, amit az első primitív mozgóképek idején: egyre csillogóbb bűvészet helyett valódi arisztikumot? Miben gyökerezik a film — vállalkozói érdekektől függetlenül is létező — újra és újra föllépő művészetellenes tendenciája? Véleményem szerint abban a tényben, hogy a mai technikai körülmények között legfeljebb minden ezredik filmtehetség lehet alkotóvá és minden tízezeredik tarthatja szuverénul hatalmában a legbelsőbb ihletéből fakadt, készülő filmalkotást.

A filmtechnikának tehát arra kellene törekednie, hogy eszköze legyen a művész kezében, nem pedig végletekig bonyolult műszaki organizmus.

De hol vannak azok a felvevőgépek, amelyek egy Parker töltőtoll

kezelhetőségével rögzítik a művész hasonlatait, képeit, metaforáit? Hiszen még a legbonyolultabb műszaki apparátussal készülő külső felvételek is alig keltik igazi éjszakai felvétel hatását! Az amatőrfilmmezés roppant technikai korlátozottsága az, amely a művészi szuverénitást már a fiatal, kísérletező években megfojtja. Hány, de hány ifjú művészember zseniális álmai halnak meg, keresnek kibontakozást a művészet más ágában egyszerűen azért, mert nem foghat a hóna alá egy gépet, amivel szalagra rögzíti őket! A mai amatőrgépek még a mozgás természetességét is alig biztosítják. De ki cipelhet magával Jupiter-lámpákat a viharos rétre kamazs korában? Ki vezethet filmnaplót élete nagy élményeiről? A mindenható stáb nélkül egy valamire való filmcsók sem születhet! S mindennek nem a felvevőgépek különleges drágasága, hanem viszonylag primitívtsége az oka. A celluloidszalag nem valami méregdrága luxuscikk. Aki megelégszik azzal, hogy a nagynénikéje uszonnáját, vagy a szerelme fogmosását mozgóképre vegye, előbb vállalkozhat rá, mint motorkerékpár vásárlásra. Ezek a képek azonban lényegében élettelenek lesznek. Nem »a szereplők rossz játéka«, hanem a forgatás technikai korlátozottsága miatt. Amíg ez így lesz, nem születnek meg a film kölyök Shakespearejei! Érdemes lenne tehát gigászi trükkök helyett a valóság spontánabb megragadására tanítani, kezebbé tenni a felvevőgépet. A filmtechnika ilyen irányú fejlődése fontosabb lenne, mint a körmozi feltalálása, mert látványosság helyett művészi elmélyülést, alkotói szabadságot biztosítana.

A filmmezés egyszerűsödésével a naplótól a commedia del arte-ig új műfajok jelennének meg a vásznon és a fogantatás olyan bensősége válna lehetővé, amely mindig is nélkülözhetetlen adottság volt a remekművek születéséhez.

RUBIN SZILÁRD



Veszelo vszkája és Medvegyev

Növérék

Alekszej Tolsztoj trilógiányitó műve, a *Golgota* első része elevenedik meg a *Növérék*-ben, Boris Csirszkov filmíró és Grigorij Rosalj rendező színes filmjében. Nem volt könnyű az író s a rendező feladata. Egy szélesen hullámzó, nagyölelésű, sajátosan történelmi-epikai anyagban kellett megtalálniuk és megragadniuk a drámai feszültség alkalmas csomópontjait, hogy a regényt sikerrel átfordíthassák a film pergőbb és villanóbb előadásmódjára. És nagy ökonómiával kellett ezt csinálniuk, mert a regényanyagban kanyargó, szétfutó és összesodródó emberi sorsok nagyon kevésbé ritkíthatóak a mű igazságának sérelme nélkül.

Azonfelül olyan epikáról, olyan történelmi regényről van szó, amelyben a történelem nem pusztán díszlet, kosztümök és letűnt enklöcsök. A *Golgota*-ban — az első részben különösképpen — maga a történelem a főszereplő. Roppanó meglödulása, ahogyan 1914-től előreccap 1917 októberéig, világokat dönt meg, és új világ számára nyitja meg a teret. Kifejezni, epikából filmdrámává áthangszerelni, itt mindenekelőtt ezt kellett. Meglödulásában a történel-

met, működésükben a földrengető erőket.

Nagyvonalú szerkesztés, lendületes dramaturgia biztosítja a filmben a történelem — mondhatni, személyes — főszerepét. A kamera merész lengése, a cselekmény gyors és gyorsan lepergő fordulatai, a képek alakulásának és mozgásának *staccato* ritmusa mindvégig erőteljesen és fokozódóan érzékeltetik a helyes rangsorrendet, hogy itt: a történelem diktál és az emberi sorsok engedelmeskednek. Ebben a látásban, ennek a felkeltésében hűséges a film a regényhez — nem a pusztán mesét »vitték át« filmre a *Növérék* alkotói, hanem a mű mélyebb igazságát igyekeztek a vászonra átvetíteni a saját eszközeikkel.

Nézzük külön-külön az emberi sorsokat, és ami azokat elkapja, sodorja, pörgeti — a történelmet. Polgári életről, azon belül is elsősorban asszonyorsokról van szó, tetézetten adva van tehát a »sorszerűség«, azaz: a kiszolgáltatottság a világgal, az öntudatlanság a történelemmel szemben. A Bulavin-növérék — a házasságában csalódott, megcsalt és férjét megcsaló Kátya, és a tisztalelkű, a szerelem tisztaságát magában meg-

örz Dása egyformán a boldogságot keresik. Csak annyi az életük, csak annyit tudnak magukról és a világról, hogy nekik kerestük kell a boldogságukat. És a boldogság az ő számukra, az ő világukban csak az lehet — átadni magukat a kiválasztott férfinak.

A nővérek sorsa, akár szerencsésen, akár szerencsétlenül, nagybárá az áldozatok sorsa. Tehetetlenek a saját világukon belül is, ha pedig ez a világ recsegné-ropogni kezd, ha összefől a történelem áradásában, döböntően ámuló szemekkel nézik, és — akkor is csak a boldogságukat keresik, remélik vagy siratják. — Sohasem voltam boldog... — sutogja Kátya a modern történelem legnagyobb fordulóján, a cári birodalom összeomlása közben, és ez nem komikus, ez már-már megrendítő.

Felmerülhet azonban egy kérdés. Nem túlságosan jóhiszemű és jószándékú a film ezekhez a nővérekhez, és rajtuk át a polgári nőhöz? (Még akkor is, ha a polgáriságot az értelmiségi jelzővel enyhítjük.) Ez a kérdés itt oktalan lenne. Kátya és Dása többet jelentenek és hordoznak magukban az átlag-típusok rendeltetésénél. Hordozzák a polgári világ belső, mélyebben rejtőző, tragikus emberi-érzelmi válságát, amit sem egy szép hisztérika, sem egy csinos-cinikus nőstény nem hordozhatna, noha ezek az utóbbiak tipikusabban polgári nők lennének. És jelentik, éppen ezért jelenthetik a nővérek, a boldogságszomjukkal, a makacsul együgyű és rendíthetetlen boldogságkeresésükkel, osztályokon és egyéni és társadalmi tragédiákon túl, történelemtől sodortatva is jelenthetik a drámában a lírát: valamit az örök nőiből. Végül is ez bennük, az alakjukban, a mozgásukban, a sorsukban a szép.

A »sorszerűség«, a dobáltatás a férfihősök útjában is megvan, de már erős és drámailag-szellemileg igen fontos különbséggel a két nővér sorsához képest. A nővérek naivan és ártatlanul öntudatlanok a történelemmel szemben, a férfihősök viszont — a politikussá kapaszkodó ügyvéd, a hazáját elsírató kapitány, a munkásokhoz húzó fiatal mérnök

— többé-kevésbé hamisan szemlélik és hamisan ítélik meg a történelem hatalmas fordulatát.

A nővérek ártatlan öntudatlansága és a férfihősök hamis öntudata, szemlélete külön-külön, és egymással való passzív-aktív relációjában is mélyrehatóan jellemzi a munkásforradalommal szembetalálkozó polgáriságot és polgári értelmiséget. És — a film szerencsés kompozíciója által — mindez arra is szolgál a végső fokon, hogy az öntudatlanságon, a hamis szemléletken annál élesebben és tisztábban tükröződjék a magasabb tudatosság: az érlelődő és kirobbanó munkásforradalom. Odaátrol, a polgári világ ablakából és erkélyeiről végképpen beláthatatlanná és megérthetelenné válik a meglóduló történelem — erről beszélnek a film erőteljes befefejező képeivel. Vek erőnek, szörnyű káosznak, sodró-dobáló fátumnak látszik, ami a másik oldalon, a tanácskozó munkások termeiben, vagy az utcákon vonuló forradalmárok énekében a szabadság és a béke egyszerű, kemény, céltudatos akarata. És a látzat ebben az esetben hitelesíti a valóságot.

