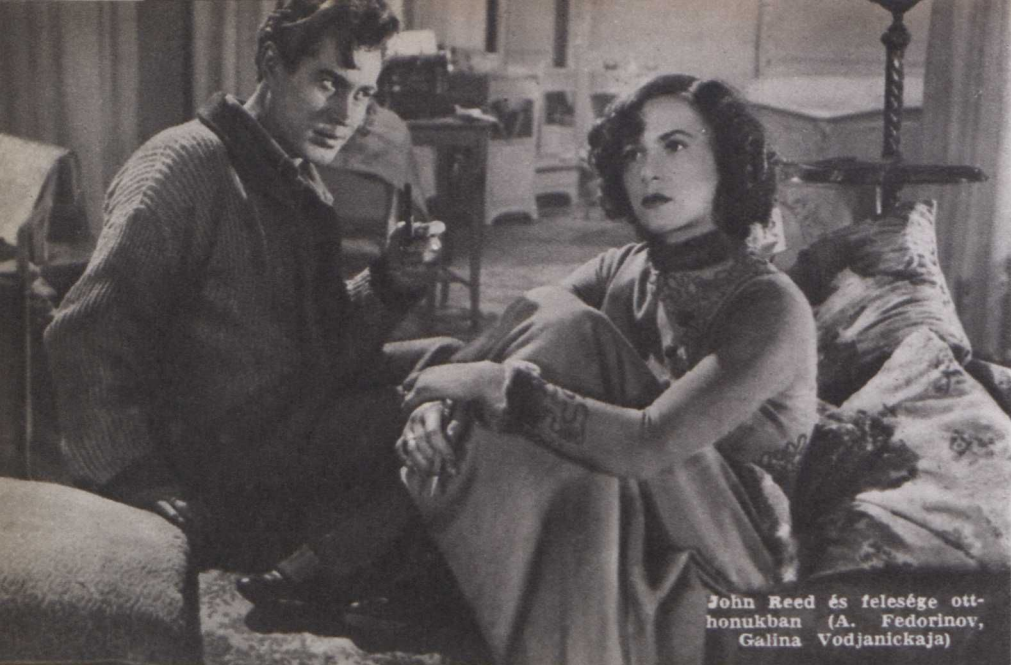


# filmvilág

4

1959. FEBRUÁR 15





John Reed és felesége otthonukban (A. Fedorinov, Galina Vodjanickaja)

## RIPORTKÖNYVBŐL — FILM

John Reed híres riportkönyve, a »Tíz nap, amely megrengette a világot« nyomán *Szergej Vasziljev* nemrégiben új filmet fejezett be. Az »Október napjaiban« az 1917-es esztendő történelmi eseményeit idézi. Érdekessége, hogy John Reed alakja is megjelenik a történet során, mint aki részese az eseményeknek. A forgatókönyv írója *Nyikolaj Otten*, a kitűnő filmesztéta.



A forradalom lázában égő utcán John Reed és felesége megszólít egy katonát

**CÍMKÉPÜNK:** Julia Boriszova játssza Nasztaszja Filippovna szerepét a »Félkegyelmű« című szovjet filmalkotásban

# A SZÉPSÉG SZŰZFÖLDJEI

— A XXI. Kongresszus alkalmából a Szovjet Film Ünnepe elé —

»A szovjet társadalom szellemi életében mind nagyobb jelentőségű a mozi és a televízió. Hazánkban jelenleg mintegy 80 000 mozigép működik, ebből 61 000 faluhelyen s ez kiváltképpen örvendetes dolog. 1952-ben filmstúdióink mindössze 18 filmet készítettek, a XX. kongresszust követő nem egészen három év alatt viszont a szovjet filmipar több mint 350 normál-méretű filmet gyártott.«

A Szovjetunió Kommunista Pártjának XXI. kongresszusán J. A. Furceva mondotta ezeket a szavakat, amelyek arról tanúskodnak, hogy az a hatalmas méretű fejlődés, amely a XX. kongresszus után a szűzföldek feltörése, az iparigazgatás decentralizálása, a kolhozok megerősítése következtében új lendületet kapott, nem korlátozódik az iparra, a mezőgazdaságra, hanem a kultúra fellendülésének is elementáris erejű forrásává vált. Ha az 1952-es év tizennyolc filmjét összevetjük az utolsó három esztendő 350 filmjével, azt kell megállapítanunk, hogy a szovjet filmgyártás is — éppúgy mint az ipar és mezőgazdaság egyéb ágazatai — fejlődésének ütemét tekintve legelső a világon. Aligha van még egy filmgyártás, amelynek termelésgrafikonja ilyen meredeken törne felfelé. A szovjet filmipar fejlődésének értékét és jelentőségét különösen aláhúzza, hogy amíg nyugaton a televízió elterjedése következtében a film és a filmgyártás hanyatlásának, a mozipark állandó szűkülésének vagyunk szemtanúi, a Szovjetunióban a filmgyártásnak ez a nagyarányú növekedése a televízió gyors meghonosodásával párhuzamosan következett be. A különböző kulturális ágaknak az a konkurrenciája, amely a kapitalista társadalomban olyan egészségtelenül és rombolóan érvényesül, amely úgy jelentkezik, hogy a film feltűnése csapást mér a színház-kultúrára — egyes helyeken, például Amerikában, Ausztráliában ki sem engedte fejlődni — a televízió bevezetése pedig kiszorítja a filmet — a Szovjetunióban ismeretlen. A szocialista társadalomban a művészetek fejlődését a nép egyre növekvő kulturális igényei határozzák meg és biztosítják, nem befolyásolják profit szempontok, üzleti számítások.

Vannak talán kultúrshnobok, akik érdektelenül vonagatják a vállukat, amikor a filmgyártás adatairól hallanak. Pedig nyilvánvaló, hogy a »Szállnak a darvak«-nak, a »Múlt évek«-nek, a »Csendes Don«-nak, a »Nővérek«-nek, a »Dal a tengerről«-nek és mindazon filmeknek esztétikai értéke, művészi sikere, amelyek az utolsó három év során annyi elismerést arattak és a szovjet film új, felfelé ívelő szakaszáról tanúskodnak, szerves kapcsolatban van a szovjet filmgyártás fejlődésével; hogy a kiugró és maradandó művészi eredmények egy mennyiségileg is szélesedő filmgyártás talajából virágoztak ki. Ezekben a számokban éppúgy a Szovjetunió Kommunista Pártja és a szovjet állam kulturális gondoskodása, tervszerű filmpolitikája tükröződik, mint azokban az eszmei útmutatásokban, amelyek a fejlődés irányát művészi szempontból is meghatározzák, s amelyek a XXI. kongresszuson Hruscov, Furceva, Mikojan, Szuszlov, Tvardovszkij felszólalásaiban nyertek megfogalmazást. A Szovjetunió Kommunista Pártja a filmet illetően is teljes mértékben érvényesíteni kívánja a lenini tanítást, amely szerint a film eszmeipolitikai szempontból, a tömegek nevelése szempontjából a legfontosabb művészet. Ez nyilatkozik meg abban a támogatásban és figyelemben, amelyet a párt tanúsít mind eszmei, mind anyagi szempontból a film iránt. A filmtermelés volumenének növelése, a mozipark szélesítése és a szocialista realizmus győzelméért folytatott eszmei harc ugyanannak a folyamatnak két egymással összefüggő oldala. Ez a kétoldalú gondoskodás, amely már eddig is olyan nagy művészek, mint Eisenstein, Pudovkin, Dovszsenko, Romm, Donszkoj, Ermler, Kalatov stb. művészetének a kibontakozását tette lehetővé, amely eddig is klasszikus értékű alkotások sorával járult hozzá a világ filmkultúrájához, döntő feltétele és biztosítója a szovjet film fejlődésének.

De szűklátókörűség volna ezekre a mégoly fontos és nélkülözhetetlen mozzanatokra korlátozni a szovjet filmkultúra éltető forrásait. Amikor az ipar, a mezőgazdaság, a tudomány, az iskolázás fejlesztésének ragyogó távlatairól esik szó — közvetve a film jövőjéről is van szó. Amikor a kommunizmus megvalósításának évezredek álma kerül emberközelségbe, villan fel immár horizontunkon belül — egyszeremind a film, a kommunista film új lehetőségei, ígérete, követelményei fogalmazódnak meg.

»A szocialista társadalom szellemi kultúrájának fejlesztésében és gazdagításában fontos szerepe van az irodalomnak és művészetnek, amely tevékenyen formálja a kommunista társadalom emberét — mondotta N. Sz. Hruscsov. — Nincs nemesebb és magasabb feladat, mint művészetünk: megörökíteni a kommunizmust építő nép hőstetteit. Az írók, színművészek, a filmművészek, a zenészek, a szobrászok és festők emeljék még magasabbra alkotásaik eszmei-művészi színvonalát. Legyenek továbbra is a párt és az állam tevékeny segítőtársai a dolgozók kommunista nevelésében, a kommunista erkölcs elveinek terjesztésében, a sok nemzetiségű ország szocialista kultúrájának fejlesztésében, a helyes esztétikai ízlés kialakításában.«

Ezeknek a nagyszerű feladatoknak szolgálatában áll a szovjet filmművészet. És amikor ezeket a feladatokat megvalósítja egyszeremind szüntelen megújuló erőforrásokra talál, a szépség újabb és újabb szűzföldjeit tárja és téri fel. Hiszen a művészet és különösen a filmművészet, miközben a kommunista embert formálja, maga is formálódik, új és magasabbrendű tartalmat kölcsönöz a kommunistává váló ember magasabbrendű eszmeiségétől, nemesebb, tisztább erkölcsi arculatától, emberségétől, áldozatkészségétől.

A film minden gyökérszával a való élet termőtalajába kapaszkodik, onnan szívja éltető erejét. A szovjet film is eltéphetetlen kapcsolatban áll azzal az élettel, amelyet az anyagi-, szellemi- és erkölcsi értékek viharos növekedése jellemez, amely forradalmi lendülettel változtatja meg, emeli mind magasabb és magasabb fokra — a kommunizmus fókára — egy hatalmas ország gazdagságát, kultúráját, egész életét. A szovjet film anyagi és eszmei alapjához hozzátartozik az iskolákban, főiskolákon kiművelődő emberfők százezreinek, millióinak sokasága — ez a kulturális rakéta — amely, Majakovszkij szavaival egy szüntelenül emelkedő színvonalú közönség »társadalmi megrendelését« továbbítja a film mestereinek, az élet igényes és hiteles ábrázolására. Hozzátartozik a csökkenő munkaidő, amely a kultúra oly lényeges feltételét, a szabadidőt növeli meg. Hozzátartoznak az új erőművek, gyárak, szputnyikok, felfedezések, a gazdagodó, gépesedő kolhozok — amelyek a maguk termelvényekben, alkotásokban jelentkező emberi-erkölcsi-társadalmi aranyfedezetükkel kimeríthetetlen kincsesbányái a szocialista tematikának, a szocialista-realizmus alkotó módszerének.

Mind ez több mint ígéret és lehetőség. Biztosíték is a művészetek s köztük a film minden eddigénél magasabbra ívelő pályájára. De téved az, aki automatikusan, kitérők, mellékutak, sőt esetleg szákcútkák nélkül képzelettel el egy művészet fejlődését. Mint az élet minden területén, a művészetekben is járadásos kutatások, szorgos kísérletezések, részleteredmények, félsikerek lépcsőfokai vezetnek a sikerhez, a remekműhöz, a maradandó alkotáshoz. Aki azonban — akár szándékos rosszhiszeműségből, akár fogyatékos ismeretei, pillanatnyi élménye alapján — egy-egy lépcsőfokkal, epizódikus kitérőkkel azonosítja a szovjet filmművészet egészének történelmi és filmtörténeti misszióját, szerepét, éppoly barbárul és vakon jár el, mint aki egy közepes angol dráma hatására Shakespeare-t, egy sikerületlen német vers nyomán Goethe-t, egy gyenge olasz festmény alapján Leonardót, vagy Michelangelót tagadja le.

A forradalomban született szovjet filmművészet — amelynek első szava Eizensteinnel, Pudovkinnal, Dovzszenkóval stb. a forradalmas tömegek harcának filmindulója volt — most, hogy a kommunizmus építésének második szakaszával a szovjet tömegek harca új forradalmi lendületet vett, szükségszerűen halad a szocialista-realista művészet új csúcsai felé.

# TEGNAP

Egy (látszatra) technikai kérdéssel kezdeném. A filmrendezői munka és színészi játék régi gondja a — fotogeneitás szempontjából — vastagon kent, természetellenes színű smink. Szinte rákérgesül a színész arcára, megnehezíti a finomabb arcjátékot, gyakran kelt torz, lárvaszerű hatásokat; de fékezi az egész színészi mozgást is, a gesztusokat (például, nem kaphat a szereplő az arcához, homlokához, nem dörzsölheti a szemét stb.) és még a külszíni felvételek legtermészetesebb milliójében is állandóan a színházat idézi. Keleti Márton ezért, legújabb filmjében, megpróbálta a sminknélküli játékot, és Hegyi Barnabás operatőr vállalta, hogy az eszközt kényszeríti az emberhez és nem az embert az eszköz követelményeihez. Persze, túlzás volna azt állítani, hogy a játék ettől válik realistává, és hogy a sminknélküliség hatása az első perctől fogva szembeötlő. Valószínű, hogy a mozi látogatók nagyrésze közvetlenül ezt a változást észre sem venné. A színészi játék realitásában olyan *finomításról* van itt szó, ami végső soron — és igen szerencsésen — a művészi alkotásnak mintegy a szövete alatt rejtőzik. Tudjuk azonban, hogy éppen ezek a szinte észrevétlenül finomítások azok, amelyek sokszor a valódit az utánzattól megkülönböztetik, s a művészi kifejezést egyre magasabb szintek felé emelik.