Grigorij Rosalj kitérő munkát végzett a film felépítésében; a történelem kettős síkú, sorsszerű és tudatos megjelenítésében. A színész játékot azonban nem tartotta ilyen biztonsággal a kezében. *Nyifontova* és *Veszolovszkaja*, a két nővér alakítói hitelesen és finoman játszanak, bár az ő játékuikban is adódik itt-ott »illusztráció«. *Szmoctovnyikov* ügyvéd és *Besszonov* költő alakjai viszont — *Sarlahov* és *Davidov* alakításai — gyakran karikatúrákká csúsznak el a túljellemzés miatt. Személyük és jellemük belső hazugságait túlszínezte és túlábrázolta a rendező, holott minél nagyobb a hazugság a valóságban, az ábrázolásban annál szabatosabb, egzaktabb pontosság a kívánatos. Az operatőr — *Leonyid Koszmatov* — munkája gazdag az emlékezetesen szép képekben; különösen a külső képek, így a film kezdete, valamint Dása hajóútja, susároznak festői színeket és harmóniákat.

CZIBOR JÁNOS

A filmszínész mozgáskultúrája

Vannak színészek, akik különösképpen nevezetesek mozgáskultúrájukról. Ezek közé tartozik korunk egyik legmodernebb aktora, a színpadon és filmen egyaránt lebilincselő Jean-Louis Barrault.

Barrault tulajdonképpen mindent tud játszani, Shakespeare-t éppúgy, mint Molière-t, sőt nemcsak Molière-t, de Claudel-t is. Párizs egyik legérdekesebb pantomim-művésze, népszerű filmszínész, merész rendező, képzeletbő színgazgató, szellemes eszszéfő is. Sokoldalúságának alapja az a szenvedély, amely a színpadi mozgásnak úgyszólván hitújítójává tette őt.

A »Szerelmek városa« című Carné-filmben (Kettős értelmű szellemes francia címén: Les enfants du paradis) Barrault kétféle mozgáskultúrával bővíti el a nézőt. Magában a pantomim-művész szerepében és a Pierot némajáték jeleneteiben. Baptiste általános filmtörténeti vonatkozás-

ban is a legjelentősebb alakítások közé tartozik.

Barrault első némajáték jelenete a filmben: Baptiste mozdulatokkal és gesztusokkal elmondja a mutatványos dobogóról az ácsorgó közönségnek és a tett színére érkezett rendőrnök, hogy nem a szép Garance lopta el a lent méltatlan, kodó úriember óráját, hanem egy igazi tolvaj, aki idejében elszellett, Baptiste teste figurázva, gúnyosan előadja az esetet, nevetségessé teszi az úriembert, a rendőrt, az egész históriát, az utca népe harsány kacagással jutalmazza néma boldozását, s közben a fehér Pierot-arc merev riadtságából két bána-tosan sötét szempár szemelme-t vall Garance-nek. Bámulatra méltó jelenet!

Barrault mozgáskultúrája nemcsak a néma Pierot-jelenetekben ejti rabul az embert, hanem a »civil« képek sorában is. Mozdulatai mindenkör drámaiak, de nemcsak történelmi, hanem gondolati értelemben is.

A színész gesztusait és mozgását a filmben nagymértékben a rendező irányítja. A mi filmrendezőink között is nagy különbség látható a mozgató stílusában. Fábry Zoltán az erőteljes, lelki ütések kifejező mozgást szereti, Kalmár László az enyhén páto-szos mozgatóművészet, Makk Károly, a mozdu-

latok egyszerű természetességében keresi a neki tetsző kifejezési formát. Filmjeink mozgáskultúrája annak ellenére, hogy ebben a tekintetben láthatóak a rendezők egyéni törekvései, korántsem mondható felszabadultnak. A könnyedség és egyszerűség realizmusa, az európai filmművészetben általánosnak mondható, újabb filmjeink (kivéve egy-két kezdetlegesebb próbálkozást) már sikeresen távolodnak a szereplők színpadias mozgásmegoldásaitól. Ennek ellenére még mindig sok a szögletesség és póz a filmjeinkben, vagy legalábbis sekélyes a finom átmenet, a lelkiállapot kis változásait is érzékel-tető mozdulat-világ.

A némafilm korában a mozdulatokkal igyekeztek a színészek beszédesek lenni, s így a legtöbb némafilmben igen sok a pantomimes elem. (Chaplin egyben a legnagyobb mimikus is!) Csakhogy az utóbbi két évtizedben a pantomim irányt változtatott. Barrault ezt a változást úgy fejezi ki, hogy a régi pantomimot a *némaság* művészetének nevezi, az újat a *halksá-gának*. Ez a különbség-tétel a mozgás- és gesztuskultúrában igen nagy gazdagodást jelez. A filmművészet még a legrealistább színjátszással szemben is kifejlesztett egy új, aprólékosan kidolgozott mozgás- és gesztusművészetet. Érdekes, hogy ez nem a némafilm, hanem a hangosfilm korában történt.



Pierre Cabanne rajza
Barrault Hamletjéről

Micsoda ereje van a képnek, még ma is!

Persze, ma már sem a képnek, sem a szövegnek nem kell annyira magyaráznia, mint két évtizeddel ezelőtt. Halatlanul érdekes filmszínész egyéniségeket teremtett az új filmművészet. A mai filmszínészek egyre kevésbé emlékeztetnek a színpadi színészre, önálló formákra, új játékbeli árnyalatokra találtak, s mivel a hangosfilm korában sem vált a szó színpadi értelemben uralkodóvá, a filmszínész ma is, önálló művészi úton halad, s igyekszik szabadulni a *színpadilag* hatásos eszközöktől. A filmszínész önállóságának alapja az egyéni arcjátékon kívül a mozgás- és gesztuskultúra. Nemcsak a filmrendezőknek van stílusa, (Ó meddő író-rendező vital), hanem a színészek is. A »Les enfants du paradis« rendezője, Marcel Carné, igazán nagy egyéniség, de azért ennek a filmnek stílusa legalább olyan mértékben Barrault színészi egyénisége határozza meg.

Mennyit tud az ember kifejezni magából? A drámaírónak úgyszólván egyetlen premier plan-ja van: a monológ, a filmmen tulajdonképpen minden kiemelhető, képileg hangsúlyozható. Márcsak ezért is pompás dolog lehet filmszínésznek lenni, hiszen saját lényével, olykor írói segítség nélkül is olyan hatalmas érzések önálló kifejezésére alkalmas, amiről színpadon



Pierre Cabanne: Baptiste

nem is álmodhat. Jean-Louis Barrault-t tanulmányozva, az embernek rá kell jönnie arra, hogy a filmszerűség nemcsak írói és rendezői szempontból rejt rendkívül érdekes és újszerű problémákat, hanem a színész szempontjából is. Érdektelen dolog arról fecsegni, hogy a filmen másképp kell játszani, mint a színpadon, ezt minden színész érzi az első pillanatban, amint felvevőgép elé áll. Beszédtechnikájáról, jellemépítő készségéről, azonnal kiderül, hogy mint Shakespear-i kard, hüvelyébe dugható. Julius Caesar alakítója már az első felvételi napon észreveszi, hogy nem nagyon támaszkodhat a szavak erejére, hanem arra kell koncentrálnia, hogy szempillái alatt annyi elszántság gyűljön össze, amennyi másféltálméter távolságból zavar-
talanul felvehető, s hogy

szája szegletébe oda oda tudjon varázsolni egy diadalmas vonást, amely pontosan kifejezi, hogy Egyiptom mégis az ölébe hullt.

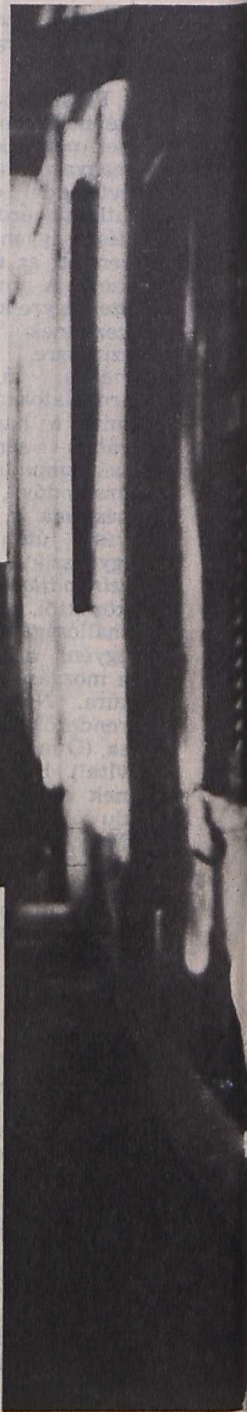
A hihetetlen nagy különbségek ellenére a színészi alkotás *alapkérdésében* mégisincs különbség. Jean-Louis Barrault 1957. márciusában amerikai turnéra indulva, azt mondotta, hogy az emberek ebben a korban olyan humanizmust várnak a színésztől, amely feloldhatja a mai szorongásokat. Az ilyesfajta célok a színpad és a film művészeinél azonosak. Sőt, az efféle belső cél nélkül a művész sem filmen, sem színpadon nem tudja teljesen kifejezni magát. Enélkül a némafilm hamis hangokat kiált és a hangosfilm néma lesz, mint egy giccses fotográfia.

GYÁRFÁS MIKLÓS



A TETŐ

Hogyan éri el egy fiatal olasz pár, hogy tető legyen a fejük fölött? – ezt a problémát állítja új filmjének középpontjába *Vittorio De Sica*, a modern olasz filmgyártás egyik úttörője. A film forgatókönyvét *Cesare Zavattini*, a neorealizmus atyja írta, operatőre *Carlo Montuori* s a zenét *Aléssandro Cicognini* szerezte. Főszereplők *Gabriella Pallotti* és *Giorgio Lüstuzzi*.