Úgy gondolom, nem is véletlen, hogy a rendezői ötlet éppen ennek a filmnek kapcsán merült fel. Olyan témát dolgoztak fel ebben a filmben, ahol a valóság legcsekélyebb „sminkelése” felszisszenést váltana ki egy, erre a kérdésre igen érzékeny közvéleményben. Mai téma? A szó szoros értelmében már nem az. Szemben az egy-másfél évvel ezelőtti helyzettel, az emberek ma már nem 1956-ban gondolkodnak. Munkásságunk, parasztságunk, de már értelmiségünk legnagyobb része is, erősen azon a talajon áll, amely két év kemény munkája nyomán döngölődött az akkori események rétegei fölé, benne él és jól érzi magát abban a légkörben, amely

azóta alakult ki. És a nagy világesemények — történelmi és történelmivé emelkedő technikai események — közepette, az emberek egyre inkább a holnap felé fordulnak, szükségletükké válik, hogy a mában is egyre inkább a jövőt lássák. Azért a »tegnapot« még nem felejtik; éppen a jövő érdekében nem felejtik azt, amit abból a tegnaptól megtanultak. A közös, megrázó élmény, 1956 októbere, még hosszú ideig — ha nem is mai, de — aktuális művészi téma marad tehát. A közönség reagálásából is láthatjuk: erős az igénye annak, hogy újra és újra számba vegyék, hogyan is eshetett meg, ami megesett, hol, mit hibáztunk, ki, hol, miben mulasztott? A művészi élményben a társadalom lelkiismeretvizsgálata is jelentkezik és az a vágya, hogy az ellenforradalom salakjától, hordalékától végképpen megtisztuljon. Megtanulták azonban az emberek nagyon jól az elmúlt évek eseményeiből azt is, hogy a valóság önámító ferdítéseiből igaz tanulságot leszárnai nem lehet. Ha valóban meg akarunk tisztulni, ha valóban tudni akarjuk, merre menjünk, hogy előbbre jussunk, akkor merjünk szépítés-torzítás nélküli tükörbe nézni.

Az ellenforradalom témájáról több irodalmi és színpadi mű született, már film is. Jórésük azonban az események valamelyik perifériális jelenségéből próbált általános érvényű tanulságokat és következtetéseket levonni. A Tegnap az első filmünk — ahogy a színpadon a Szélvihar volt az első —, amelyik arra vállalkozik, hogy — ha nem is történelmi dokumentumszerűen, de *lényegében* az egész eseményt, magát az ellenforradalmat ragadja meg. A Tegnap alkotói eredményesen dolgoztak; nagyon éberem emlékező közönség estéről-estére első megfogalmazásban azzal fejezi ki tetszését, hogy ráismer: igen, így volt, így történt. A filmbeli történetből ugyanazok a tanulságok vonhatók le, elméleti elemzés során, amelyek a történelmi valóságos eseményeiből kiviláglottak: az, ami

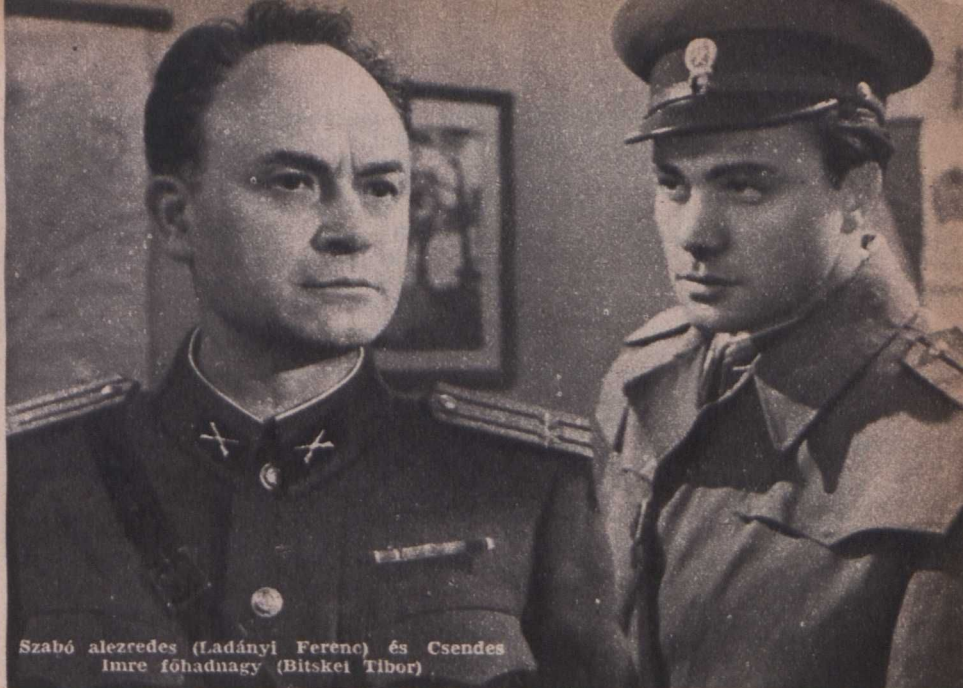
Magyarországon 1956 októberében végbement, fegyveres ellenforradalmi felkelés volt; egy tudatos, felfegyverzett, ellenforradalmár kisebbséget *félrevezetett*, túlnyomórészt jószándékú tömeg követett — passzívan, de részben aktívan is —, és hogy ez megtörténhetett, annak részben a magunk hibáiban van oka, részben ott, hogy árulás következtében a forradalom egy időre erőközpont nélkül maradt, szétzilálódott. A film nem egyszerűen illusztrálja a tudományos analízisnek ezeket a tételeit. A film cselekménye nagyon izgalmas, zárt, drámai egység: a valóságnak olyan darabja, amelyben *lényegében* az egész benne van, és így bárki a nézők közül, anélkül, hogy szájába rágnák ezeket a tanulságokat, elemzi ki.

Hallottam olyan kifogást, hogy a film mintegy »a várossal szemben« a faluval védekezik meg a szocializmus igazságát. Nem nehéz ezzel a végső soron *dogmatikus* állásponttal szembeállni, hiszen az élet tényei, és éppen ezért az elméleti igazság is, ellenük bizonyít. Mert tény az, éppen az ismert okok következtében, hogy a városokban, magában a fővárosban is, hosszú időn át kuszább volt a helyzet, mint falun. A városokban könnyebben, a lelepleződés kisebb veszélyével tudott fellépni az osztályellenesség demokratikus, sőt szocialista mezben. A városokban az összeverődött ellenforradalmi söpredék, a forradalmi erők szétziláltsága közepette könnyebben tudott terrorhangulatot teremteni. Falun, ahol az emberek egymást *személy szerint* ismerik, a kicsiny közösségekben, ahol az emberek pontosan a frázisok mögé láthattak — hiszen nem az az érdekes, hogy ki mit mond, hanem hogy *ki* mondja! — a frontok az első perctől kezdve tisztábbak voltak, sokkal hamarabb felismerték az emberek, miről van itt szó, mi az események valóságos tendenciája és mi az a valóságos szándék, ami a többé-kevésbé tetszetős jelszavak mögött rejlik. De azok a parasztok, akik szerte az országban vasvillával, vadászpuskával, baltával, innen-onnan szerzett katonai fegyverekkel a termelőszövetkezet közös vagyonát védték, a

közös magtárak, istállók, gazdasági épületek előtt őrséget álltak, akik az ellenforradalmi gyűléseket obstruálták vagy szétverték, *nem valami különleges parasztigazságot védték, hanem a szocializmus igazságát, a munkásosztály igazságát.* A filmbeli Csendes Imre egyfelől a gyávákkal szemben, a tehetetlenekkel szemben, *a paraszti ösztönösség és önzés megtérbolyultjaival szemben, másfelől a régi világ feltámasztóival vagy konclesőivel szemben, ezt az igazságot védelmezi, ennek jegyében szervezi egységes erővé azt a minden tisztességes dolgozó emberben meglévő szándékot, amely maga együttthatásában a szocializmus felé lendít minket előre.* Ezt védené az a katona is, benn a városban, ha nem ütné ki kezéből a fegyvert az árulás: és nyilvánvaló, hogy az események sodrában járdaszélre szorult, mellékfigurává esett »másik tömeg«, amelyet ugyancsak elárultak, tanácsstalanságban hagytak, passzivitásra kárhoztattak, ez is ugyanazért az igazságért szorong. Szorong: mert többet nem tehet.

Azt hiszem, az ilyen — szerencsére ritka — vélemények képviselői, valamint azok is, akik a dramaturgiai egységet hiánvolták, félreértették a filmet, nem értették, ki is a hőse ennek a drámának és lényegében miről is szól. A Tegnap hőse: a tömeg, a nép; a *forradalmi tömegnek* az ismert okok miatt történt tragikus bukását, bomlását, majd feltápáskodását, önmagára találását ábrázolja a film; az *egyes szereplők konfliktusai ennek a témának művészi variációt, az egyes szereplők szólóhangszereiként* ennek a témának szimfonikus feldolgozása csendül.

Egy maroknyi céltudatos ellenforradalmár csoport, a kisváros csöccselékével, félrevezetett fiatalokkal és kíváncsiakkal tömeggé duzzadva, hömpölyög a laktanya ellen. A honvédek felkészülnek az ellenállásra; nem a védekezésre, hanem a támadó lépésre, a tüntetés szétverésére. Nem a nép és a katonaság konfliktusáról van itt szó. A film egészében világosan kiderül: a civil és az egyenruhás *tömeg* elemzésben azonos, és lenyegében egyformán differenciált. A válságba került népha-



Szabó alezredes (Ladányi Ferenc) és Csendes Imre főhadnagy (Bitskel Tibor)

talom tragikus konfliktusa villan itt meg előttünk; a végsőkig élezi ezt az a gyilkos rosszindulat, amely pontosan tudja, mit akar; de könnyen és gyorsan feloldhatná a józanság és jószándék egyetlen erélyes gesztussal. (Milyen jól érzékelteti ezt a film ott, ahol Szabó alezredes a gépfegyverhez hasal és a tüntetők hirtelen megértik, hogy ez az ember valóban löni fog, ha tovább mennek.) A katonák lelkét is mardossa a kétely, ők is viselik sok-sok személyes sérelem súlyát a múltbeli hibákból; viselik és viselnék is, nem roskadnának össze alatta, még nem inogtak meg a maguk igazában, még fenn tartja őket a fegyelem. Jön azonban a parancs: nem szabad fegyvert használni, újabb parancs: vissza kell vonulni a laktanyába; s miközben ellenük tankok vonulnak fel, újabb parancs: fegyverszünet! A tétovaság felbomlasztja ezt a kemény közösséget is. Van, aki átáll ellenforradalmárnak, ott keresi az igazságot, van, aki egyszerűen nem tudja, mit tegyen, áll megkövülten, hagyja, hogy történjenek vele a dolgok, nem avatkozik közbe többé. Van, aki gúnyosan nézi mindezt, s ha legalább annyi erkölcsi tartása volna, hogy merne, akkor nyíltan is fellépne az ellenforradalom oldalán.

(A belső árulót itt egy figura jelképezi és az is elszigetelt. Megismertem magam is jónéhány makulátlan, kitűnően helytálló alakulatot. Mégis: az árulók bomlasztó munkája a hadseregben, és különösen a nacionalista uszítás, sajnos, s legtöbb helyen nyiltabb és hatékonyabb volt akkoriban már!) Van, aki kétségbeesik, úgy érzi, egyedül maradt kommunista meggyőződésével, letéplí tisztí vállpántját, mindenkiben árulót, ellenséget lát. A katonák vezetője, Szabó alezredes — az egyik »történelmi« főszereplő — pontos fegyelemmel követi a parancsot mindaddig, amíg világosan nem látja, hogy itt árulás történt. Akkor vállára akasztja a golyószórót, kiválogatja maga mellé azokat, akik, ha összedől a világ, akkoris állják a harcot: megkezdí, ahogy ezren és tízezen, szanaszét az ellenforradalmároktól megszált országban, a forradalmi erők szervezését, egy kis gócot, amely sok ilyen góppal hatalmas erővé egyesülhet és visszavághat. Hosszú ideig így látszik — és a valóságban is így látszott — az események hullámain csak az ellenforradalom tudatos vezetői maradnak felül, csak ők értik, mi megy végbe. Az alezredes itt egyszerűen fölébe kerekedik az őt elborító

hullámoknak, most már ő is tudja, mit akar. És ő nagyobb erővel tudja, mint ellenfelei.

A főhősben, ifjabb Csendes Imre főhadnagyban az események egyik legtipikusabb figuráját ismerhetjük meg. A nézők közül sokan ismerhetnek benne önmagukra. Fiatal, tapasztalatlan forradalmár, aki az osztályharcnak ilyen formáival még nem találkozott, aki annyira benne élt a győzelmes proletárdiktatúra világában, hogy a váratlan támadás megszedíti, összekuszálja benne azt a szilárd koordináta rendszert, amelyen eddig elhelyezkedtek a dolgok és jelenségek, egyszerre nem tudja mi az igazság, merre kell mennie. Ösztönös érzéssel apjához fut. A táblán, amelyről minden igazságot letöröltek, egy igazság fényesen ragyog: apja nem csálhatja meg, apja tiszta, becsületos ember, okos ember, régi forradalmár, mindig tudta, mit kell tennie. És itt eszünkbe kell, hogy jusson, milyen szerepet játszottak a forradalmi erők feltámasztásában, a proletárhatalom konszolidációjában azok az öreg kommunisták, akik pedig a múltbeli hibák folytán, akárcsak Csendes Imre sok sérelmet szenvedtek és olykor akarataikon kívül még ellenzékbe is kerültek, gyáva karrieristákkal szemben. Sokan ismerhetnek magukra abban a szeles, meggondolatlan fiatal katonában is, aki a nagy nemzetiszínű érzelmi oldódásban összeölelkezik az ellenforradalmár banditákkal, s akit később ezek ölnék meg. (A költői igazságszolgáltatás teljessége kívánja így. A valóságban sokat közülük csak egy hét múlva, vagy egy év múlva pusztított volna el az ellenforradalom. Sokan megúszták kisebb-nagyobb sérüléssel és sokan érezték lelkiismeretükben azt a megsemmisülést, amit filmbeli képviselőjüknek sorsa lett.) Pedig... volt egy pillanat, amikor csak hajszálnyi különbség választotta el őt Csendes Imrétől, a barátjától...

Ennyiből is látjuk, azok közé a ritka alkotások közé tartozik a Tegnap, amelynek típusában, fordulataiban, lépten-nyomon ráismerünk a magunk életére, a magunk sorsára, amelyhez igen forró személyes közünk van. Éppen ezért is — túl a feszült, jól bonyolított cselekményen

— izgalmas ez a film, a legnemesebb, a legértékesebb emóciókat kelti és teljesen érthető a nem mindennapi sikere is.