TORTÉNELMI TRAGÉDIA

KÉT DOKUMENTUMFILMBEN

Egyszerre kell szólanunk erről a két filmalkotásról, amelyet — helyes érzékkel — egy műsorban vetítenek filmszínházaink, hiszen úgy egészítik ki egymást, mint egy dráma felvonásai. Legfeljebb talán a sorrendet cserélnénk fel. Elsőnek vennénk a Thorndike házaspárnak, a »Te és annyi más bajtársad« rendezőinek Karlovy Varyban fődíjat kapott »Teuton-kard akció« című alkotását és azután a »Sötétség és köd«-öt, a lengyel filmgyártásnak ezt a dokumentum-filmjét, amely francia és német művészek alkotása. (Írója *Jean Cayrol*, rendezője *Alain Resnais*, operatőrjei *Christain Cloquet* és *Sacha Vierny*, zeneszerzője *Hans Eisler*). Hiszen ez a titokzatos Teuton-kard akció szolgál előzménnyül és háttérül a Sötétség és köd birodalmának, a haláltáborok világának kibontakozásához; hiszen a Teuton-kard akciótól — Barthou külügyminiszter és Sándor jugoszláv király meggyilkolásától — egyenes út vezet Auschwitzig, Dachauig, Bergenbelsenig, amelyeknek riasztó és lelkiismeretébresztő emlékéit idézi a lengyel filmalkotás.

A Thorndike házaspár filmje ismeretlen, vagy kevésbé ismert részleteket közöl a fasiszta nagypolitika kulisszatitkaiból. (Hogyan készítette

elő dr. Speidel százados — a NATO mai főparancsnoka — a párizsi katonai attasé egykori helyettese a nácizmus két veszedelmes ellenfelének, Barthou külügyminiszternek és I. Sándor cárnak marseilles-i meggyilkolását, hogyan küldte dr. Speidel tábornok a megszállt Franciaország teljhatalmú ura az ellenállók ezreit a halálba, s végül hogyan mentette meg életét dr. Speidel vezérőrnagy a Hitler elleni tábornoki összeesküvés tárgyalásakor Rommel tábornok ellen tett vallomásával stb.) A »Sötétség és köd« immár világszerte ismert tényeket elevenít fel. És mégis mind a két film olyan szívszorogató, olyan torokfojtogató, olyan lidércnyomásként mellretelepedő, mintha most először járnánk benne végig a szenvedések és borzalmak infernóját, mintha először ismerkednénk a fasiszmus jelzőkkel immár megközelíthetetlen arculatával. Igen, csak a film művészetének megjelenítő hatása képes ilyen erővel szólni a lelkiismerethez, az öntudathoz, amely borzadva töpreng el a súlyos dilemmán; mi szörnyűbb és lesújtóbb, hogy emberek ezt elkövethették, vagy hogy emberek képesek voltak ennek elkövetésére... Dokumentumfilmeket — tehát »hivatalosan« az ismeretter-

jesztés körébe tartozó alkotásokat — néztünk meg, és mégis olyasmit kapunk, ami már a művészetek körébe tartozik —, a megismerésen túl az átélés, az élmény forrását.

És itt érünk e két film problémájához és titkához: mi az, ami a dokumentumfilm-alkotásokat a művészet szférájába emeli, mi az, ami e két oly, tényszerű, annyira valószínű beszámolóhoz, a filmpublicisztika rangját és erejét adja?

Alighanem több tényezőt kell itt számba vennünk. Mindenekelőtt a filmek aktualitását, az örökké idősebbnek azt a külön időszzerűségét, amely kevésbé felkészült művészek alkotásaiban, buktatóvá válhat, ezekben a filmekben azonban esztétikai elemmé válik. Ez az időszűrés, mint a film képein kívülálló és mégis mindenütt jelenlevő elem szinte kiemeli, felfokozza a filmek hatását — de önmagában nem elég a magyarázatához. A másik tényező a filmek stílusa, ez a perrendszerű tárgyilagossággal bizonyító, minden állítást dokumentumokkal alátámasztó előadásmód, amely nem hagy helyt a kételyeknek, amely a logika vaserejével kényszeríti a nézőt az összefüggések felismerésére, a tanulságok levonására. Hiszen a bizonyítékok — amelyeket szemünkkel látunk — mind a két filmben eredeti náci dokumentumok. A fasiszta Németország titkos irattáirából került elő Hitler és Göring és Speidel levélváltása a Teuton-kard akcióról. A náci filmarchivumok őrizték meg Speidel életének párizsi, ukrainai, majd ismét franciaországi állomásait megelevenítő híradójeleneteket. És a fasiszták hagyatéka a fuldoklók köbevájódó körmeinek nyomai a krematórium »tussolójának« mennevezetén, vagy a holttesteket baggerekkel elföldelő képsor arról a táborról, amelyben — az SS-humor megnyilatkozásaként — még ma is láthatók a feliratok: A tetű — halál. A munka szabaddá tesz.

Az alkotók művészete az események kiválasztásában és a képsorok megalkotásában rejlik. Abban, ahogy a holt anyagba — a film eszközeivel életet leheltek, ahogy a valóság hi-

teles, de szétgurult elemeit összegyűjtötték és a történelmi igazság fonalára fűzték. Ezt az igazságot domborítják ki az összefüggéseket nyilvánvalóvá tevő montázsok, a hangulatilag oly erősen árnyalt képek, az aláfestő, következményeket sejtető zene. Milyen frappáns, egyben hátborzongató például, amikor a mitsem gyanító Barthou-t és Sándort látjuk a nyitott autóban Marseille-n végigvonulni. A sorfalat álló tömeg éljenez, a két államférfi mosolyog — a zene azonban gyszíndulót játszik. Vagy hogy másik hangeffektusról szóljunk — most a Sötétség és köd-ből — Hitler beszédet mond, a tömeg üvöltve éljenzi —, de a képről lemarad a hang, s ettől a némaságtól az egész képsor valamilyen kísértetszerűen félelmetes és nyomasztó jelleget kap. A hangoktól megfosztott ordítózik látványa, szinte a maga meztelenségében mutatja a náci tömeg csordajellegét, kegyetlenségét. Vagy Speidel képeinek ügyes, refrénszerű bevágása a Teuton-kard akció egymást követő jeleneteiben. A mosolygó »kulturált« Speidel és a kivégzésekről beszámoló jelentésrészletek kontrasztjai. És hogy ismét a lengyel filmről szóljunk, szinte magunk se tudjuk, mi félelmetesebb és riasztóbb, az emberi zsírból készült szappan halma, a szövetek balái, amelynek asszonyok és gyermekek haja a nyersanyaga, az aktokkal díszített emberbőr lámpaernyők, a csonttá-bórré torzult emberroncsok élettelen halmai — vagy azok a jelenetek, amelyek a sötét éjszakába tovagördülő mozdonyokat, az üresen maradt drótkerítéseket és őrtornyokat ábrázolják, vagy éppenséggel a helyőrség jólöltözött tisztjeinek — ezek is eredeti dokumentumok — társalgását a parancsnok hangulatos villájában.

Eszméltető és megrendítő külön-külön is, de különösen így együtt ez a két filmalkotás. Valahogy úgy érezzük magunkat utánuk, mint Shaw Szent Johannájának káplánja, aki látta a szent égetését, s a látvány egy életre nem hagyja nyugodni többé.

GYERTYÁN ERVIN

Panasztétel filmkritika ügyében

A mint olvasni kezdtem a Filmvilág legutóbbi számának »Fóutca« kritikáját, nekem is — mint a cikk szerzőjének — kedvem támadt egy kis elkedvetlenedésre. Hamar kiderült, hogy a kiváló, mint modern és formaújító filmről — mint annyi más-szor — újból csak mint irodalomról lesz szó: tragédia és melodráma különös elhatárolásáról, annak elemzéséről, hogy hogyan lesz e banalitással kacércskó témából megrendítő, elgondolkoztató tragédia. De azonnal helyesbítenem kell, mert ez a hogyan nem is kerül a vizsgálódás középpontjába, inkább csak a konstataálás. Pedig a »Fóutca« talán éppen arra példa, hogy a viszonylag kevéssé újszerű irodalmi »alapanyagból«, hogyan lesz a film eszközei által váratlanul újszerű és izgalmas alkotás.

Czilbor álmélkodással figyeli, milyen boszorkányság játszik közbe a káprázatban, mely számára a cikk végére érve is megfejthetetlennek bizonyul. Azt hiszem azért, mert kissé megtelepedett arról, hogy a »Fóutca« film, vagyis nem regény, nem dráma, se nem esszé, tehát filmformálásában kellene keresni rejtélyének nyitját. Mi az oka annak, hogy Bardem, noha nem jó író, tehát cselekmény-érzéke, dialógusai nem igen haladják meg a szokványosat — mégis jó filmet produkál? Szerintem az, hogy Bardem, noha valóban nem jó író — jó rendező, sőt igen tehetséges filmrendező.