Dobozy Imre nem egyszerűen filmre írta, hanem teljes egészében átfírta a Szélvihart. A színdarabból csak a problematika, egyes jellemek és egy halvány eseményvázlat maradt; a forgatókönyv eredeti és új alkotás így, amint van. Keleti Márton igen nagy művészi fegyvellemmel és ökonómiával oldotta meg a rendezést, minden gesztus, minden arcmozdulat pontosan a helyén van és mindennek szigorú funkciója van a drámában. Szinte páratlan eddigi filmgyártásunkban az, amit a tömeg mozgatóásával produkál. Nem érzünk statisztériát. Külön-külön él és alkot minden egyes szereplője a tömegnek, és egységesen mozog mégis az egész. (Szovjet filmekben láttunk ehhez hasonlót, ahol a rendezőknek, persze az az előnyük, hogy hússzor annyi kiváló színészből válogathatták össze a legkisebb arcjátékszereplőt is, mint a mi rendezőink. Keleti Mártonnak viszont kétségtelenül könnyebbséget jelentett az előtte álló példakép.) Egyetlen kifogást hoznak fel munkájával kapcsolatban a kritikák: mint mondják, a tsz vagyonának széthordását kissé öncélúan kijátszatja, sok az ismétlődés, hosszadalmas ez a részlet. Nem értek egyet: ez a jelenetsor nem betét, s ha a városi néző talán kevésbé, de a falusi bizonyára nagyon is a dráma egyik csúcspontját érzésként érezte benne. A hosszadalmasság és ismétlés a kómikus hatást fokozza. Ez a kis mulatságos momentum pedig jólesik a dráma sűrű levegőjében: másrészt a leghatásosabb fegyvert, a nevetéget állítja a film mondanivalójának szolgálatába. Bárki megérti belőle, milyen tragikomikus elesettséget jelent a kispolgári-parasztj életforma ahhoz képest, amit a szocialista nagybirtokos gazdálkodás jelent.

A szereplők játékán — mint mondtuk — valóban érezték, hogy nem feszélyezte őket a smink. És ez nem is annyira az egyes főszereplőkre, mint az egészre vonatkozik. Ilyen együttes játékot még színpadainkon is ritkán látni, ahol pedig a színészek — mindennek ellenére

— mégiscsak tartósabban összedolgoznak. Éppen ezért a nevek említését, eltérően a szokásostól, nem is a »nagyokkal« kezdeném. Hanem mindenekelőtt a fiatal *Szabó Gyulával*, akinek játéka nagyon lényeges dolgot értet meg velünk: azt, hogy lehet valaki nagyon kedves, rokonszenves, lángoló hit hevítheti, lehet szubjektíve bátor (adhatja legalább is a bátorság szép gesztusait), a valóságban mégis káros, amit tesz, gyáva és ostoba. El kell ítélni benne a tettet és fel kell menteni, helyesebben, meg kell menteni benne az embert. *Bánhidai László* egyetlen rövid jelenetében egész kis világot tár fel, múltat és jövőt villant elénk. *Farkas Antal* kitűnően tud végigmenni azon a borotvaélen, amely szerepét a komikustól és a tragikus-tól, a nevetségestől és a súlyosan veszedelmestől elválasztja. A kisebb szerepekben *Görbe János*, *Páger Antal* és *Ungvári László* tűntek ki. *Görbe* és *Páger* — bármennyire furcsa — tulajdonképpen pendant-szerepek: mindkettő szeretné minden eshetőségre készen, mindkét világban megvetni a lábát; *Görbe* kanásza fél attól, ami jöhet, *Páger* földesura fél feladni azt a megalkuvással teli, de a maga lelki devalváltságában is némiképp már megszilárdult életformát, azért a bizonytalanságért, amely olyan szép, hogy nem is lehet igaz. *Ungvári László* az első könnyű diadaltól megrészegült, magának már a végső győzelmet elő-

legező nyugatos katonatiszt lelkivilágát érzékelteti egy-egy gesztussal sokoldalúan: kongó üres kedélyességét, kétszínűségét, mély romlottságát, szadizmusát.

Hasonló értékű főszerepekben két nagy alakítást, marandandó élményt jelent *Maklárly Zoltán* és *Ladányi Ferenc* játéka. *Maklárlynak* több a lehetősége, sokoldalúbban mutathatja meg képességeit, *Ladányit* viszont éppen a szerep kényszerírti szinte szonettszerűen szigorú, fegyelmezett formák között arra, hogy mégis mindent elmondjon alakjáról. Ifj. *Csendes Imre* alakjában viszont, úgy hiszem, író, rendező és színész egyaránt kevesebbet adott annál, amit *ilyen együttesen belül, ebben a drámában* ez a figura nyújthatott volna. Néhol, egy-egy pillanatra — különösen a rajvonajelenetben — megnő, érezzük a *Bitskey Tibortól* már megszokott szuggesztív alakítást, máskor aztán — ahol győtrődik, vívódik, ahol kevéssé történik vele, de annál több benne — kicsit üresen cseng például az ismételt hivatkozása apjára.

A film befejezett és teljes dráma. A történelmi háttérrel és »kifutást« illetően friss közös élmények közös tudomása eligazít. Mégis: úgy tapasztalom, szívesen látná a közönség ezeknek a szereplőknek további sorsát, ennek a történetnek folytatását egy új *Dobozy—Keleti* filmben.

MESTERHÁZI LAJOS



Szét akarják hordani a szövetkezet vagonát

# A modern filmzenéről

Párizsi beszélgetés Kozma Józseffel

A MANZÁRD-LAKÁS az Am-père utcában, Párizs tetői felett, könyvvél és zenével teli — a falakon, föl a ferdén lejtő mennyezetig, könyvrengeteg, Utrillo-, Gentilly- és Erni-képek, a hatalmas zongora mellett zenegép s lemeztár.

A leghíresebb Kozma-sikerekről beszélgetünk, a film és a zene kapcsolatról, és arról, hogy Pesten aligha tudják, hogy Kozma évtizedek embertelen nyomora után, szegényen, kudarcoktól megtörten és véletlenül írta meg első filmzenéjét, Renoir *Nagy ábrándját* és hogy nem tudott megjelenni a film bemutatóján, mert nem volt sötét ruhája... Tudják-e, hogy Kozma *Találka* című balettzenéjét a párizsi kiadók sorra visszautasították, mint eladhatatlant és előadhatatlant, s hogy ennek a balettnek a *pas de deux*-je azonos azzal a *Feuilles mortes* szanzonnal, amely nemcsak világsiker lett, hanem tartós világsiker, rekord-világsiker is? A *Hulló falevél* 1946-ban Marcel Carné filmjében, az *Ejszaka kapujában* retteneteset bukott a filmmel együtt, senki se vette észre. Megmagyarázhatatlan, de így van: a filmben Yves Montand kudarcot vallott vele — négy év múlva egyszer újra elénekelte és világsiker robbant ki belőle. Yves Montand ezt a szanzont választotta »aranylemezének«.

A nagy ábránd óta Kozma több mint száz filmzenét írt. A páratlan filmzene-sorozatban Kozma egész sor nagy rendezővel működött együtt: ő írta a többi között Franju (*Az állatok vére*), Grimault (*A kis katona*, *A kéményseprő és a pásztorlány*), Cayatte (*Veronai szeretők*), Ciampi (*Egy nagy főnök*), Allégret (*Lady Chatterley szeretője*), Le Chanois (*Iskolakerülő*, *Laurent doktor esete*) filmjének muzsikáját. Kevesen tudják, hogy ő szerezte a híres *A szerelmek városa* zenéjét is a háború idején. A filmen nem jelenhetett meg a zeneszerző neve: ekkor már partizán volt a Francia-Alpokban. Az ellenállás tisztjeként Kozma meg is sebesült a náci megszállókkal ví-

vott harcban. Nemcsak francia filmek zenéjét írta: Kozma szerezte a spanyol Bardem *Fő utcájának* zenéjét is.

Amikor megkérem, meséljen legutóbbi filmzenéiről, amelyek problémát jelentettek számára, három filmet említ: a *Tamangót*, *Az orvos dilemmáját* és a *Macskát*.

A TAMANGO azért érdekelt, mert alkalmat adott rá, hogy az ősi s mai fülnek különösen izgató ritmusú néger melódiákat feldolgozhas-sam. Prosper Mérimée egyik novella-remekét vitte filmre John Berry a *Tamangóban*, az utolsó rabszolgahajó, az 1820-as nagy néger rabszolgáladás hősi és megindító történetében. Főszereplői közt van az amerikai néger színésznő, Dorothy Darnidge és a német Curd Jürgens. Heteket töltöttem a párizsi *Musée de l'Homme* kotta- és lemeztárában, hogy tanulmányozzam a kongói, a szenegáli, az elefántcsontparti nége-rek ősi dallamkincsét.

A SHAW-FILM zenéje is önálló feladatokat old meg. A film Londonban készült, Lord Asquith rendezte, Leslie Caron a főszereplője. Shaw örökösei nagyon tisztelik az író emlékét és darabjai filmrevitelének szigorú feltételül szabják, hogy nem szabad a dialógusokból kihagyni egy szót se. Ez valóságos akrobatikára kényszeríti a rendezőt, mert a film-ben sokat beszélnek — ez rendkívül megnöveli a zene jelentőségét és speciális szerepét. Az *orvos dilemmájának* nagy jelenete a festő halála: ez az egyetlen jelenet — filmes nyelven — két tekerics zenét kívánt.

Ezekben a filmekben már kísérleteztem az elektronikus zenével, de uralkodóvá csak a *La Chatte*-ban (*A macska*), Decoin filmjében vált

Kozma félbeszakítja önmagát: »Mielőtt elmondanám, mit értek elektronikus filmzenén, mondanék valamit a francia filmrendezők zeneiszonyáról...«

Ha néhány zeneszerző igényes is, sok-sok más nem az: a filmzene az

utóbbi években legtöbbször rutinos, üres muzsikává laposodott. A szon-stílus immár nyálkás, kibírhatatlanul érzélgős. Az agyoncukrozott muzsika élmélyítővé vált, a szimfonikus zene filmzeneként pedig unalmassá. A rendezőknek ebből elégük volt és azt mondták, inkább ne legyen zene a filmjükben. Például Yves Ciampi, aki pedig egy nagy zongoraművész fia, újabb filmjeit filmzene nélkül rendezí. Mások inkább klasszikusokat választottak. Bresson *Egy halálraítélt megszökött* című filmjének »zeneszerzője« nem más, mint Mozart. Louis Malle *Les Amants (A szeretők)* című gyönyörű szerelmes filmjében Brahms muzsikája szinte szerepet játszik. Carné a *Tricheurs (A csalók)* című filmjéhez, amely a mai párizsi burzsoá fiatal-ság életéről szól, egyszerűen a legdivatosabb amerikai jazz-számokból válogatott zenét.

»Amikor egyszer Decoinnal beszélgettem, ő is azt mondta: *nem akar többé filmzenét hallani*. Elektronikus kísérleteimre gondolva, megígértem neki, hogy olyan zenét írok, amely nem lesz 'zene'. Decoin ráállt, így született meg *A macska* zenéje, amely meglepő hatást keltett és meglepő sikert is aratott.

A LA CHATTE ellenállási film. A konfliktus magva igaz történet: egy fiatal francia ellenálló leány (*Francoise Arnoul*) beleszeret egy német tisztbe és árulójává válik bajtársainak, akiket a Gestapó kivégez.

A film zenéjének műhelytitkait fessegetem, Kozma az újító ötletére és munkamódszerére büszke hangján válaszol, érzem, hogy szívügye ez a kísérlet. »A fotó- és filmmontázs-hoz hasonlítható a magnetofon-montázs. Ilyen, mondhatni konkrét zene-montázs az, amelyben keverednek a zörejek, zajok és a zenei dallamok. A film zenei nyitányában az elektronikus hangszerek keltette zenében felhangzik a csizmakopogás, a fegyverropogás s a német katonazene torzított karikatúrája. A partitúrát az úgynevezett elektronikus orgonára írtam, amelyben elektromos áram kelti a rezgéseket, tehát a hangokat. Az elektronikus orgona minden létező hangot utánozni tud, de nem ez érdekli a modern zeneszer-



Kozma József

zőt, hanem az, hogy olyan rendkívül magas és mély hangokra is képes, amelyeket szokásos hangszerekkel nem lehet produkálni. Az elektronikus orgonával olyan hangszíneket állítottam elő, amilyeneket klasszikus módszerekkel semki se képezhet: ismeretlen, új, 'regisztereket' találtam. Maga az eljárás nem az én találmányom, de filmzenei alkalmazásában tudtommal az úttörők közt járok. Az új hangszínekkel ki tudtam emelni a film legjellemzőbb lélektani motívumait: a veszély, a félelem, a szorongás, a nyugtalanság árnyalt hangulatait.

»AZ ELEKTRONIKUS FILM-ZENE nagyon érdekel, mert szerintem ez van legközelebb a sajátos filmnyelvhez és mert itt még sok mindent lehet kitalálni — mosolyog Kozma. — Ez már nem egyszerűen filmre áthangszerelt szokványos zenekari mű, hanem zeneileg is új koncepció: bár az elektronikus zenének vannak önálló törekvései is, szerintem elsősorban a filmé. Mindezekelőtt filmzeneként érvényesülhet. A filmet nem zavarja, hogy az elektronikus zene úgynevezett konzerv-zene, hogy nem élő zene; sőt a film sajátos művészetéhez ez illik legjobban. Ez lesz a jövő legsajátosabb filmzenéje«.

RUDNYÁNSZKY ISTVÁN



## A KAPITÁNY LÁNYA

A film alkotói hűségesek akartak maradni Puskin csodálatos szépségű elbeszéléséhez, s valóban érdekes filmet készítettek — mégis idézzük az eredeti mű tanúságát, a vállalt feladat nehézségeinek és nagyságának érzékeltetésére, s nem utolsósorban azért, mert a felbukkanó elterések nem mindenben igazolják az alkotókat.

Puskin novellája úgynevezett »énes« írás — a történetet Pjotr Andrejevics Grinyev elbeszéléséből ismerjük meg, akit a kor átlag-nemesei fölé nem tudatossága, hanem inkább rendkívüli becsületessége emel. Nincsen tisztában korának legalapvetőbb kérdéseivel, így érthető, hogy a társadalomrajz, amelyet gondolat- és érzésvilágán keresztül kapunk, jóllehet alkalmas a cári Oroszország életének feltérképezésére, mégsem teljes. Szubjektív szűrőjén át helyesen, kísérteties pontossággal ábrázolható a cárizmus gépezete, a távoli garnizonok élete, s a figurák jellemrajza is teljes bonyolultságukban és ellenmondásosságukban kerekedik ki. Olyannyira, hogy például Mironov kapitány

alakjában a hősiesség és a becsületesség jól megfér a kínvallatással és a cárnő feltétlen szolgálatával. A Pugacsov-féle népi felkelés azonban Puskin írásában, noha a kor irodalmához mérve óriási merészséggel és kitűnően ábrázolt is, mégis a történelmi igazsággal összevetve, éppen a választott forma nehézkedési ereje miatt eltorzult. Puskin szerencsésen választott: ha ugyanis Grinyevet elsősorban az okosság jellemelné, valószínű, hogy osztályának körmönfontú védelmezője lenne, mivel azonban legfőbb jellemzője a naivitással párosult tisztesség és becsületesség, így, ha deklaratíve el is ítéli Pugacsovék mozgalmát, az általa ismertetett tényekben és jelenségekben megmutatkozik, ha mégoly halványan is a felkelés ereje és igazságossága. Maga a mese is olyan egyszerű és jól komponált, hogy Grinyev érzelmei ellenében is alkalmat ad arra, hogy a felkelők is különösképpen Pugacsov emberközelbe kerüljenek.