Bardem írói eszközei, valljuk meg, nem túl szerencsések. Hisz az a mód, ahogyan filmjét felépíti, hőseit beszélte, ahogy az életet általában különböző rezonőrökkel kommentáltatja, elég nehézkes, és minden különösebb nyelvi ötlet, szellemesség nélkül való. Filmérzéke, vizuális fantáziája, beállításai, montázsai viszont annál eredetibbek és nagy jellemző erejűek. Mert a »Fóutca« és Bardem erényei — éppen nem a fegyverekben jelennek, ahogyan a cikk felfedezni véli, hanem egyszerűen ebben az eredeti, szellemes és mélyen megismerő vizuális látásban, mellyel a világot felfogja

és kifejezi. Bardem eredetien lát és ezt a látást a film láttató eszközeivel idézi fel. Nem a történet pusztá fordulataival mesél és vallatja korát, hanem a kamera, fény-árnyék-beállítások sokoldalú eszközeivel.

Hogy Bardem mennyire filmszerűen látó tehetség, azt előző, sikerületlen filmjére emlékezve is érdekesen bizonyíthatjuk. A közelmúltban játszott »Egy biciklista halála«-ban ez a filmi látás még sok modorosságot, minduntalan lelepleződő útkeresést jelentett, de már ott is érezni kellett, hogy egy eszközeivel fölényesen bánni tud fiatal művész próbálgatja erejét, csak túl nagy még benne a felfedezés öröme, nem tud ökonomikusan bánni formai ötleteivel. Ott még nagyobb szakadék volt irodalmi alapanyag és megvalósítás között és a valóságos, érdekes emberi közegetől eltávolodott formák keresettek, üresek maradtak.

A »Fóutca«-ban más történet. Itt egy közepes érdekességű történeti vázra az élel ismeret finom, árnyaltos gazdagsága ont megnyugtatóan hiteles formákat, de oly biztos kézzel, oly fölényes otthonossággal, mely minden kis mozzanatban képes arra, hogy valami újat reveláljon. Ahogyan a gép közelít ehhez az élethez és sajátos szemszögeivel elemeire bontja — abban már szuggesztív szenvedély, önálló egyéniség rejtőzik.

Bardem legfőbb ereje a jól megválasztott beállításokban és a hatásos montázs-szerkesztésben jelenik meg. Mi jellemzi ezeket a beállításokat? Bizonyos állandó távolságtartás, melynek segítségével hol ironikusan, hol hívós elemzéssel, hol együttérzéssel nemcsak mutatja hőseit, hanem el is helyezi őket a kívülvilágban. Csak néhány emlékeztető: Isabelle és anyja a templomba mennek. Ugyanaz az őszi alkonyat borítja sötétbe az utcát, mely a film

egészének tónusára jellemző. A kamera messziről figyeli őket. Nem emel ki semmit, nem hangsúlyoz semmi furcsaságot, csak a két nő járását mutatja. A kis, tömör öregasszony fekete göngyölege akkurátus, de nehézkes tipegéssel igyekszik előre, mellette Isabelle alkalmazkodó, finomabb, de már mégis öreges léptekkel halad. Egyre távolodnak tőlünk és ahogy egybemosódik alaktjuk, ahogy a templom sötét szája elnyeli őket, egyszerre átérezzük Isabelle sorsának jövátéhetetlen tragikumát. Reménytelenül hozzákopott anyjához, sívár, szűk, szomorú élet az övé. De az anya kemény és frissebb mozgásában legyűrhetően erejét, mohóságát, korlátoltságát is érezzük, az egész életformát mögötte, a volt tízezeresdes férjét, a kicsinyességét...

Vagy vegyünk egy másik megoldást. Czibor is leírja, milyen vad és mégis áhítatosan szemérmes képekben látjuk a szerelmesen hányódó Isabellet az első vallomás utáni éjszakán. De ezek a képek mégsem önmagukban oly kifejezőek, hanem a velük egyidejűleg ható, közbevágtató képekkel együtt élnek és beszélnek. A fiú és lány párhuzamos vergődésének ábrázolásában a rendező odáig megy, hogy teljesen azonos beállítást alkalmaz. A jelelensor végén mindketten hanyatvetik magukat az ágyon. Ugyanaz a szemszög, ugyanaz a mozdulat, irreális azonossággal ismétlődik meg, de a mondanivaló így válik igazán pregnáns: milyen óriási a különbség a két ember érzési között. Isabellet a túláradó boldogság, Juant a nyugtalanító lelkiismeret szorongása feszíti.

Fények-árnyékok alkalmazása milyen diszkrét és sokatmondó az idézett táncterem jelenetnél! Mikor Isabelle belép a terembe, s elképzeli jövődő boldogságát, sugárzó arcára rávetődik a próbaként felgyújtott csillár ezernyi fénye. Majd mikor megtudja, hogy iszonyúan megcsa-

latott — véletlenül vajon? — ugyanabban a percben hunynak ki a táncterem fényei, hideglelős, borzongató sötétség veszi körül, s arcának ad-dig rejtett, öreges ráncai hirtelen élni kezdenek.

Milyen kietlen és rideg a kisváros távoli képének panorámája! A fehér kövek, a hegybeépített házak hideg színei, a szünekék különös, lemezelenítő, gyöngédség nélküli tónusai éppen úgy beletartoznak az egész ábrázolt világ látomásába, érzelmi, tartalmi telítettségébe, mint a dramaturgiai megoldások. S a csendek nyomasztó, irtóztató hosszúságú játéka pl. a templomban, vagy magának a templomnak éég magasodó, többször visszatérő, életre mehezédő súlyos képei... Ezek a viziók teszik újjá, eredetivé Bardem világát: a képi ötletek, érdekes hang- és csendhatások, váratlan vágások kísérletező és invenciózus alkalmazása. Ha ezek felől közelíténénk filmjének értelméhez, talán nem kellene minduntalan »belevinni« valmit a kritikába, hogy végül legyen mit győztesen elővarázsolni és felfedezni, hanem egyszerre feltárnna az egész titokzatos világ.

Mindezzel csak azt akartam elmondani — nem is annyira a »Fóutca« érdekében, mint inkább ürügyén —, hogy ne feledkezzünk meg olyan könnyedén arról, hogy a film nem egyszerűen a cselekmény jól-rosszul fotografált és eljátszott bravúrja, hanem más dimenziójú művészet. Ezért a kritika se elégedjék meg — bármilyen korlátozott is terjedelme — az úgynevezett tartalmi elemzéssel, de főleg ne csodálkozzék szüntelenül a meglepetésen, hogy milyen mehökkentő különbség lehet irodalmi lehetőségek és megvalósult filmforma között, hanem legyen valóban filmkritika, mely éppen azt a csodát tanulmányozza, hogy hogyan terem és formál a film.

BIRO YVETTE



ÖRDÖGI TALÁLmány

Néhány esztendővel ezelőtt hazánkban is óriási sikermel vetítettek egy különös filmet. »*Milliomos úr szerelmes*« — hirdették a plakátok. Sok nézőt a cím vonzott a moziba; ezek eleinte meghökkentek, majd elmosolyodtak, végül pedig felszabadultan hahotáztak, megértve a sajátos humorú paródiát, amely nem csupán felszínesen, külsőségeiben gúnyolta ki Hollywoodnak és kapcsolt részének produkcióit, mint évekkel későbbi, egyébként ügyes olasz társa, a »*Régi idők mozija*«, hanem megsemmisítő iróniával rántotta le a leplet a monopolitkés filmgyártásnak évtizedes mákonyt rejtő tekerceiről.

A »*Milliomos úr szerelmes*« egy-csapásra tekintélyt és rangot szerzett csehszlovák filmes barátainknak. Mostani új filmjük, az »*Ördögi találmány*« már a nemzetközi filmvilág fényes elismerését, a brüsszeli filmfesztivál nagydíját is kivívta számukra.

Ez a film is paródia. Csakhogy itt nem valamely ellenséges, tudatosan hazug beállítás leleplezése az alkotók célja. Ezúttal egy általuk is kedvelt és becsült írónak, a népszerű Verne Gyulának sok tekintetben messzire

hatoló, de látnoki ereje ellenére is naiv szemléletén kuncognak össze a nézővel.

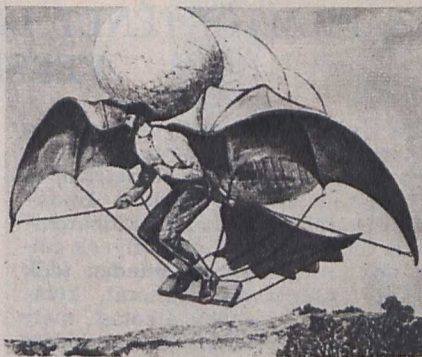
A Verne-regényekből egygyé illesztett cselekmény dióhéjban ennyi: Roch professzor, a zseniális tudós felfedezi az anyagnak valamely nagyerejű új összetételét. Artigas, a világ ura kalózaival elraboltatja és hajóra hurcoltatja a tudóst, valamint ennek fiatal asszisztensét, Simon Hartot. A professzor Artigas titkos szigetén, egy eldugott gyárvárosban fejezi be kísérleteit, ami sejtve, hogy elcipelgetője korántsem az emberiség üdvére, hanem a világnak saját fegyveres hatalmával való leigázására szándékszik felhasználni az új robbanószert. Fordulatos kalandok sora után végül Simon Hart akadályozza meg Artigas tervének valóra válását; az agg tudós pedig — ráébredve, hogy tehetségét háborús gengszterek szolgálatába állította — sajátkezüleg robbantja fel ördögi találmányát, Artigas titkos szigetével együtt.