Kérdéses azonban, hogy a film alkotói megelégedhettek-e a korabeli társadalom ilyen ábrázolásával,

különösen akkor, ha az »énes-forma« szükségszerű átalakulásával Grinyev szubjektív látószögéből hiteles és emberi meglátásai hirtelen objektív igényűvé emelkedtek? Hiszen a becsületes, de végül is számos vonatkozásban mégiscsak korlátozott cári tiszt számára érthetetlen kérdőjeleket már régen és egyértelműen feloldották — ugyanakkor azonban ügyelni kell a puskini mű épségére is, mert hiszen a kérdőjelek teljes megválaszolásával, a dolgok egyértelművé paszírozásával a kor bonyolultsága, a figurák rajzának és a részleteknek ellentmondásosságukban is jelenvaló szépsége könnyen eltűnhet, s a puskini műben oly igen természetes jellemek könnyen sematikusá nyomorodnak.

A FILM ALKOTÓI szándékukban helyesen, az irodalmi művekből készült forgatókönyveknél szinte már kötelező erejű »hűtlen hűséget« választották, a mű szelleméből és tendenciájából építették fel a filmet, merészen, alkotó módon. A szándék helyessége azonban nem volt elég a kínáló buktató teljes elkerülésére.

Pedig sokat tettek a film készítői: Kovarszkij, a forgatókönyv írója a dialógusokat csaknem csorbítatlannal átmentette, s a jeleneteket is csak annyira csoportosította át, amennyire az ilyenkor műhatatlannul szükséges. A rendező Tovsztonovnak sikerült az eredeti műben kevésbé lényeges, a történelmi igazság szempontjából azonban perdöntő jelentőségű felkelést hangsúlyossá tennie. Elég talán, ha példaként említjük a Pugacsov kivégzését ábrázoló, valóban hatásos képsort, amelyet »hűtlen hűséggel« bontott ki a rendező Puskin egyetlen mellékmondatából: valóban hiteles légtört teremtett a síró tömeg, s a cári katonaság rideg és kegyetlen sorainak szembeállításával, a kivégzés után pedig — a tengernyi bánatot jelképező — hömpölygő tömeg bemutatásával. Szerencsés a tulajdonképpen két főhős, Grinyev és Pugacsov alakjának párhuzamba állítása is. Pugacsov és Grinyev alakítói — Lukjanov és Strizsenyov — játéukban kidomborítják ezt a párhuzamot, alkalmat adnak a két

egymástól olyannyira elütő emberi tartás összehasonlítására. Talán paradoxonnak tűnik, de valójában nagyonis igaz, hogy nemcsak saját szerepüket játsszák, hanem a másik ellenkezőjét is. Így aztán érzi a néző, hogy mennyivel töményebb Pugacsov nyugtalan boldogsága Grinyev — az érthetőség kedvéért anakronisztikus hasonlattal élve — »kispolgári kiegyensúlyozottságánál«. Még pontosabban: miként törpül el a különben kedves és szimpatikus Grinyev szűkkörű, könnyen kielégíthető elégedettsége, Pugacsov komorságában is felemelő, nehézségtű »történelmi boldogtalansága« mellett.

Nem kerülték el azonban a buktatót a garnizon életének bemutatásánál. Puskin szerettéljes, igaz olykor iróniával átszótt alaphangját, amellyel Mironov kapitányt és környezetét ábrázolja, a filmben egyértelmű gúnyolódás váltja fel, márpedig a garnizoni életnek ilyen szatirikus felfogásával nemcsak a puskini mű másíthatott meg, de csorbát szenvedett az ábrázolt élet egyszerűségében is összetett volta: Mironov történelmileg hiábavaló, de emberileg igazolt hősiessége vált értelmetlenné, s kompromittálódott az a környezet, amelyből Mása igaz és nemes tartása is táplálkozott és növekedett. Így aztán az eredeti mű bonyolultsága leegyszerűsödött, helyet kapott a rendezői feladatok megoldását s nem a cselekményt szolgáló mesterséges drámaiság, mint amilyen a túlságosan hangszlyos és lényegében hazug szépségű tisztipártaj, és nemegyszer hamis-csengésű pátosz.

A SZÍNSZEK JÁTEKA jó: Strizsenyovról dicséretként elmondhatjuk, hogy Puskini, Lukjanov teljes bonyolultságában igyekszik megformálni Pugacsov alakját, s nemcsak rajta múlik, hogy a felkelők vezérének emberségében olykor elhalványodik történelmi elhivatottsága. A többi szereplők jól illeszkednek az együttesbe, s talán csak a Svábrin ellenszenves figuráját alakító színészt bírálhatjuk, hogy túlságosan a »nagykönyvben megírt« csel-szöveget játssza. ILLES SZVETLANA

# OBERHAUSENI JELENTÉS

## A RÖVIDFILMEK FESZTIVÁLJÁRÓL

Február 8-án ért véget a nyugat-németországi Oberhausenben a rövidfilmgyártás idei első nemzetközi seregszemléje. A filmfesztiválon közel 30 ország több mint 150 rövid-, dokumentum-, kultúr-, riport-, oktató- és reklám-, valamint rajz-, báb- és kísérletifilmmel vett részt. Magyarországot a „Tavaszbuják”, az „Esztergom”, az „Egy másodperc története” és a „Cigányfantázia” című

mű rövidfilm képviselte Oberhausenben.

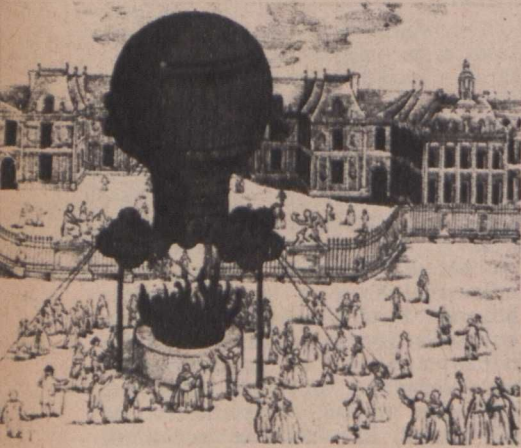
A fesztivál programja igen gazdag, sőt mondhatni túlszűfolt volt. Az oberhauseni Apolló filmszínházban kora délutántól gyakran a hajnali órákig peregtek a filmek és még a délelőtti órákra is jutott belőlük.

A nemzetközi zsűri, amelynek tagjai között magyar zsűritag is helyet foglalt, hosszas tanácskozások és viták után hozta meg döntését, amely a fesztiválon résztvevő közönség — a világ 21 országából összesereglett filmművészek — teljes egyetértésével találkozott.

A fesztivál nagydíját Bert Haanstra holland filmrendező „Üveg” című dokumentumfilmje nyerte el. A második díjat — megosztva — „Ahogy a gyermekek festenek” csehszlovák film (rendező Jiri Jerabek) és „Szép az élet” című lengyel kísérleti film (rendező Tadeusz Makarczynski) kapta, a harmadik díjon az olasz Om és Po (Giulio Questi) és a „Szajna találkozik Párizsszal” című francia film (rendező a holland Joris Ivens) osztozott. Az öt nagydíjon kívül 10 film elismerő diplomát kapott, a többi között a „Hét művészet” c. román rajzfilm, „A repülés vidám története” c. csehszlovák, a „Két ember és egy szekrény” c. lengyel, valamint két jugoszláv, egy-egy német, egy olasz és egy angol, és egy francia film.

Az eredmények a szocialista filmgyártás újabb nagy sikerét bizonyítják, hiszen a 15 díjazott film között két csehszlovák, 2 lengyel és egy román rövidfilm szerepel.

A magyar filmek bemutatását nagy várakozás előzte meg, márcsak azért is, mert ez elmúlt évi oberhauseni fesztiválon igen jelentős sikereket értek el. A várakozás — sajnos — ezúttal nem igazolódott be, mert — mint azt a nyugatnémetországi lapok megállapítják — idejű filmjeink nem érték el az elmúlt évi színvonalat. Ezzel az értékeléssel egyet kell értenünk.



Jelenet a „Repülés vidám története” című, diplomával kitüntetett csehszlovák rövidfilmből. Rendezte: Jiri Brdecka

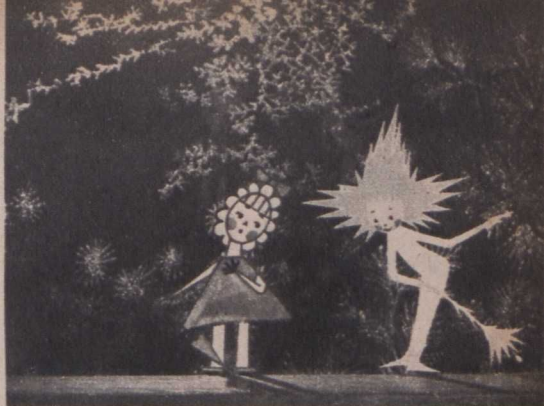
„A vízember tragédiája” csehszlovák rajzfilm egy humoros epizódja. Josef Kábrt alkotása



Hogy miért, azt röviden talán így lehetne jellemezni: a magyar rövidfilmgyártás évekkal, sőt talán egy évtizeddel is elmaradt. Amíg játékfilmjeink nem kis sikerrel futnak világszerte és a legjobbak között szerepelnek, addig rövidfilmjeink zörmán semmit sem fejlődtek az elmúlt időszakban. Az oberhauseni filmszövetség bevizsgálta: a rövidfilm-művészet a filmgyártásnak az a műfaja, amely a legnagyobb eredményeket érte el, mondhatni ugrásszerű fejlődést mutatott éppen az elmúlt években. A fesztiválon résztvevő magyar filmművész-küldöttség tagjai meglepetéssel és csodálkozással nézték a csehszlovák, lengyel, olasz, francia és más országok rövidfilmjeit, amelyek szinte más nyelven beszélnek, mint a mi úgynevezett „klasszikus” rövidfilmjeink.

Új forma, új kifejezési eszközök segítik a művészeket mondanivalójuk hangsúlyozásában. Legtöbbször teljesen hiányzik vagy igen kevés a kísérőszöveg. Mindent a kép és az aláfestőzene segítségével mondanak el, fejeznek ki. Talán egyetlen olyan filmet sem láttunk, amely napfelkeléssel kezdődik és az unos-untalanig ismételt naplementével végződik. Ez persze nemcsak a formára jellemző. A mondanivaló jóval sürített, tömörebb, mint a nálunk készült rövidfilmekben. Frappáns ötletek, szellemes megoldások élénkítik még a legtudományosabb jellegű, oktató filmet is.

A rövidfilm-művészet napjainkban már — a fesztivál bizonyossága szerint — szinte önálló műfaj, saját dramaturgiájával, esztétikájával, technikájával, kifejezési eszközeivel. Erdemes lenne bővebben elemezni a nagydíjat nyert „Üveg” című holland filmet. Alkotója a fesztiválon elmondotta, hogy eredetileg ő is szabványos dokumentumfilmet szándékozott forgatni egy nagy hollandiai üvegyárban. Minél tovább tanulmányozta azonban az üvegyártás technikáját, a gépeket és az azokat kezelő embereket, az üvegfúvó munkások művészetét, annál több ötlete, gondolata támadt, s végül az üvegyártásról szóló oktatófilm helyett megszületett az üveg szimfóniája. A fizikai munka apoteozisa ez

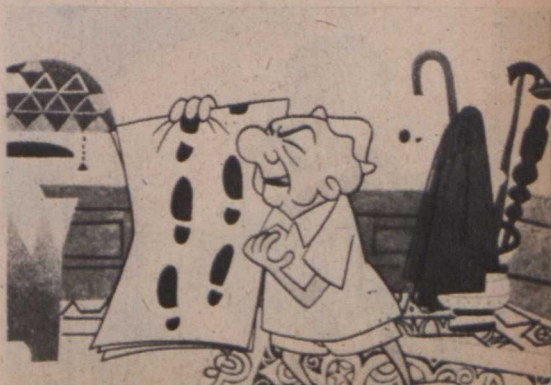


Részlet »A holdvilág meséi« című csehszlovák mesefilmből. Zdenek Miller rendezése



Jean Image, a neves francia rajzfilmművész egyik figurája, a »Télapó kalandja« című filmből

Busustof amerikai rendező »Magoo riportot ír« című rajzfilmjéből





Henning Carlsen és Erik Willunsen a „Biciklista» című dán közlekedés-propagandafilm forgatása közben



A »Sziléziai dalok« című lengyel rövidfilm jelenete

Argentína E. Dawi »Torres Aguero« című filmjével vett részt a fesztiválon



a film, a munka szépsége, az alkotás nagyszerűsége árad minden kockájából. Erdemes lenne nálunk is bemutatni a többi díjnyertes filmmel együtt közönségünk gyönyörűségére, filmművészeink okulására.

A filmfesztivál keretében rendezték meg az experimentál — magyarul kísérleti — filmek versenyét. Ezek a filmek már jóval kevesebb eredményt mutattak fel, mint az előzőek. Kísérlet címén és örve alatt néhány nyugati országban az expresszionizmus, a szürrealizmus és egyéb izmusok keverékéből filmszörnyszülöttek jöttek létre, melyeken a közönség előbb kacagott, majd bosszankodott. Ezek a kísérleti filmek — mint ahogy ezt a zsűri elnöke mondotta — valóban nem filmek még, csak kísérletek, amelyeket nem lett volna szabad sem ezen a fesztiválon, sem egyéb nyilvános előadáson bemutatni. Csak elvétve akadt közöttük magasabb alkotás, mint például a díjazott „Szép az élet” és a „Két ember és egy szekrény” című film, mindkettő lengyel művészek munkája.

A filmfesztivál alkalmat adott arra is, hogy a szocialista országokból, a kapitalista államokból egybegyűlt filmművészek nyilvános vitafórumon beszélhessék meg problémáikat. Ezek a viták igen eredményesek voltak; a résztvevők megismerték és megvitatták egymás véleményét, álláspontját. Ez pedig bizonyára hasznos az elkövetkezendő filmek számára. A fesztivál keretében levettették Eisenstein-nek a világhírű szovjet filmrendezőnek négy klasszikus alkotását: a „Sztrájk”-ot, az „Október”-t, az „Alekszander Nyevszki”-t és a „Rettegett Iván”-t. Mind a négy film igen nagy sikert aratott.

Májusban rendezik meg Manheimben a soronkövetkező rövidfilmfesztivált. Ha addigra nem is, de a legközelebbi oberhauseni filmfesztiválra bizonyára a magyar rövidfilm-művészek is új és jelentős eredményeket érnek el. Ehhez azonban az kell, hogy radikálisan szakítsanak minden begyepesedett tradícióval, s keressék meg az új lehetőségeket, az igényes művészi mondanivaló modern, újszerű és főleg közérthető szórakoztató kifejezési formáit.

GARAI TAMÁS

# A FÉLKEGYELMŰ



## *Első rész: A pénz hatalmában*

Hogy *in medias res* kezdjem: lenyűgöző alkotás. Legalábbis azoknak, akik nem könnyű kikapcsolódást, hanem magasrendű művészi élményt várnak egy-egy filmtől. Ismerem a szavak súlyát és tudom: ritka filmről mondható el e kétszavas értéktétele. De *Pirjevnek* fényesen sikerült a valószínűtlenül nehéz feladat megoldása: filmet, méghozzá elsőrangú filmet készített egy világhírű regényből.

Ez a feladat majdhogy a műfordítóéra emlékeztet. S mint amiképp a legrosszabb műfordítások mindig azok, amelyek a legmegrögzöttebb »hűséggel« tapadnak az eredeti műhöz, azonképp jó filmet sem lehet csinálni az eredeti epikai alkotás bekezdésenkinti lefotografálásával.

Mi adja hát meg a rendező és a forgatókönyvíró mércéjét? Mit vegyen át, mit ejtsem el valamely több kötetes, vaskos munkából? Mi az át-

dolgozás kulcsa? A *dráma*. Drámai mag nélkül nem lehet el semmiféle műfaj: a líra, de az epika sem; a film alkotóinak tehát ezt a magot kell megtalálniuk, márpedig ez nem is olyan könnyű, mint amilyennek látszik. Rosszul jár az, aki külsődlegesen nyúl a problémához, megtartani igyekezve a dinamikusabb, elvetni a statikus, töprengőbb, befelé forduló részeket; ez utóbbiak nélkül a legnemesebb mű is felhígulhat, bestsellerré torzulhat a mozivásznon. »A félkegyelmű« I. része azért ragyogó, mert Pirjev mélyen megértve az eredeti mű alapkonfliktusát, ennek drámai kibontására összpontosítja figyelmét, arról sem feledkezve meg, hogy a meditatív, kevésbé látványosan szikrázó részletek segítségével történő ellenpontozással éppen a dráma csomópontjait, azok feszültségét emelheti ki.

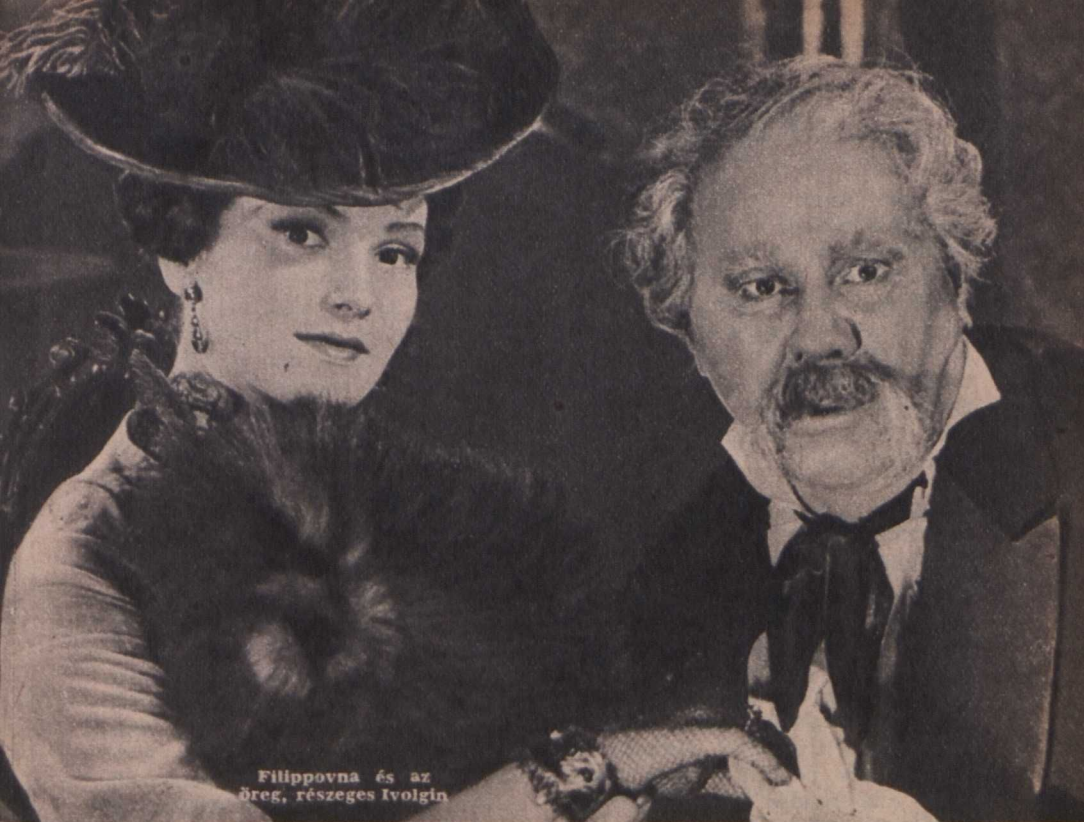
»A félkegyelmű« új szovjet feldol-

gozásában — ez expozíció vonatjelenetét leszámítva — három fő színhelyen pereg a cselekmény: Jepancsics tábornok házában, Ivolginék lakásában és Nasztaszja Filippovna termeiben. A három színhely a dráma három — szenvedélyben, izgalomban egyre fokozódó — kisülésének színhelye. Pirjev mindhárom robbanása alkalmával megtalálja a módot, hogy a Nasztaszja Filippovna birtoklásáért folyó szövevényes és undorító harcban a lényegre hangsúlyozza: egy fojtogatóan romlott társadalomnak és a becsületes, tehát félkegyelmű Miskin herceg erkölcsi normáinak meg-megújuló összezapását. A regény francia film-feldolgozása — noha *egy* részben igyekezett tolmácsolni a teljes regényt — nem tömörített ennyire, a *couleur locale* kedvéért kikikalandozott a drámai mag hatóköréből, s így kénytelen volt elsietni, a szaggatottság balladai homályában hagyni csakugyan fontos fordulatokat. A szovjet film többet bont ki, világosabbá teszi az érzelmek és ér-

dekek körtáncát Ganyka Ivo!gin, Aglája Jepenycsikova, Miskin herceg, a züllött Rogozsin, a kéjenc Tockij és Nasztaszja Filippovna közt; s amiben a francia film csupán az egymásra licitáló indulatok látványos görögtüzet látja (az asszonyvásárnak Nasztaszja estélyén lezajló nagy jelenetere gondolok), azt a szovjet feldolgozás Dosztojevszkij leglényegesebb mondanivalójának indulati tekintetben nem kevésbé gazdag kiemelésére használja fel. Hasonló különbséget látunk másutt is. A francia változat például fontosnak tartja Rogozsin tívornyájának misztikus mellékszövegként hangsúlyozásával történő bemutatását (ezt Pirjev az egyik szereplő részeg szövejtésével és egyetlen hozzáfűzött mondatmal maradéktalanul érzékelteti, misztikum nélkül), de — ami pedig lényegesebb volna — nem fordít kellő figyelmet Miskin herceg szellemi-erkölcsi rajzára (lásd a szovjet filmben Miskin találkozását a vonaton Rogozsinnal és Lebegyevvel, elbeszélését a tábornokné és lányai



A nagyvilági kokott,  
Nasztaszja Filippovna  
(Boriszova) be-  
töppan az Ivolgin-  
házba



Filippovna és az  
öreg, részeges Ivoglin

előtt), mint ahogy Gányka Ivoglin pénzsóvár szenvedélyét és igazsággal takarózó hipokrizisét sem mutatja meg olyan mélyen, mint ahogy azt a szovjet film teszi Gányka és a herceg remekbeszabott jelenetével.

A rendezés még a képszerűség terén is újat ad: az egyes filmkockák képi beállítása (Valentyin Pavlov munkája) teljesen a múlt századi klasszikus orosz festők alkotásait, azok hangulatát idézi fel; olyanok a felvételek, mintha mozgó festményeket látnánk. Az intérieurök is gyönyörűek, különösen a tábornok házabelliek. Hibát talán csak kettőt írhatnék Pirjev terhére: az egyik a Miskin herceg elbeszélését követő, kissé hosszadalmasan és fontoskodóan szimbolizálgató láng-montázs (amely mint eszköz is kirí a filmből); a másik Rogozsinnak és bandájának kétszeri, azonos hatású bevonulása. Vagy először, vagy másodszor, de valamikor mindenképpen formai ötlettel kellett volna ezt áthidalni, mert így a második bevonulás hatásosnak

szánt petárdája befullad, s ezzel — legalábbis egy-két pillanatra — csökken az utolsó jelenet nagy feszültsége.

A színészek közül kiemelkedik a Miskin herceget alakító fiatal Jurij Jakovljev sokhúrú, mélyen átéljt játéka. Szemben Gérard Philipe-pel, aki a figura hibbantságát húzta alá, Jakovljev elsősorban a tiszta szándékú, tapasztalatlan fiú ügyefogyottságát hangsúlyozza. Nasztaszja Filippovna szerepében Julija Boriszova is felveszi a versenyt Edvige Feuillère-rel. Legjobb percei, amikor Ivoglinék lakásán szemünk láttára alakul át gúnyoros, nagyvilági kokottból esendő és szánandó kislánnyá. Az utolsó jelenetet azonban ő sem bírja színnel, kissé egyhangú patetizmussal deklamál benne; habár ebben alkalmasint Bánky Zsuzsa szinkron-hangja is ludas. (A szinkron egyébként sem a legsikerültebb.)

S végül még egy elismerő szó Nyikoláj Krjukov zenéjéről: kitűnő.

TIMÁR GYÖRGY

# A filmelemzés

A cím kicsit elriasztó. Tétélek, szabályok pedáns rendszere ötlik fel eszünkben, merev és szellemtelen osztályozások, melyek szögül elvesz a művészet vonzó varázsa. Valahogy mégis meg kell közelítenünk ezt a problémát, mert a gyakorlat azt mutatja, hogy kevéssé vagyunk képesek a filmalkotást, mint szerves egészet, mint önálló filmformát eredményesen megítélni.

## Irodalom és filmművészet

Nálunk a legtöbb kritika titokban abból indul ki, hogy a film nem más, mint kényszerű álöltözetbe bújt irodalom. Ezért a kritikus igazi feladatának azt tartja, hogy minél előbb megszabadítsa a filmet ettől az esetleges, külsőleges buroktól és végre, mint tiszta irodalmat elemezhesse. Ez a munka nem okoz nagy nehézséget, hisz minden filmnek van szóban is elmondható tartalma, anyaga, mondanivalója: jellemek, konfliktusok alakulásában bomlik ki végső értelme. Ebben a közegben viszont már otthonosan mozog a bíráló. De szíve mélyén azért a legirodalmárabb kritikus is érzi, hogy valahol bünt követett el, árulást és jönnek az udvarias záradékok a többi művészről, akik »segítettek« a maguk eszközeivel teljessé tenni a művészi eredményt.

Igaz-e, hogy a filmalkotás tartalmának (most szándékosan szétválasztom a szétválaszthatatlant: tartalmat és formát) kizárólagos hordozója az irodalom — vagy pedig már az maga is szélesebb, több dimenziójú fogalom? Úgy hiszem, hogy itt mindenképpen hamis azonosítással van dolgunk. A film mondanivalója kétségtelenül megjelenik a forgatókönyvben, sőt a részletesen kidolgozott forgatókönyvben már megjelenik a majdani filmnek egész világa, víziója, atmoszférája is talán. Csak hogy ezek nem egyszerűen a szép-

irodalom eszközei, ill. csak részben azok. A forgatókönyv furcsa, heterogén alkotás. A szépirodalom szokásos formáin és eszközein túlelve van irodalmon kívüli, nem művészi elemekkel, melyek már a *filmforma* részei, a képalkotás, ritmus stb. szóbeli, előzetes rögzítései. Világosan kell látni, hogy ezekben a vonatkozásokban a szóbeliség csak mint segédeszköz és nem mint önálló művészi eszköz jelenik meg. A megértetés, a közvetítés formájaként és nem mint művészet, nem mint szépírás. Ennek még az sem mond ellent, hogy a forgatókönyv nemegyszer szépen, nagy művészi erővel íródott. Ezek nagy részének ugyanis legfeljebb, mint a film alkotóit ihlető közvetítéseknek van szerepük, de a maguk irodalmi formájában úgy sem jelenhetnek meg sohasem a film vásznán. (Kivéve persze a dialógust, melyre még később visszatérünk).

A film dramaturgiai megoldásai csak egyetlen vonatkozását tartalmazták a filmalkotásnak. Gondoljunk olyan példákra, mint a harmincas évek francia filmjeinek sora. Irodalmi szempontból milyen veszélyesen kacérkodik szinte mindegyik a ponyvával, mégis többet mondanak nemegyszer a modern nagyváros idegenségéről, riasztó magányáról, mint egy regény. Hatásukat inkább egy-egy kivételesen szuggesztív költemény vagy zenemű élményéhez hasonlíthatnánk. Azt akarom-e ezzel mondani, amit Balázs Béla állított, hogy a filmben az ostoba, banális, giccses cselekmény mit sem számít, mert háttérbe szorul az elevem, érzékletes filmforma mellett? Semmiképpen sem. Nem hiszem, hogy létezhet állandó, jellemző szakadék irodalmi tartalom s filmforma között (mert néha, esetlegesen előfordulhat) — csak azt állítom, hogy az irodalmi forma nem kizárólagos, reprezentatív hordozója a filmbeli tartalomnak.

A filmalkotás egészét nem lehet felváltani a benne csak részletként élő irodalomnak. És nem lehet a többi művészi eszközt csak úgy mellékesen kezelve, mechanikusan egymás mellé helyezni. Az irodalom elsődleges, meghatározó szerepének tételezése után következik a kritika szokásos szerkezete: forgatókönyv, rendezés, színészi játék és operátor. De mi-féle sorrend ez, az alkotófolyamat egyszerű — és tegyük hozzá, nem is teljes — megismétlésén túl? Milyen logikai, esztétikai, értelem szerű szempontot tartalmaz? A műalkotás a maga belső igazságát — s a film különösen — nem explicit formában, nem külön függeléként, hanem mindenekelőtt a szerkezettel fejezi ki.