Maga a történet persze nem mond sokat. A forgatókönyvíró-rendező, Karel Zeman azonban ragyogó humorral festi elénk e mondanivalójában mai, s mégis jellegzetes vernei mese (kapsán a francia Jókai karika-

túróját, azét a Verneét, aki fél lábával már a monstre technizálódás korszátkának új gépcsodáin, a másikkal pedig még a romantika lidérces zombékjain áll. *Technikai romantikának* is nevezhetnők e vernei szemléletet, amelynek éppen anakronisztikus vonásait teszi a film szinte másodpercenként harsogóan nevetségessé.

Az megint külön bűvészműtárvány, a rendezői stílus- és arányérzék tanítanivaló példája, hogyan érvényesül a nagyon is mai és nagyon is komoly mondánivaló e paródia-jelleg ellenére; pontosabban: miként egészíti ki egymást a tartalom pozitív és a forma negatív töltése, hogy végül is egységes mű álljon előttünk. Egységes mű és egységes mondánivaló: *ne éljünk álomvilágban!*

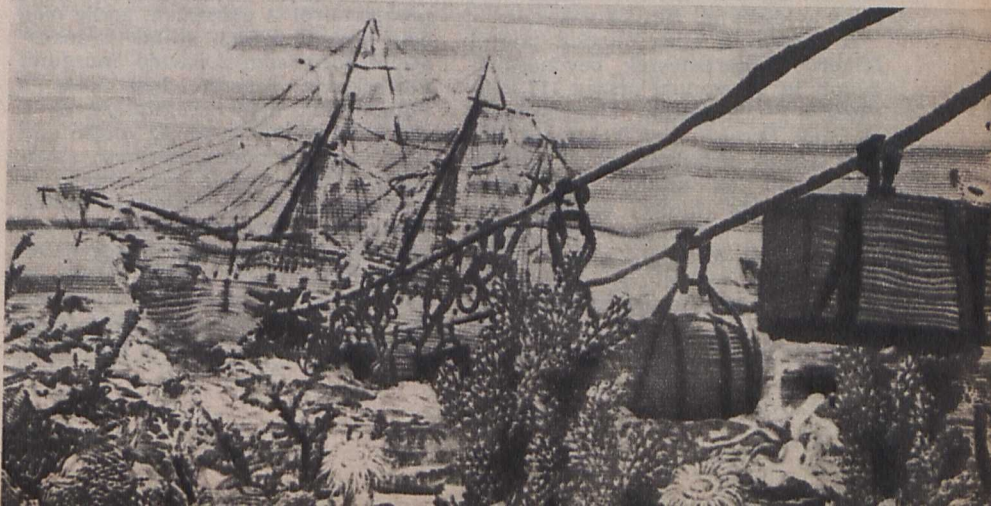
Mindehhez járul a film bravúros technikai megoldása. Zeman többféle képelemet alkalmaz: rajzot, rajzolt díszletet és »valódi« felvételt. A rajzok javarészt a közismert századvégi Verne-illusztrációk; a díszletek is a rajzok stílusában készültek, híven utánozva a rézkarcok vízszintes vonalozását; a film készítői ennél fogva — a különféle, de egy stílusban tartott képelemek egybeolvasztása révén — folyamatosan, *magában a forgatói technikában* hangsúlyozhatják: *figyelem, ez játék, úgy tessék vigyázni!* De pokolian mulatságos ötletek egész raját is lehetővé teszi ez az eljárás: az egykorú illusztrációk fantasztikus gépei egyszerű csak mozogni kezdenek, mégpedig a korábban elképzelt natív módon (pl. biciklipédállal hajtott repülőgép siklik a levegőben stb.). A bravúr persze elsősorban nem magá-



ban az új filmtechnikai metódusban van (habár ez sem éppen csekély dolog), hanem abban, ahogy Zeman a legkisebb technikai részletkérdést is a központi célnak alárendelve kezeli. Nyilvánvaló, hogy *ugyanaz a technika sehol, egyetlen másik filmben sem ismételtető meg*, de az is éppilyen nyilvánvaló, hogy az *»Ördögi találmány«* kitűnő példa arra, *miképp kell megtalálni valamely művészi cél egyetlen megfelelő eszközét.*

A színészeknek nem jelent különösebb próbát szándékosan vernei egy-síkúságra hangolt szerepük. Artigas és kísérete kellőképp gonosz, a többiek a megfelelő mértékben becsületesek és együgyűek. Engedtessek hát meg, hogy a szokással ellentétben, ezúttal ne a színészek nevét írjam beszámolómban végére, hanem a forgatókönyvírásban Zeman társaként remekelt Frantisek Hrubinét, valamint a pompás operatőri teljesítményt nyújtott Jiri Tarantikét.

TIMAR GYÖRGY



A FILMTÖRTÉNET LEGJOBB FILMJEINEK VERSENYE

Szokatlan filmverseny zajlott le az elmúlt hónapok során Brüsszelben. A világkiállítás keretében a Filmtörténészek Nemzetközi Irodájával karöltve a Belga Filmarchivum versenyt hirdetett, melynek célja volt: megállapítani minden idők legjobb filmjeinek rangsorát, kiválasztani azt a néhány alkotást, mely a filmtörténet felszázados fejlődése során idő állónak, klasszikus művek bizonyult. E filmverseny azonban, noha a filmművészet történetén belül kereste az egymással versenyző művek között a maradandó értéket, elsősorban mégis azt akarta bizonyítani, hogy a film, mint önálló művészet állja a versenyt a többi, nagy-hagyományú művészetekkel szemben is. Törekvése az volt, hogy a nemzetközi érdeklődés homlokterébe állítsa a filmművészet halhatatlan remekeit és éppen a kiemelt és felmutatott művek erejével számoljon le a filmet még ma is körülvevő tengeri elítéléssel. Még ma is sokan vallják, hogy a film műlékony értékű művészet, mely kizárólag a jelenhez kötődik; hogy elévülése is elkerülhetetlen, mert a technika szakadatlanul megújítja. A tapasztalatok, és a verseny tanulságai is, azonban mást mondanak: a filmek megőregedése — úgy látszik cseppet sem különbözik a könyvek, festmények, zene-művek megőregedésétől. Az igaz művészet, akár néma vagy hangos, hús vagy harminc éves, ma is hat, sőt nemegyszer modernebbnek hat, mint a legmaibb filmalkotások.

A verseny a világ minden tájáról felkért filmtörténészek bevonásával zajlott le. Huszonhat ország 117 képviselője — közöttük Magyarország is, Hont Ferenc, Biró Yvette és Nemes Károly részvételével — adta le szavazatait az általuk legjobbnak vélt harminc filmre vonatkozólag. Szeptember 18-án ünnepélyes külsőségek között hirdették ki a verseny eredményét, melyet, az egybegyűjtött listák összevetése alapján állítottak össze. E szerint a világ legjobb tizenkét filmje a következő:

1. *Patyomkin páncélos* — S. M. Eisenstein, 1925. Szovjetunió.
2. *Aranyláz* — Charles Chaplin, 1925. USA.
3. *Biciklitolvajok* — V. De Sica, 1948. Olaszország.
4. *Jeanne D'Arc* — Carl Dreyer, 1928. Franciaország.
5. *A nagy ábránd* — Jean Renoir, 1937. Franciaország.
6. *Kapzsóság* — Erich von Stroheim, 1923. USA.
7. *Intolerance (Türelmetlenség)* — D. W. Griffith, 1916. USA.
8. *Az anya* — V. Pudovkin, 1926. Szovjetunió.
9. *Az aranypolgár* — Orson Welles, 1941. USA.
10. *A föld* — Alekszander Dovzsenko, 1930. Szovjetunió.
11. *Az utolsó ember* — F. W. Murnau, 1924. Németország.
12. *Dr. Caligari* — Robert Wiene, 1919. Németország.

A »győztes filmek« felületes áttekintése is arról tanúskodik, hogy a rangsorolás fő szempontja a filmek történeti értéke volt: hogyan járultak hozzá az egyes alkotások a film új kifejezőeszközeinek tágításához, formanyelvének gazdagításához, önálló útjának megtalálásához. De éppen, mert ez úttörő érdem az övék, tudtak egyben a maguk koráról, problémáiról is újszerűen, addig meg nem szokott módon szólni. Érdekeségük korántsem porosodó múzeumi kincsekéhez hasonló, hisz akár a *Patyomkint*, akár az *Aranylázat*, a *Biciklitolvajokat* vagy *Az utolsó embert* nézzük, modern, izgalmas tartalmakat közvetítenek számunkra. A felsorolt filmek szemléleti és műfaji gazdagsága, kifejezőeszközeik érettsége és bonyolultsága meggyőzően bizonyítják, hogy a XX. század új művészete, a legfiatalabb művészet ma már kitörölhetetlenül beletartozik az egyetemes emberi kultúrába.

Egy nagy alakításról

Tőkés Anna alakítására sokáig fogunk emlékezni a Sóbálvány című filmben. Margittainé a forgatókönyv szerint régivágású úriasszony, kedves, szeretetre méltó, aki a család becsületére vigyáz fanatikusan és mindenekelőtt. Fanatizmusával halálba kergeti egyetlen fiát és ebbe beleőrül. Tőkés Anna játékaival előkészíti a tragédiára. Egy-egy pillantása, mozdulata már előre jelzi a lappangó örületet. Ahogy eszelőstre táguult szemekkel a fiára bámul, mindjárt az elején, mikor megtudja, hogy az megszökött a katonaságtól — ezzel a kéréllhetetlenné vált arc kifejezéssel lélekben felölti az alezredesti mundért, ami megboldogult férjéről rámaradt. Már sejtjük, hogy ez több, mint idegbajos túlzás. Ez már rögeszme.

A későbbi jelenetek során úgy jön-megy előttünk ez a parancsolásra termelt asszony, oly kecsesen, magabiztosan vágja el mások beszédét, oly szépen, melegen, kiegyensúlyozott ember módjára — kapkodás, zavar nélkül mondja el, hogy nem hisz fia halálában, mert azt ő megérezné —, már-már azt hinnénk, hogy tévedtünk, nem is örült ez az asszony; amikor néhány tétova, zavarodott mozdulata elárulja. Amint ez a csupa lendület asszony elcsendesedik, mikor fia képét akarja látni a vendég s gyanakodva oldalt pillant, amint szájához emeli a szalvétát, hogy ezzel is nyújtsa az időt, s amint mégis vontatottan feláll, ez a néhány mocnása elárulja, hogy önáltatás volt egész előző viselkedése. A csendes örületki hihetetlenül biztos komédiázásával normálisnak fejtette magát, de úgy, hogy ettől maga is megnyugodjon. Azzal bizonygatta önmaga előtt fia létezését, hogy hangosan kimondta. Hogy nyugodtan beszélt róla mások előtt.

Most is előttem van a keze, amint az orvos leleplezése után kinyúl, mint a sas karma és visszragadja a fiú képét. Csak egy gondolatnyival erősebb a mozdulata a normálisnál, de ez már nem egyszerű harag és fájdalom. Ez a ragadozó mozdulat is az örülethez tartozik. Mintha a



Tőkés Anna

fiút, aki már csak a képen létezik, de ott eddig élt, most szavakkal meg akarnák ölni. Öneki, az anyának kell megvédenie. Az arca ezek után pillanatok alatt merev lesz és tehetetlenül öreg.

— Ez nem az én fiam! — kiáltja az exhumálási jelenetnél és szétcsap a gyászruhás gyülekezetben, leánya fejéről lerántja a fekete fátyolt. Tombol, mint a megbolydult ősanatermészet maga. Lélegez elállító.

Egy ilyen roham után a feloldódnak kell következnie. Feloldódnak egy csendes rögeszmeben. Hát átéli az életrekeltés új kilenc hónapját s átéli, hogy közös elhatározásukból hal meg a fiú újra. Ebben meg tudna nyugodni. De csak úgy tudja megint elhinni, ha ki is beszélheti magából ezt a rögeszme-élményt, mégpedig éppen annak, aki szavaival meg akarta ölni a benne élő fiát. Viszont azzal, hogy félmosollyal kibeszéli magából ami megnyugtatóna, teljes erővel megrohanja most már a lappangó gyötrelmet, melyet addig elnyomott magában az örület erejével. Egy pillanatra mintha magához térne, szembenéz saját túlkörképével, hogy azután összezuhan a túlkörből és ezzel beteljesedjen végzete. Még egy — már nem is emberi tekintetét őrzöm a rács mögül, Egy emberi sors lezárult. Egy érdekes asszony élete vibrált előttünk az örület különféle fázisain át a megsemmisülésig. Egy lélek mélységeibe pillanthatunk, rövid néhány jelenetsoron át. Köszönet érte Tőkés Annának.

BÁRSONY GYÖRGYI

FEHÉR ÉJSZAKÁK

Gogoly Köpenyéből az orosz realista regény bújtt ki, Lattuada Köpenyéből az új filmalkotási lehetőség: régi klasszikusokat mai környezetben megeleveníteni.

Lattuada kezei között a jellegzetesen orosz remekműből jellegzetesen olasz remekmű vált, valomás a mai olasz életről, a ma Akakij Akakijevicsének tragédiája, neo-realista stílusban elbeszelve.

Visconti, a hírneves olasz rendező, *Dosztojevszkij Fehér éjszakák* című elbeszélését helyezte át majjaink Olaszországába. Az eredmény: egy különös, talajtalan, idegenszerű film.

A havas pétervári éjszakában egy társtalan, félszeg fiatalember megismerkedik egy lánnyal. Mindketten jók és nemeslelkűek, hamarosan jó barátokká lesznek és elmondják egymásnak élettörténetüket. Nasztyenka vár valakit, nagyanyja házában volt lakóját, ki elutazása előtt megígérte, hogy egy esztendő múlva visszatér és vární fogja ezen a helyen. Nasztyenka tudja,

hogy szerelmese visszaérkezett a városba. A csupaszív, lelkes fiatalember bár végzetesen beleszeretett a lányba, felajánlja, hogy megkeresi ismeretlen vetélytársát. De a vetélytárs nem jelentkezik. Az elkeseredett, érzésében megcsúfolt Nasztyenka elfogadja jóságos barátja szerelmét, ábrándozni is kezdenek eljövendő életükről, de ekkor a megbeszélthelyen feltűnik a várva várt férfi és a lány sikoltva karjai közé veti magát. A fiatalemberre további egyedüllét vár, de a világért sem homályosítaná el szemrehányással Nasztyenka verőfényes boldogságát, hiszen már az üdvösség egyetlen perce is elegendő egy teljes életre.

Erről szól *Dosztojevszkij* novellája, mely hangjának szokatlan harmóniájával, szelíd derűjével üt el többi művétől. És ezt a kissé érzelmes, jellegzetesen múlt századi történetet tette át jóformán változtatás nélkül Visconti a mai Olaszországba.

Lattuada filmjében, két század azonos problémájának véletlen és szerencsés találkozásában, a manák teljes egészében sikerült felszippantania a XIX. századot.

A *Fehér éjszakák*-ban bizarrul szembeszökő a múlt század érzésvilága és a XX. század valósága közötti ellentét. Egy pillanatig se higgyük azonban, hogy itt rendezői

melléfogásról van szó, ellenkezőleg, tudatos stílustörekvéstről. Visconti kivetelő útát keres a neorealizmusból és ezt valamiféle neoromantikában véli megtalálni.

Félredobni a jellemző, de lényegtelen külső apróságokat, a fényugarat az örök emberi érzésekre irányítani, hevíteni a lázat, jelentőségre emelni a rezdüléseket, keresni a szélsőségeket és szinte anatómiailag kitapogatni a néző szívét a bordák között, hogy jobban tudjon szólni hozzá — ez Visconti törekvése.

Igen ám, de hogy egy mű valamelyest is hatással legyen ránk, elengedhetetlen feltétele, hogy elhiggyük. A *Fehér éjszakák* megelevenítése modern környezetben, ebben a tekintetben eleve rosszul áll. Hol az a naiv, ártatlan lelkületű nő, aki elhiszi, hogy a történelem egyik legszemérmesebb századából való szomorúság szerelmi történet, a mi zajosabb, kiábrándultabb és egészében markánsabb korunkban lejátszódhasson? Ki tudja elképzelni ezt a lázas epekedést a neorealista filmekből jól ismert olasz utcán, Róma vagy Milánó poros forgatagában? Hol az a fiatal lány, aki eltűri, hogy szoknyáját vak nagyanyja biztosítóíttel a szoknyájához tűzze, aki szerelmesének nevét, foglalkozását sem tudja, egy teljes, hosszú esztendőn keresztül várja odaadón, hogy ismeretlen helyről visszatérjen?

Visconti egy egész filmen keresztül hadakozik



EGY FORGATÓCSOPORT NAPLÓJÁBÓL

— Kollányiék filmpedigiója az Adrián —

A forgatócsoport naplója nem a nyilvánosság számára készült. Száraz adatai, kurta bejegyzései csak a szakembereket érdeklik. Ám, az a napló, melyből alább idézünk, különbözik a szokástól. *Otok-Mljet-en*, az Adriai-tenger kis szigetén, egy kolostor romjai között írták, petróleumlámpa fényénél, s postán, részletekben, több hetes késéssel érkezett Budapestre.

A szigetről, a napló megérkezéig, csupán annyit tudtunk, hogy ott a Budapest Filmstúdió forgatócsoportja (*Kollányi Ágoston* rendező, *Hildebrandt István* operatőr, *Görgényi Mária* gyártásvezető és *Szigethy Kálmán* szakértő) jugoszláv művészekkel közös produkcióban természetfilmet készít. A film címe »A monguzok szigete«, s *Otok-Mljet* történetét meséli el: felidéz a század első éveit, amikor a »elátkozott sziget« még a mérgeskígyók szabad vadászterülete volt; bemutatja az Indiából idetelepített kígyóevő monguzok érkezését, izgalmas összecsapásukat a szigetlakók rettegését ellenségeivel; s a jelent, amikor a monguz, kígyók híján, már a tyúktojásokra fanyalodik, de az ember halálából megbocsátja az egykor oly hasznos állat vétékét... A forgatócsoport augusztus elején utazott el a felvételek színhelyére. S most adjuk át a szót a gyártásvezető napi jelentéseinek.

VIII. 5. Érkezés Dub-

rovnikba. Tovább egyelőre nem utazhatunk, csak hetenként kétszer indul hajó a szigetre. Ott még szállásunk sincs biztosítva. Ágyakat, matracot, pokrócot próbálunk megszerezni. Felszerelésünk, benne a felvevőgép még úton van...