### A filmalkotás szerkezete és „külön világa”

A tényekben, emberekben, bonyolult viszonylatokban rejtőzködő értelem a célratoró elrendezés, a szerkesztés kapcsán fog csak feltárulni. Ezért a bírálónak is innen kell rohamoznia várát. Nem a mondanivaló, a tartalom tanulmányozásának elhanyagolásáról beszélek, hanem éppen arról, amiben ez a mondandó igazán megjelenik, ahol tehát érdemes az ostromot megkezdeni.

Mi ez a mindenható szerkezet, melynek ilyen különös jelentőséget tulajdoníthatunk? Az „anyag”, az életről kiemelt jelenségek körének az a rendszere, egyszeri és megismételhetetlen csoportosítása, melyben a művészi mondanivaló, a közönségnek szóló üzenet most már az emberi sorsokban, azok kudarcaiban vagy sikereiben, a színek, a formák alakulásaiban meghúzódva jelenik meg. A szerkezet a sorsok, események, látványosságok egész összefüggését, s az arányok és hangsúlyok segítségével bizonyos életformák és konfliktusok tanulságait tartalmazza. A szerkezet tehát nem egyszerűen külsőleges, formai váz, nem pillérek és tartóoszlopok összessége, hanem a

kaotikus, életszerű jelenség-halmaz értelemadó, egyetlen lehetséges rendet teremtő elve.

Mi jellemzi a filmalkotás szerkezetét, mint speciális, más művészettől eltérő formáét? Az, hogy benne a mozgás az uralkodó vonás, úgy is, mint ábrázolt életmozzanat, úgy is, mint különleges kifejezőeszköz. Mint-hogy a mozgás itt teljes érzékletességében jelenik meg — egyszerre időbeli és térbeli —: »zenei« és »képzőművészeti« jelleg egyidejű és egymást feltételezi. Így a film kompozíciós elve egyszerre lesz, a pusztá dramaturgiai vázon túl, zenei dallamszövéshöz hasonló; vagyis ritmikus élményt ébresztő, időbeli tartamban kifejeződő — másfelől »képzőművészeti«: látványosságban koncentrálódó, sűrített jelenidejűséget szuggeráló. E lehetőségek bármelyikének figyelmen kívül hagyása elszegényíti és megcsonkítja a művészi hatást. Mondhatják persze, hogy ez az egység a színpadon is megvalósul. Csakhogy a színpadi látvány nem szigorú képzőművészeti konstrukció, másrészt a színpadi dráma építkezése nem ismeri azt a ritmikus, már-már zeneiséghez közelítő kompozíciót, mely a filmre annyira jellemző. A színpad legfőbb eszköze az emberi szó, a drámai formáét dialógus. A filmben megváltozik ez a rangsor. A vizuális élmény, a látvány kompozíciós értéke hatalmasra növekszik és eredetisége éppen ennek mozgásában nyilvánul meg. A filmen minden kocka külön, sajátos képi kompozíció, ahol az ember a maga környezetének teljes elevevességével, annak természetes mozgásával, életszerű egyenrangúságával szerepel. Másrészt ezek az egyes képek teljes egészé állnak össze, melyek együttesen már nem egyszerűen az egyes képek tartalmának összegét jelentik, hanem, ahogy Eisenstein szellemesen megfogalmazta szorzatukat, új minőséget.

Világosan kitűnik ebből, hogy a film — térbeli és időbeli jellege el-

lenére — egyetlen és oszthatatlan kompozíció. Eppen ezért a film stílusa, végigfutó jellegzetessége is mindenk előtt ebben a szerkesztési módban jelentkezik. A pusztá dramaturgiai építmény vizsgálatával tehát nem lehet kimeríteni egy filmalkotást. Nemcsak formáját, hanem tartalmát sem. Ami a vizuális és ritmikus kompozícióban megjelenik, ami élményanyagot ez a két hatás szuggerrál, azt a bírálónak éppen úgy fel kell fejteni, mint ahogy azt a dramaturgiai megoldásokkal szokta.

Nézünk egy példát. Vajon meg lehet-e érteni az »Egy halálraftélt megszökött« c. filmet, ha kizárólag dramaturgiailag vizsgáljuk, a cselekmény anyagát tanulmányozzuk? Vagy pedig éppen ebből a sajátos filmszerű szerkezetből lehet megközelíteni? A képek tartalmának, eseményeinek összefüggő sora alig elmondható. De a film vizuális és ritmikus élményanyaga már annál többet revalál. Egy egyszerű és reménytelennek tetsző erőfeszítés tanúi vagyunk, az emberi akarat környezettel való megütközésének tanúi. Regényben kétségtelenül vissza lehetett volna adni azt a belső folyamatot, ami a hősen végbemege, de kevésbé a küzdelem iszonyú, fojtott drámaiságát, a csak filmlátványban megjelenő viaskodást a tárgyak hatalmával, ahol azok »emberi ellenfélként« hatnak, élő erőként, lenyűgözően: És ahogy a képek is kerülnek itt minden harsány hatás keresést, úgy épül a film egésze is, különös tartottsággal, visszafogottsággal feszültségtelivé, izgalmassá. A ritmikus visszafogó beállítások sem egyszerűen a film dinamikusságát fokozzák, hanem éppen a film lényegét idézik; a hős lebírhatalanságát, győzelmes újrakezdését.

Látjuk, a film szerkezetének e sokoldalúsága hallatlan részletező közelségbe hozza a bemutatandó életet. Ez a nagyfokú érzékletesség is hozzájárul ahhoz, hogy az élet kis mozzanatait, jelentéktelen részleteit tán a

szokásosnál fokozottabban megelevenednek, hogy megteremtsek a minden műalkotásra jellemző »külön világot«, azt az egyszeri zárt egészet, melynek már sajátos belső törvényei vannak, atmoszférája, illatai, tájai, színei, stb. Azért oly nagy igényű a filmrendező számára ezt a hitelességet megteremteni, mert itt a hajviselettől kezdve a tájak hangulatáig, a ritmus ideges lüktetésétől a zene alázatos vagy harsogó részvételéig, a fények plaszticitásától kezdve az élet mozgékonyágának fokáig minden egyetlen, egységes tónust kell, hogy viseljen. Ez már több, mint hitelesség, ez már egy külön világ teljes megteremtésének roppant művészete.

De mert a filmalkotás lezárt, egységes egész, melynek sajátos külön világa van — azt kell-e hinnünk, hogy most már nem lehet elemeire bontani? Nyilvánvalóan nem. Csak arról van szó, hogy ezt az analízist úgy kell megejteni, hogy összetevő elemei ne veszítsék el a film minőségi jegyeit. A film ilyen legkisebb, még nem torzító építőköve nem a forgatókönyv, sem a színészi játék, vagy az operatőri munka stb., mely összefüggések nélkül sohasem jelenik meg a műben, hanem a filmkép (filmjelenet, séquence), mely még magán viseli a filmforma legfontosabb vonásait. Talán ha innen indulna el az elemzés, hamarabb megtalálhatná a filmre jellemző sajátosságokat.

### És megint a filmszerűségről

A filmnek azért van szüksége az érzékletesség erőteljes, sokszínű, többoldalú felkeltésére, mert nélküli a leghatásosabbat: a közvetlenséget. Eppen ezért minden olyan kísérlet, mely a jellegzetes filmszerűséget egyik vagy másik motívumban keresi, szükségképpen torzít. Sem a montázs, sem a plánok, semmivel inkább, mint a dramaturgiai törvények vagy a pusztá vizualitás nem ölelik

fel a filmművészet legsajátosabb vonásait.

Azt hiszem, hogy a filmszerűséget is a film uralkodó jellegzetességéből, a mozgásból kellene megmagyarázni. Az igazi filmszerű forma eszerint nem egyszerűen az ún. specifikus eszközök alkalmazása, hanem az egész rendszer okos, tartalmas, érzelmreható és *evokatív mozgékony-sága*, egyidejű sokszólamúsága. A különböző eszközöknek az az egyetlen helyes, *dinamikus harmóniája*, mely megfelelő helyen és időben, megfelelő hangsúllyal és tartamban alkalmazza a kifejezés érdekében a rendelkezésre álló sokféle formai lehetőséget. Lehet filmszerű a sok dialógus is, amennyiben nem mint az invenció hiánya jelentkezik, hanem az ember jellemzésének művészi, tehát képszerű eszköze. De ugyanígy megfordítva: vajon a képi, vizuális kifejezés nem lehet-e a legmesszebbmenően filmszerűtlen, ha nem képes az egyszerű közlésen túl, sűrítéssel, gondolatokat, hangulatokat szuggerrálni? A film speciális nyelve akkor lesz igazán meggyőző, ha a hangszerezés képes arra, hogy a képi és zenei, ritmusbeli és harmóniabeli elemeket, lélektanilag indokoltan, a konkrét tartalom követelményeinek megfelelően gazdagon és változatosan alkalmazza. Eszerint a film sikeres elemzésének módja nem lehet az egyes »hangszerek« szerepének egymástól elválasztott vizsgálata, hanem csak a dallamvezetésnek alárendelve, az egész szerkezetet alapul véve érthetjük meg, miért volt szükséges az adott ezernyi lehetőség közül éppen ennek vagy amannak kiválasztása, az arányok ilyen megkomponálása.

### Az elemzés formájáról

A filmkritika elsősorban a közönségnek szól, ezért nem mellékes, hogy milyen formát választ. De bármilyen is legyen, arról sosem szabadna lemondania, hogy a maga módján újra felidézze a művet. Hisz

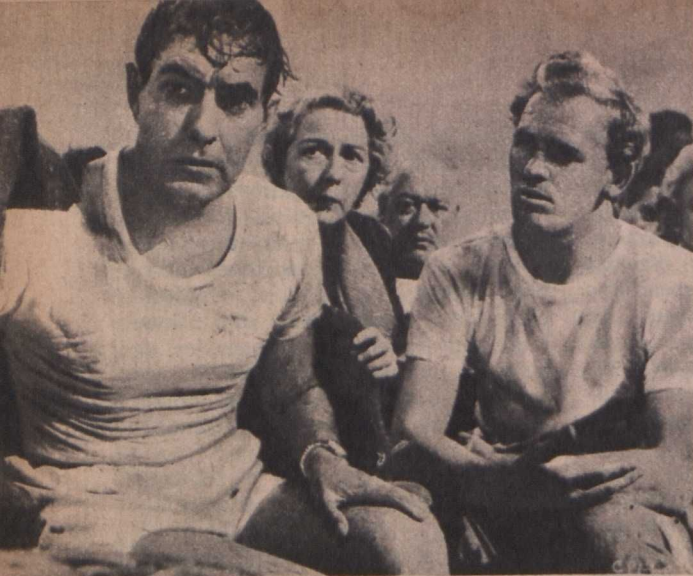
értelme is éppen az, hogy kézenfogja a nézőt és magával viszi, »be a képbe« — eleven, izgalmas drámai folyamat résztvevőjeként. Mert az igazság felmutatása csak úgy lesz hatásos, ha a kritikus képes arra, hogy feltárja az ítéletek »előtörténetét« is, a hozzá vezető dinamikus, hajlékony folyamatot. Éppen ez az eleven gondolatsor az elemzés lényege, a maga érzékletes, gondolatfelkeltő és érzelmreható formájában.

Miért olyan nehéz ez a feladat? Nemcsak azért, mert a szerkezet kikapogtatása — éppen úgy, mint a mű gondolati magváé — feltáró, absztraháló munka — hisz az események, látványosságok, hangulati hatások sűrű szövedékébe vagy ágyazva —, hanem azért is, mert a filmnél még magunk is kevéssé ismerjük az új művészet »nyelvtanát«. Ezért ne vessük meg a szerényebb, morfológiai munkát sem, mielőtt az értelmezésre és értékelésre rátérnénk. Mert — valljuk meg — kevés ma még az olyan bíráló, mely egyáltalán képes volna a film alaki sajátosságainak pontos leírására.

A filmkritika legnagyobb problémája nálunk, hogy a filmben rejtőző összes művészi hatást felfejtse, hogy a filmalkotás teljességét átfogja. De e lefordításon túl talán nem utolsó sorban hatni is akar. Tudatosítani azonban, élményszerűség nélkül nem igen lehet. A tudományos analízis útja, ha magát az analízist valóban ábrázoljuk — vagyis az olvasó előtt bontjuk ki az igazságot —, már maga, újra végigélése a kapott élménynek.

Baudelaire egyszer azt mondta, hogy a jó kritikának *egyetlen*, szenvedélyes, elfogult nézőpontra kell szorítkoznia, de olyan szempontra, mely egyben a *legtágabb* horizontot nyújtja. Ezt a magasrendű elfogultságot megteremteni a mi kritikánkban nemcsak módszertani kérdés, hanem a filmművészet igazi, megismerni akarásának kérdése is.

BIRÓ YVETTE



Tyronne Power „Az Óceán foglyai» című filmben.

a forgatókönyv írója Richard Sale. Főszereplői: az azóta elhunyt Tyronne Power, Mai Zetterling, Lloyd Nolan. Egy New York-ból induló óceánjáró az Atlanti-óceánon aknára fut és hét perc alatt elsüllyed. 1158 utasából 27 maradt csak életben, ezek egy kis, 8—10 személyes csónakban szoronganak. A hajó parancsnoka (maga is a csónakban) közli a szörnyű igazságot: vagy mindannyian elpusztulnak, vagy tizenkettőt fel kell áldozni. Revolverének kényszere alatt a sebesülteket, a gyöngéket, a betegeket a tengerbe dobják. A megmaradt tizennégy ember hálát akar mondani mentőjének, mikor a távolban megjelenik egy hajó. Tehát hiába dobták a tengerbe a másik tizenkettőt, azok is megmenekülhettek volna. A

## Az izgalom foglyai

— Brüsszeli levél —

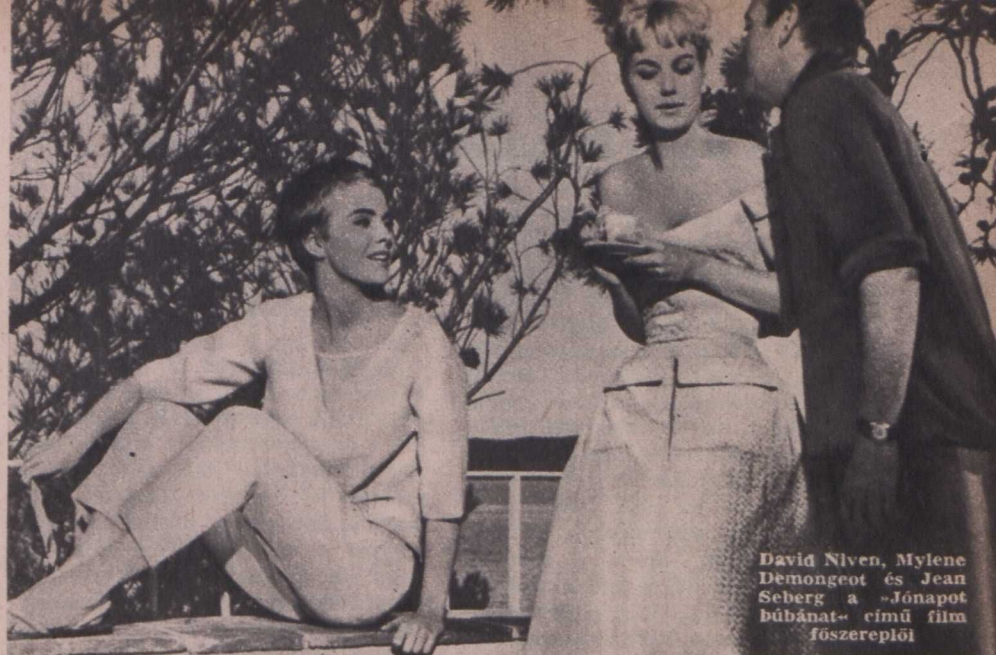
Szerelem, lehetőleg minél több verekedéssel, váratlan fordulatokkal és borzalmakkal fűszerezve és — halál, természetesen nem ágyban, párnák között. Változatlanul ez az átlagos nyugati filmek receptje. Van közöttük egy-kettő,

amely a séma ellenére kimagaslik a többi közül.