VIII. 11. A forgatócsoport jugoszláv tagjaival együtt megérkeztünk a szigetre. A parton tíz számár várt, ez itt az egyetlen szállítóeszköz. Szállásunk mincs, az első éjszakát három különböző helyen, részben a szabad ég alatt töltöttük. A szigetet hegvek borítják, közlekedni csak egy tíz méter mély tavnál lehet. *csónakon, vagu úszva*... Ma 19.30-kor a parasztok befogták az első két monguzt. Szigethy éheztetéssel és hússal szelídíti őket. A szigetlakók csak nevetnek, nem hisznek az időmitás sikerében...

VIII. 13. Szállásunk már van: egy romos kolostorban kaptunk néhány szobát. Villany mincs, telefonösszeköttetés csak a szomszédos szigetekkel. Gondban vagyunk a kígyók miatt: itt már alig van, a közeli Ston-ból meg csak szeptemberre ígérnek. Jó lenne egy a budapesti állatkertből. A befogott monguzok közül három megszökött... Kollányi te-repszemlét tart a hegvekben... Estére sikertült egy monguz-családot befogni. A kicsiket Szigethy macskával próbálja összeszoktatni...

VIII. 15. Felszerelé-

sünk végre kéthetes késéssel megérkezett. Már 12 monguzunk van. Szereplőválogatás a szigetlakók közt. A sziget párttitkára vállalta a kígyómarta kislány (*Kollányi Jutka*) apjának szerepét. Nehéz megszokni az olajos ételeket. (Mit adnék egy zsírral készült paprikáskrumpliért!) De ez se lenne baj, csak forogná már a gép!...

VIII. 16. Dubrovnikból kaptunk 20 kígyót. Mérges viperák, Szigethy *kihúzza a mérgefogukat*. Tízirat Budapestre: kígyót mégse küldjenek! A szigetlakók tiltakoznak: félnek, hogy megint elszaporodik... A forgatás 15 órakor kezdődött: tájfelvételek széles- és normálváltozatban...

VIII. 19. A forgatás 9 helyett 10.30-kor indult, mert a felszerelést szállító szamarak késve értek a felvétel színhelyére. Próbafelvétel a kis monguzról: nagyon bátorlalanul mozog, még nem lehet vele dolgozni. Délután nagy szélvihar: felvételek a hullámozó tengerről... Végre sikerült rendbehozni a hazulról hozott *telepes rádiót*. Ebédnél, vacsoránál zenét hallgatunk, s este »igazi« lámpánk van!...

VIII. 21. Felvétel a parti sziklákon: az apa karjába veszi kígyómarta, halott gyermekét... Feltűnik az indiai monguzokat hozó karaván. Megkezdjük egy üvegkallitka építését az állatfelvételekhez. Nyílt terepen a kígyó mindjárt elszökik, s a monguz a szik-

lahasadékban öli meg, nem a kamera előtt...

VIII. 26. Megtudtuk, hogy Split környékén erdőtüz volt. A csoport egyik része odautazott, erdőtüz-nyomokat felvenni, Mi, többiek motorossal a közeli szigeteken jártunk kígyóért és kígyótojásokért...

VIII. 30. Felvétel az üvegkalitkában megszakadt: a monguz nem kapott levegőt, fuldokolni kezdett. Átalakítottuk a kalitkát. Délután felvétel: monguz harca a kígyóval...

IX. 5. A várt sikló megérkezett. Felvétel (monguz-sikló jelenet) késve kezdődött. Nem jött meg időben a hús az állatok számára, s hús nélkül sehogysem akartunk játszani...

IX. 12. Távirat Budapestről: hívjam fel a gyárat. Dubrovnikba utaztam telefonálni, a hajó 22 órakor ért oda, a posta zárva volt, nagy könyörgésre beengedtek. Hajnali 3 óras teherhajóval indultam vissza...

IX. 15. Felvétel: a kígyó megmarja a kislányt. Monguz és kígyó harca az olajfán. Az itteniek szerint Szigethy a monguzokkal csodát művelt: »Pikikéim«-nek hívja őket, a tenyeréből esznek, a kis monguz úgy követi, mint egy pincsikutyát...

IX. 19. Egynapos szünet után (most az akkumulátor romlott el) folytattuk a forgatást. Felvétel a forrásnál, ahol az Indiából érkezett monguzokat szabadon engedik. Nem tudtuk befedezni, mert a forrást —



A film egyik izgalmas jelenete: halálos párba az indiai monguz és a mérgeskígyó között

hiába kértük — mára sem tisztították ki...

IX. 21. A szigeti forgatással végeztünk. A hátralevő képeket Dubrovnikban és Budaván vesszük fel. Musztert máig sem láttunk...

Nem is csoda. A »muszter« a nyers felvételeket rögzítő celluloidszalag ugyancsak kalandos úton jutott el Budapestre. Az első 1130 méter — többhetes utazás végén — még csak megérkezett a filmgyárba, de a második, legértékesebb szállítmánynak egyszerűen nyoma veszett. Már-már úgy volt: előről kell kezdeni a legnehezebb állatfelvételeket, amikor megtalálták a tekercest — Kiebben. Tévedésből másik gépre rakták, s így Moszkvát, Leningrádot is megjárta...

Kollányiék új témát keresnek. Ellátogatnak a dubrovnikai biológiai intézet akváriumába. Nem messze a kikötőtől, a kalózok ellen emelt középkori védőfal tövében áll a barlangszerű épület, üvegmedencéiben halak-

kal, polipokkal, rájákkal és az Adria mélyének más lakóival. Néhány nappal később Kollányi Ágoston befejezi és postára adja a »Nagyítóval a tenger alatt« forgatókönyvét.

A szerződést az új témának megfelelően módosítják. Előkészítik a film forgatását: hatalmas akváriumot készítenek, mivel a meglévőket nem lehetne »be-lámpázni«, s a filmen szereplő állatokat ebbe telepítik át. Hildebrandt operatőr ezalatt a kamera olyan mozgatásával kísérletezik, amely a nézőben a víz alá merülés illúzióját kelti. S október első napjaiban megkezdődik a forgatás. Im már városban, vilányténynél, telefonnal kényelmes éjszakai szállással...

Otok-Miljetre már csak két kis monguz emlékeztet; Szigethy Kálmán hozta őket ide is magával, talán barátságból, talán jutalmul, a megérdemelt sztárgázi fejében...

BERÉNYI GYÖRGY



Kinek van igaza?

Segítség, főszerkesztő úr! Régi barátságunkra, az együttlátott rossz filmek emlékére, továbbá az ég szerelmére, kérem, segítsen rajtam. Es könyörüljön nyomorult családomon, az éhségtől nyoszörgó gyermekeken és a kétségbeesett hitvesen. Ne intézzen el kézlegyintéssel és ne higgyen a rágalmaknak, hogy az alkohol rabja lettem, meg hogy rossz lányokra és rossz lapra tettem fel a keresetemet. Az igazság vitt a lejtőre, olthatatlan tudásvágyam és lobogó igazságérzetem.

Az igazság, főszerkesztő úr. Vagyis a mozi. Illetve a Sóbálvány. Mert olvastam a tudósításokat róla, amikor Karlovy Vary-ban bemutatták. Az összes újságot elolvastam, drága főszerkesztő úr, a napilapokat és a hetilapokat és a KÖZERT alkalmazottak lapját is. Azt írták ezek a tudósítók, hogy az új magyar film hasznos és fontos problémát tárgyal és nagyon jól kezdődik, de aztán legyengül és ellaposodik. Volt, aki óvatosabban írta, volt, aki tüzezebben, vérmérsékletétől és a kiélezett nemzetközi helyzetűtől függően. Lehet, hogy pillanatnyi megháborodásukban, vagy az itélőképességet csökkentő tömegpszichózis hatása alatt, de ezt írták: az eleje jó, a vége rossz.

És elolvastam a kritikákat, amikor a filmet idehaza is bemutatták. Elolvastam az összes újságot, a napilapokat és a hetilapokat és a Nyugdíjas Vasutasok Híradóját is. Azt írták ezek a kritikák, hogy jóvátehetetlen bűnt követtek el, akik nyeglén és hányaveti módon úgy dezinformálták a közvéleményt, hogy ennek a filmnek az eleje jó, a vége rossz. És nagyon keményen kioktatták őket, izlésre, becsületre és az igazság szolgálatára. Mert hazugság, hogy a Sóbálvány eleje jó és a vége rossz. Százszor és ezerszer is hazugság. Ezzel szemben a valóság az, és ezt kimondták nyíltan, köntörfalazás nélkül, nem tekintve sem barátot, sem érzékenységet, hogy a Sóbálvány eleje jó és a vége rossz. Igen, kimondták, bátran és férfiasan.

És akkor ismét elmentem a moziba. Gyanútlanul és jószándékból mentem, higgyen nekem, főszerkesztő úr, csak hogy megbizonyosodjam kinek van igaza most már: az előző kritikásoknak-e, akik kajánul azzal rágalmázták a Sóbálványt, hogy az eleje jó és a vége rossz, vagy az utóbbiaknak, akik becsületesen megvédték, hogy az eleje jó és a vége rossz.

Itt kezdődött az én tragédiám, főszerkesztő úr és nyomorult családomé. Mert ismét végignéztem a filmet és uram fia, mi történt! Káprázott a szemem és kóválygott a fejem az új felismeréstől. Mert úgy láttam, pedig jól odanéztem, a szemem is kidülledt tőle, hogy mindenki tévedett. A Sóbálvány eleje ugyanis, főszerkesztő úr, jó, ezzel szemben a vége, főszerkesztő úr, rossz!

És befizettem a következő előadásra. Akkor kezdődött a heveny fülzúgás és az erősebb nyáladzás. Mert amit ezúttal tapasztaltam, minden képzeletét felülmúlt. Gonosz varázslat ül rajtam, főszerkesztő úr és sosem hittem volna, hogy az igazság ennyire relatív. Vagy talán a Sóbálványt titkos, gonosz kezek folytonosan alakítják?! Mert most már a három előző véleménnyel szemben úgy találtam, hogy ez a film, főszerkesztő úr, ez a film az elején jó, a végén rossz!

Azóta nem tudok szabadulni a moziból. Fogva tart az igazság kényszere. Nem nyughatom, amíg végére nem járok. Nem is tudnám elsorolni, hányféle eredményre jutottam már. Most például a négyórni előadás után volt egy olyan érzésem, hogy minden eddigiivel szemben a Sóbálvány eleje jó, főszerkesztő úr, a vége viszont rossz, főszerkesztő úr.

Tegnap a tizóránon itt volt egy orvos barátom. Azt mondja, nem kell félnem az elektrosokktól és a Largactyl-kúra igen hatásos. Segítsen rajtam, főszerkesztő úr, a kritikások üdvösségére kérem, könyörüljön rajtam, nézze meg ezt a Sóbálványt és döntse el végre, kinek van igaza! Most sietek, mert kezdődik az előadás.

Tisztelettel:

KOMLÓS JÁNOS

A FILMVÁGÁS — MÁSODIK RENDEZÉS

Kis szoba a Hunnia Filmstúdióban, 14-es vágóterem. Ez a film utolsó állomása. Itt, a vágó figyelő szeme előtt, a kis vetítövásznon nincs titok. Unalmas részek, túljátszott jelenetek, túl hosszan fényképezett holt táj, rossz arckifejezés, helytelen mozgás — itt minden kiderül. A vágó a film első nézője. Ő látja a filmből a leg-többet, azt is, amit a közönség soha nem lát. Afféle szerkesztő, öntőműhely ez a kis szoba — (találón nevezik a franciák a vágást szerelésnek), amelynek létezéséről a nézők miliói talán nem is tudnak —, ahol a még alakatlan nyersanyag összeáll, formát, ritmust kap. Néha ötször, hatszor, általában háromszor, négyszer annyi anyagot kap, mint amennyi a kész filmben megmarad. Ez az arány önmagában is elég ahhoz, hogy érzékeltesse, milyen körültekintést, művészi finomságot, figyelmet, tudást, zenei hallást és festői szemét követel az a művelet, amikor a vágó kezébe veszi az olót és a tekercsből levág egy darabot.

Egy új magyar film, a »Bogáncs« vágásán dolgozik Morell Mihály. Nap mint nap, a forgatás után idekerülnek a felvett jelenetek. Külön tekercseken a han-

gok és külön tekercseken a különböző gépállásokból felvett részek. Az első feladat a hang és a kép szinkronba állítása, az egy-jelenet-hez tartozó filmszalagok — kettő, három, négy, aszerint, hogy hány gépállással dolgoztak — beszámozása. Ekkor kerül sor a *nyers vágásra*. Vagyis azokat a részeket vágják le, amelyek felvételét a film technikai előállítása tett szükségessé. (A jelenetek sorrendjének megszámozása, az úgynevezett kifutások stb.)

A következő műveletnél, a *finom vágás*-nál már másképp kell vizsgálni a felvett anyagot. Morell Mihály, miközben türelmesen ma-

gyarazza a vágás bizonyult művészi munkáját, vagy huszadszor nézi végig a »Bogáncs« egyik jelenetét. Mi mindenre figyel közben? Kiss Ferenc, a film egyik szereplője kutyát lopott és elrejté. Hol válik hosszúvá ez a művelet? Meddig feszül és mikor kezd lankadni a néző érdeklődése? Hogyan simul ennek a kis jelenetnek a ritmusa a többihez?

A rövidítés csak kezdeti formája a vágásnak. Nehezebb művelet az össze-vágás. A Bogáncs nézői majd csak azt látják, hogy Kiss Ferenc, a kutyatulvaj és Kiss Manyi, a kutya gazdája, pattogó, eleven, arckifejezésekben, mozdulatokban, hangokban



Morell Mihály a »Bogáncs« vágásán dolgozik
(Bencze Pál felvétele)

gazdag párbeszédet folytatnak egymással. A dialógus vége felé Kiss Manyi felfedezi ellopott kutyáját, utána rohan, s a leleplezett kutyatolvaj riadt tekintettel bámul utána.

De amíg ez a párperces jelenet a vágószo-bában megszületett! Hányszor forgatta Morell Mihály előre-hátra Kiss Manyi és Kiss Ferenc arcát! Hányszor próbálgatta: az egyik beszél — az ő hangját halljuk, s a másik arcát látjuk. Vagy: azt halljuk, aki beszél. Vagy: mindkettőt látjuk, s csak az egyiknek a hangját. A forgatásnál külön-külön vették fel mindegyik szereplőt, s most itt, a vágó alkotja meg igazán a jelenetet. Kiss Manyi oldalt fordul. De miért? Mert meghallja kedves kutyája nyüszítését. Illetve: itt még nem hall semmit. A nyüszítést Morell Mihály csak most keresi elő a hangfilmszalagon, s belevágja a jelenetbe. Aztán megkeresi a másikat tekercsen a leleplezett tolvaj döbbsent arcát. Azt is belevágja.

Egy apróság, amihez hasonló száz van, ami, ha jól csinálják, a néző észre sem veszi, de ha rosszul, elronthat egy jelenetet. Ez az apróság a következő: Kiss Ferenc lehajol a kutyáért, majd felegyenesedik. A két mozdulatot kétféle gépállásból vették fel.

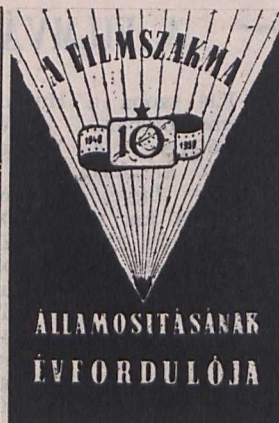
De a lehajlás sokkal gyorsabb, mint a felegyenesedés. Morell addig forgatja, figyeli, vizsgálja ide-oda a szalagot, amíg megtalálja az egymással összhangban levő mozdulatokat és »összecsomózza« őket anélkül, hogy a csomót bárki is látná.

Ha már a filmtekercsek a forgatókönyv szerinti sorrendben összeállították, a vágó újra végignézi a filmet és ha kell, újra vág. Finoman, gonddal, körültekintéssel. Néha egész jeleneteket átfogat, másképp épít fel. Olykor pótfelvételeket kér, vagy egy-egy jelenet megváltoztatását, esetleg még egy szereplő, vagy hang, zöreij beiktatását.

Járnak-e a rendezők a vágóterembe? Morell Mihály azokat szereti, akik járnak. Akik értenek a vágás művészetéhez, tehát becsülik, értékelik. Akik vitatkoznak, megbeszélnek a vágóval ezt a tulajdonképpen másodszori rendezést.

És járnak-e a színészek a vágóterembe? Kevesen, ritkán. Pedig alig képzelhető el a vágóterem vetítőszo-bánál jobb iskola, környékeltelenebb tükör. S az a színész, aki nem fél beleletekinteni, nagyon sokat tanul, tapasztal belőle.

Morell Mihály eredetileg szobrásznak ké-



A filmszakma dolgozói
köszöntik a
mozilátogatók sokmil-
liós táborát

MAGYAR FILMHETEK

szeptember 25-től októ-
ber 31-ig.

szült, elvégezte a Képzőművészeti Akadémiát. A 40-es években került a filmhez, s azóta — nem tudott elszakadni tőle. Hány filmben, hány vágást végzett a közel két évtized alatt! Emberileg, művészig érthető, hogy ennyi művészeti és gyakorlati tapasztalat birtokában szeretné egyszer letenni az ollót, s rendezni — olló nélkül.

PONGRÁCZ ZSUZSA

filmvilág

Filmművészeti folyóirat — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én
Felelős szerkesztő: Hámos György — Felelős kiadó: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VI., Lenin körút 9-11. Telefon: 221-285 — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalnál — Előfizetés 1/4 évre 24,— Ft. Csekk számlaszám: egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 583756 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)




46

Bemutatásra kerül a
**FELESÉGEM
A SZTÁR**

című színes német film.
Rendezője: *Hans Heinrich*, főszereplői: *Lorre Fisch, Günther Simon, Maly Delschaft, Alice Prill, Herbert Kiper és Evelyn Künneke*



A black and white close-up portrait of a woman with dark, wavy hair, looking upwards and to the left. She is wearing a light-colored, patterned garment. The background is dark and textured.

Zinaida Kirijenko
a Csendes Don-ban
Natalja szerepét
alakítja

filmvilág

ÁRA: 4,— Ft