Beszámolómat mindjárt ezzel, a szokottnál több dicséretet érdemlővel, »Az óceán foglyai«-val kezdem. A film angol-amerikai koprodukció, rendezője és



Izgalmas jelenet a csónakban



David Niven, Mylene Demongeot és Jean Seberg a »Jónapot búbanat« című film főszereplői

parancsnok bíróság elé kerül, elítélik. Az egész film a csónakban játszódik, hatáskeresés nélkül, csupán a tényekre szorítkozva. A probléma azonban megoldhatatlan. El kellett pusztulni a gyöngéket feláldozni az erősek megmentéséért? Szabad volt-e a gyenge fizikumú tudóst feláldozni, mert egy izmos férfi tovább tud vezetni? A filmben felvetett probléma túlságosan kegyetlen, borzalmas, s bár a rendező sok emberséget visz bele, megoldhatatlansága lehangolja a nézőt.

A Françoise Sagan könyvéből készült amerikai film nem sok szót érdemel. Rendezője: Otto Preminger, hű maradt a könyvhöz, de Jean Seberg, Cécile alakítója távolról sem tudja visszaadni a könyvbéli figura sokrétűségét.

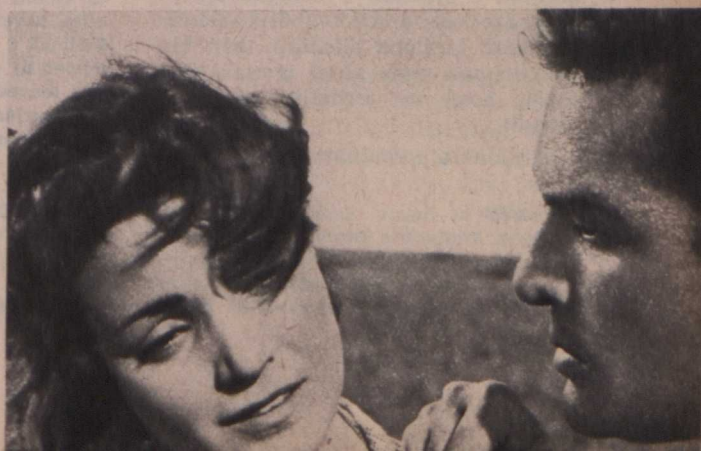
Jorge Mistral és Carmen Sevilla, a »Bosszú« főszereplői

Bardem filmje, a »Bosszú« hőse ártatlanul tíz évet tölt börtönben egy gyilkosságért, amelyet nem követett el. Hugával, Andreával együtt bosszút esküszik Luis ellen, aki őt börtönbe juttatta. A véletlen azonban úgy hozza, hogy éppen az ő brigádjába kerül, együtt mennek munkát keresni. S mire eljön a leszámolás órája, Andrea, és Luis — szeretik egymást. S a két férfi egymásnak támad, de a kés kiesik kezükből. Carmen Sevilla, Raf Vallone és Jorge Mistral játsszák a főszerepeket ebben az emberi

szenvedélyektől sűrű levegőjű filmben.

Danielle Darrieux, Jean Gabin és Nadja Tiller játsszák a főszerepeket Gilles Grangier a »Rendetlenség és az éjszaka« című filmjében. Szabványos detektívregény, témájában nincs semmi különös, de a rendezés, a szereplők játéka, a cselekmény fordulatosága érdekessé teszi. Gabin ezúttal egy detektívfelügyelőt játszik, aki beleszeret az egyik gyanúsítottba. Mert, mondanunk sem kell, ez a film is gyilkossággal kezdődik...

W. MICHAUX



## Lapkritika és objektivitás

Az Élet és Irodalom 1959. január 30-i számában Paizs Gábor aláírással cikket közölt a Filmvilág »elmúlt évi munkájáról«. Öszintén mondjuk: régen vártuk munkánk alapos elemzését. De kicsit megszeppenve láttuk e cikkből, hogy az elmúlt évben tulajdonképpen csak félévig munkálkodtunk. A második félévben megjelenő számainkról ugyanis alig vesz tudomást az évi mérleg készítője. De az első félévben is csak az első számunkban dolgozhattunk igazán. Ebből a számból ugyanis három cikket tesz a mikroszkóp alá elemzőnk, míg a többi hús számból összesen ötöt. Nyilván abból indult ki, hogy egy lap fejlődésének irányvonalára, a lapban jelentkező tendenciákra, az esetleg elért eredményekre az első számból lehet a legbiztosabban következtetni.

A bíráló cikk két dologban marasztal el bennünket súlyosan: 1. a neorealizmus propagáloinak csaptunk fel, 2. hátat fordítottunk a szocialista realizmusnak. Bizonyít is. Sajnos, bizonyító módszere nem a legtudományosabb. Idézeteket ragad ki összefüggéseikből s ezekhez fűzi következtetéseit. Eppen e módszer elfogadhatatlansága miatt nem vállalkozhatunk rá, hogy ugyanezzel a technikával cáfoljuk a cikk állításait. Pedig igazán hosszan sorolhatnánk a megállapításokat, melyek lapunkban hivatkozhatunk a szocialista realizmus mellett, s bírálják a neorealizmust. Csak azokból a cikkekből idézünk, melyeket bírálónk ellenünk szán bizonyítéknak, ezek közül is csak kettőből, hogy ne terheljük vele az olvasót.

Bírálónk a szemünkre veti:

»Még az olyan nagy filmekből is, mint a Szállnak a darvak, kilúgozták a szocialista realizmus jegyeit, azt ünnepeelve benne, ami szerintük neorealizmus.« — A rendező — olvashatjuk a lap

egyik cikkében — kézen fogott minket s megjárta velünk a hátrországi szürke emberek lelkének háborús világát.« A »szürke ember« közismerten a neorealizmus kedvence.»

Valóban, könnyed és merész bizonyítási mód. Ebből az egyetlen mondatból: »A rendező kézen fogott minket s megjárta velünk a hátrországi szürke emberek lelkének háborús világát« — bírálónk világosan látja, hogy a Szállnak a darvak a darvakból kilúgoztuk a szocialista realizmus jegyeit. Meggyőződésében az sem zavarja, hogy a filmről írt kritikánkban külön szakaszt szántunk annak, hogy a Szállnak a darvak szocialista realista alkotó módszerrel készült s éppen ebben különbözik a neorealista alkotásoktól.

Idézünk saját cikkünkéből, melyet Somlyó György írt a Filmvilág 10. számában:

»A szocialista realizmus jegyében született egyes sikertelen művek létrejöttének fő oka a félelem, hogy az élet köznap valóságának hű ábrázolásában — a zavaró momentumok zsúfolt kuszasága miatt, ami maga az élet — az értékeknek új, továbbmutató, szocialista rendje elszakad. Ezért mondtak le arról, hogy az életből, kifundulva ábrázolják őket; biztosabbnak és könnyebbnek (s bizonyos időszakokban nem utolsósorban veszélytelenebbnek) látszott: magukat ezeket az értékeket testesíteni meg »művészi formában« s úgy ültetni bele az életbe, mint melegházban külön e célra nevelt palántákat a kertbe. A Szállnak a darvak a szocializmusban kifejlődő új emberi értékeket nem meglehetősen tárgyiasan tárja eléink: megkeresi a burjánzó élet százszínű kertjében, azon buján és gyönyörűségeken, ahogy nő. Nem »rendkívüli« emberek (ebben különbözik a konfliktusmentes hősiesség filmjeitől) és nem is »közönséges« emberek (ebben különbözik a legtöbb neorealista filmtől) drámája: hanem embereké, akik nyugodtan hordják az ember mai rendkívüli és közönséges

vonásait egyaránt. Nem egyszerűen abban különbözik a nem szocialista realizmus értékes alkotásaitól — például a Test örödgé-től, amellyel sokban rokon — mint, ahogy sokan állítják, hogy állást foglal a jó, az új mellett (a maguk módján azok is állást foglalnak); hanem, hogy az élet egész mai bonyolultságát ábrázoló drámái szövevények mélyéről a legtöbb emberit tudja napfényre hozni; minden tragikus konfliktuson, morális katasztrófán túl fel tudja ragyogtatni — s minden magyarázkodás nélkül — az emberi értékeknek azt az új rendjét, amelyre egyedül épülhet egy valóban emberibb jövő. Ez a Szállnak a darvak nagy művészi vívmánya.»

Talán elfogultak vagyunk, de úgy érezzük, hogy a fenti sorok világosabban tükrözik állásfoglalásunkat, mint az a tény, hogy a filmről szóló egyik cikkben azt írtuk, hogy »szürke emberek«.

S hogyan bizonyítja a szerző, hogy elfogultak vagyunk az olasz film javára? Ezt írja:

»S hogy ez nemcsak véletlen jelenség a lapban, azt bizonyítja a Filmjeink nemzeti jellegéről írott cikk is.« Tévedések elkerülése végett e sorok írója is — mondotta magáról az idézett cikk szerzője — a háború utáni filmgyártás legjelentősebb, legragyogóbb fejezeteként tartja számon az olasz neorealizmus eredményeit, amelytől minden filmgyártásnak — a magyarnak is — tanulnia kell és őszinte tisztelője a francia film nagy alkotásainak is.« Bárminnyire különösnék tünik is, a cikk nemzeti jellegről beszél s kerekén ki mondja, hogy az olasz filmgyártástól tanuljunk.»

Valóban olyan kerekén azt mondja ki az idézett cikk, hogy az olasz film-től tanuljunk? Nézzük az egész idézetet, melyből bírálónk néhány mondatot kiemelt:

»Tévedések elkerülése végett e sorok írója is a háború utáni filmgyártás legjelentősebb, legragyogóbb fejezeteként tartja számon az olasz neorealizmus eredményeit, amelytől minden filmgyártásnak — a magyarnak is — tanulnia

kell és őszinte tisztelője a francia film nagy alkotásainak is. Azt sem vitatja, hogy idegen stílusnak követésével is lehet bizonyos eredményeket elérni, de semmiképpen sem helyesíthető, hogy az utóbbi évek annyi magyar filmje mögött érezzük ott a maga olasz, vagy francia ihletőjét, jelenetek soránál merült fel a dèja vu illúziórontó érzése. Talán a Gázolás francia sablonképeivel kezdődött ez a folyamat, amely legutóbb a Tettes ismeretlen-nel tetőződött be. Itt már a Halászbástyát is amh olasz piazza lépcsőjének néztük, ahol a rokonszenves fiatal tanár — a Római lányok egyik hőse — szokta napi útját megtenni. Az egyébként teljesen srükségtelen — befejező jelenetnél a Róma 11 óra végszavai jutottak eszünkbe, s a rendező gondossága még arra is kiterjedt, hogy szereplőkül is — Bárdi, Bus Gyula — lehetőleg olasz típusokat válogasson ki, olaszosan öltöztesse és játszassa őket. De egyébként sikerült, értékes filmalkotásoknál is felmerül ez a probléma. Mi szükség volt például az Egy pikoló világost — amely bizonyos értelemben úttörő a nemzeti jelleg szempontjából is, azzal a városilgeti képsorral indítani, amely azonnymóban az Egy nap a parkban című olasz filmet juttatja eszünkbe.« ... A cikk még tovább sorolja a példákat, majd az alábbi következtetésre jut: »Arról van ugyanis szó, hogy ez a fajta példakövetés elsekélyesíti, elkényelmesíti a művészi gondolkodást. Ami az olasz, vagy francia eredetiben művészi gondolat, az a magyar változatban már geg csupán. A valóság művészi tükrözését felváltja a hatásos gegekkel, patronokkal való sakkozás: a dramaturgia művészi inspirációjából valamifajta matematikai-kémiai műveletté válik, amely olasz, vagy francia receptre adagolja a szerelmet, a borzalmat, a szentimentalizmust, az egyéniséget, a különiséget, a társadalomkritikát stb.« (Filmvilág, 1. száma)

Vajon ebből a gondolat sorból bírálónk valóban azt a következtetést vonta le, hogy filmművészeinket az olasz film követésére szólítottuk fel? Vajon valóban bízik abban, hogy az ilyen módszerrel készült elemzés hozzásegít bennünket valódi hibáink felismeréséhez és segítséget nyújt nem könnyű munkánkhoz?

# A kék nyíl

A cím után ítélve a kíváncsi mozilátogató eleve valamiféle nyílegyenesen száguldó expresszre gondol — a Moszkva—Leningrád-i Vörös nyíl-expresszről asszociálva — pedig ez a cím közel sem ily egyszerű jelenséget takar, egy katonai rejteljésből származtatja önmagát. Természetesnek kell ezt tartani, hisz egy érdekesen megkomponált kalandos történetet mesél el mindvégig nagy feszültséggel. Ez a történet katonai hadműveletek jellegét őrzi, még akkor is, ha a hadsereg békés életének egy harci epizódját örökíti meg. Előre kell bocsátanunk, a történet feszültségét az esemény primer izgalmá adja, nem a jellemekek és a pszichológiai rajzok teremtette művészi atmoszféra ereje. A film egy diverziós cselekmény elmondásával magában az eseményben rejlő tanulságokat akarja kihasználni. A jellembeli specifikumok csak annyiban érdeklik az alkotókat, amennyiben ezzel a hősök cselekedeteit a történet fordulópontjain motiválni tudják.

A film 1958-ban készült a kievi filmstúdióban. Mindezt azért hangsúlyozzuk, mert néhány olyan vonását akarjuk kiemelni, amely a hasonló zsánerű filmek fölé emeli ezt a művet. Tesszük ezt azért is, mert minden más összevetés eleve igazságtalan lenne és csak megkárosítaná ezt a filmet. Mert sok új és friss vonást fedezhetünk fel az alkotók munkáján. Csak mintegy a probléma jelzésére megemlítettünk néhányat. Meggyőző, ahogy az ellenséget ábrázolja. Árnyaltan, gazdagon, szókimondóan. Az ellenség nem ostoba fajankókból áll, akiken könnyű átlátni, itt kemény küzdelem dűl, a szovjet szervek munkájának nehézségeit egy cseppet sem kisebbíti. S az csak természetes, hogy ezzel sike-

rül a győzelem igazi nagyságát megéreztetni. Az is érdekes, ahogyan bemutatja, hogy némely szovjet emberek könnyelműsége, felületessége, vigyázatlansága is kell ahhoz, hogy a diverziós tevékenység célt érhesen. Látunk egy tisztet, aki mert fecsegő és gondatlan, akaratlanul is az ellenség kezére játssza a hadsereg fontos titkát. Érdekes, színessé teszi a filmet az is, hogy ezt az eleve izgalmas történetet szovjet repülők, tengerészek harcát az ellenséges buvárhajó ellen nem csak a mechanikusan fokozott izgalomkeltéssel, de némelykor az emberi problémák iránti érdeklődéssel is sikerül izgalmasan előadni. A rendezés, Leonid *Esztrín* munkája gondos, pontos munka. A jelenetek megkomponálásában mindig ki tudja használni a jellemekekben található érdekességeket is. A film ritmusa kitűnő s fotografálása is virtuóz, az operatőr munkáját, Alekszander *Piscsikov* felvételeit feltétlenül dicséret illeti. A vízalatti képei egyenesen bravúros teljesítménynek számítanak. A színészi alakítások közt *Kuznyecova* játéka érdekes. Az ellenséghez pártolt nő egész zavart lényét furfangos, ravasz tevékenységét érdekesen ábrázolja. Karpenko őrnagyot, akiért a küzdelem folyik *A. Goncsarov* játssza oly meggyőző színészi eszközökkel, hogy a nézőt feltétlenül maga mellé hangolja minden tetteivel, gesztusával. Felfigyelhettünk még *Pereverzev* kitűnő játéka is, aki mint már annyiszor, ebben a filmben is bebizonyította nagy színészi erejét.

Ha nem is tarthatjuk számon ezt a filmet a legjelentősebbek sorában, kitűnő leckét adott abból, mint lehet kalandos filmet, diverziós cselekményt meggyőzően filmre vinni.

ILLÉS JENO

A látványos tömegjelenet felvételeinél a lengyel hadsereg egy teljes hadosztálya statisztált!



## A BÁTRAK ÉRDEMRENDJE

Az elmúlt napokban lengyel játékfilm forgatókönyvét be a Lodz-i tási munkálatait. A filmstúdióban a legújabb »Bátrak érdemrendje« a

második világháború hősi harcairól szól — s forgatókönyvét Jozef Hen ismert lengyel író három elbeszélése alapján írták, a szovjet csapatokkal vállatve küzdő lengyel hadtest életéről. A tömegjelenetekben és nagyszabású csatajelenetekben bővelkedő filmet Kazimierz Kutz rendezte, akinek ez az első nagy játékfilmje. A film felvételeit, a már sok alkotásából ismert Jerzy Wojcik készítette. A »Bátrak érdemrendje« fiatal művészek alkotása, férfi főszerepét az Opolei Téli Színház kitűnő fiatal művésze: Jerzu Turek alakítja, akinek ez lesz első nagyobb filmszerepe.



Jerzu Turek, az opolei Téli Színház fiatal művésze, a »Bátrak érdemrendje« férfi főszereplője

# A VIHAR KAPUJÁBAN

Japán film; úgy ezer évvel ezelőtt játszódik Kyotóban; valódi művészet. Először talán berzenkedik elene az ember, különösnek tartja, olyasminek, ami csupán az exotikumával hat, de a képek tovább élnek a nézőbebn, s előbb-utóbb megadásra bírják. Nem exotikum ez, hanem egy ősi kultúra nemesen és merészen modern termése; bölcsességben gazdag, derűsen szomorú, bonyolultan is szín-egyszerű. S ha idő kell a film szépségét és értékét igazán felismereni, ez főképpen az európai ízlés zavarából származhatik; ízlésünk rendszerint zavarba jön, mert gyanússá válik önmaga előtt a parvenüségre, ha Kelet művészetének finomabb vonalait, raffinált árnyalatait, sok ezer éves formáló-kifejező könnyedségét szemléli. (S még jó, ha csupán zavarba jön, és nem tiltakozik öntelten.)

„A vihar kapuja” — így hívnak egy hatalmas, öreg, dűledező pagodát. Felhőszakadás zúdul le; három ember, egy favágó, egy buddhista pap, egy szolga, a pagoda előcsarnokába menekül — ők mesélik, hűvelyzik a történetet. A favágó szemtanúja volt az eseményeknek, a papot is meghallgatta a bíróság, a szolga kettőjüket hallgatja gunyoros rezonőrként. (Amazok hinni szeretnének az emberben, a jószágban, a tisztességben; a szolga egyáltalán nem hisz semmiben.) A keret valójában kétszeres: a favágó, a pap a bíróságról beszélnek, a bíróság az esemény szereplőit hallgatja, és a bíróság tulajdoképpen mi vagyunk — az esemény szereplői velünk ülnek szemközt, nekünk vallanak.

Az esemény csupán annyi és olyan természetű, hogy az európai téma-regiszternek legfeljebb a függelékében szerepelne, a pikáns viccek sémmái közt. Ment egy ember, egy nemes úr, az erdőben a feleségével; egy bandita megkötözte a nemes urat, és megölette az asszonyt, és hát — ebből egy kis baj támadt. De nyugodtan elrakhathatjuk itt a téma-regiszterünket. Amit mi öreg közhelynek hinnénk, fölényes művészetel elevenedik meg a filmben, mint az egy nembn komplett emberi

alaphelyzetek egyike, mint férfi és nő viszonyának már-már az enciklopédikus teljességű foglalatja, mindenféle testi-lelki, társadalmi és inzulati vonatkozásban.

A felfokozás a négyszeres előadás által, és a téma kimerítése a felfokozás által — teljes. Mintha tükrök villognának köröskörül a feldúlt erdei tisztáson, míg a négyféle változatban, a három szereplő és külön a favágó előadásában, újra és újra lepeereg a kényes kis történet. És ezek a tükrök — a kifejezés tökéletesre csiszolt és tökéletes szögekbe állított tükröi — minden oldalról felfogják, kiemelik és összevillantják a társadalmi méltóságú férj, a ragadozó méltóságú rabló és a két véglet közt hanyódo-követelő asszony minden lehetséges arcát a jelképesse nővé helyzetben. Munkájuk hűvös és pontos, és ahová a villogásuk összevág, a végső pont a magas tragikumuké. Nem olcsó mulatságot látunk, de nem is tragédiát, hanem amannál többet, ennél nehezebbet: az emberi hiúság és öncsalás végső, nevelésesen és szomorúan valóságos summáját.

Kinek volt igaza a három szereplő közül? Egyiknek sem, vagy mind a háromnak — ez mindegy. A szamuráj nemes tartása és gesztusai, ahogy öngyilkosságra biztatná a feleségét, és utóbb öngyilkosnak vallja önmagát; a rabló tigris-hördülései, nevései és harci cselei, már ahogyan ő látja magamagát, és az ijedt-ideges ugrándozása, ahogyan párviadalozik a valóságban, és az asszony szomorú kis hiedelmei is arról a *főlemelő* szerepről, amivel Japánban és ezer évvel ezelőtt is hízelt magának — mindez együtt nem az igazság, hanem az ösztönöktől és hiúságoktól hajtott emberi komédiák zónájába tartozik, és mint ilyen, neveléses és tragikus egyszerre. És a film oly súrítteten emeli ki az esetből a magas tragikomikumot, hogy a szereplőknek már nem is játszani, hanem táncolniuk kell a szerepeiket; hatalmas arányú tragikomikus balett inkább az *A vihar kapujában*, mintsem egyszerű játékfilm.



De van olyan motívuma is a filmnek, amelyik az igazság zónájába tartozik, és ez a motívum még nagyon fontos, éppen abból a szempontból, hogy minden a megillető helyére kerüljön. Az igazság a külső keretben, a pagoda oszlopcsarnokában tartózkodik, és meghökkentő egyszerűen csak annyi, hogy a favágónak keservesen meg kell küzdenie minden falat kenyérért. És hogy éppen ez a favágó magához veszi végül az oszlopcsarnokba kitett pólyásgyereket — neki már van hat, legyen egy hetedik is. Ez nem dráma, nem is történet, csak pont a történet végén. És ez is olyasmi, ez a befejezés ami ellen berzenkedik először az ízlésünk; melodramát emlegetünk, és nem értjük, miért kell ilyen szimpla és kétes művészi fordulattal végződnie ennek a mesteri filmnek. De utóbb belátjuk, ha jól megértettünk

mindent, hogy ez a pont mégiscsak kellett ennek a történetnek a végére. Illetve, aki ezt nem látja be, az nem biztos, hogy jól értette meg a filmet.

*A vihar kapujában* a japán filmművészet nagy emelkedéséről tanúskodik. Rendezésben és fényképezésben — Akira Kurosawa és Miyagawa Kazuo munkája — eredeti, fegyelmezett, magas artisztikumot nyújt a film; méltán nyerte el 1951-ben a velencei fesztivál „Szent Márk oroszlán” díját, valamint a „Kritika díját”. A színészi játék ősi hagyományokat elevenít meg a filmművészet modern keretében; a zene szerves része, s kitűnő dramaturgiai eleme a szinte koreográfikusan felépített darabnak. A főszereplők: Mori Masayuki, Kyo Machiko, Mifune Toshio — a zenét Fumio Hayasaka szerezte.

CZIBOR JÁNOS



Roger Vailland regénye filmen

## A TÖRVÉNY

Nemrég mutatták be Párizsban *A törvény* című Vailland-regényből készült francia—olasz koprodukciót. Rendezője Jules Dassin, az *Akinek meg kell halnia* világhírű alkotója, főszereplői közt olyan filmszillagok vannak, mint *Gina Lollobrigida* és *Yves Montand*.

Dassin a film középpontjába a dél-olaszországi »törvényjátékot« állítja: azt a kegyetlen és zsarnoki játszmát, amelyben kíméletlenül győztesek és megalázott vesztesek vannak, amelyet Vailland a bika- viadalnál, a kakasviadalnál is szenvedélyesebbnek, izgatóbbnak írt le, hiszen áldozatai emberek... Az Adria partján meghúzódó kis halászfalu körülrajongott szépét, a fiatal Mariettát *Lollobrigida* alakítja, Matteo Brigantet, a falu mindenkit ellenőrző, az eladót és a vásárlót, a tolvajt és meglopottat egyaránt megvámoló kiskirályát pedig *Yves Montand*. Az Északról jött fiatal agronómus szerepét az olasz *Marcello Mastroianni*, az omlado-

Don Cesare, a földesúr  
(Pierre Brasseur)

Marietta (Lollobrigida) és Brigante, a törvénybíró (Yves Montand)

zó kastélyában, emlékei közt tengődő vén uraság, Don Cesare alakját a francia *Pierre Brasseur*, a bíró szép feleségét, a szerelmében eléggé olasz Bovaryné Donna Lucreziáját a görög filmjátszás legismertebb színészője, az *Akinek meg kell halnia* Mária-Magdolnája, *Melina Mercouri* játszsza.

*Törvényt ülni, engedelmeskedni a törvénynek, kibújni a törvény alól* — a szegény olasz falu életének sürfutott tartalma, kegyetlen szerencsejátékának minden szenvedélye ott izzik a Dassin-rendezte *La loi* jeleneteiben, a munkanélküliek néma sorában, a megejtő szépségű tengeröböl halászáinak éjszakájában, a parasztok hétköznapiainak nyomasztó valóságában és ünnepeinek festői színeiben.

Dassin természetesen átalakította Vailland regényének nem egy jelenetét, újra szőtte nem egy szálát — s éppen ez a francia filmkritikusok fő tárgya. Egyesek azt írják, hogy Dassin filmje megőrizte az immár 473 kiadást megért híres regény szellemét, mások viszont kifogásolják a változásokat. *Georges Sadoul*, a *Lettres Françaises* írtikusa szerint a film jó, de nem remekmű: kitűnő jelenetei vannak, de, sajnos, sok közepe is... »A néhány szereposztásbeli tévedésnél súlyosabban esik latba a regény igazi értékét képező társadalmi kritika sajnálatos hiánya« — írja Sadoul, aki ennek okát elsősorban a film gyártásában résztvevő olasz tőkések nyomására tett engedményekben látja.

BÁCS IMRE



# Hollywood-ahogy én láttam

René Clair, világhírű francia filmrendező, az elmúlt években megjelent két nagyobb esztétikai munkája után most »Emlékezések, felejtetetlen pillanatok« címmel emlékiratát írja.

Amit Hollywoodról eddig összeírtak — tekintélyes könyvtárra való anyagot tesz ki. Miután azonban a filmvállalatok aranykalitkákba zárják íróikat, s szájukat arany lakatokkal zárják le, épp ezért eddig csak kevesen tudták ábrázolni a film-Mekka igazi arcát. Igaz, a filmmetropolisz igazi arcát meglátni — kellemetlen és nehéz dolog. Az igazság ugyanis valahol félúton lehet a folyóiratok kiszínezte mithikus Hollywood és a szatírákban kicsúfolt és hírhedtített álomgyárak között.

Az olyan figurák, mint a lakájszerű, uralkodnivágyó producer, vagy a szeszélyes, egocentrikus diva — a hollywoodi ősidőkből származnak, amikor a rendezők még cowboy-csizmákat hordtak, a vampok kígyóbőröket, s a naívak vakítóan szőke hajukon dollárból készült glóriákat viseltek. E figurák helyel-közzel máig fentmaradtak. Csakhogy megváltozott a filmipari szervezet. S ez olyan dolog, ami mindig legendaként kerül a nyilvánosság elé.

Az eleinte ismeretlen filmvilág üzleti meghódítása után annak iparosítása következett, amikor a cowboy-csizmás pionírok átadták helyüket a szemüveges spekulánsoknak. Hollywood a képek hajdani zsbáru-piacsa — mely egykor tele volt őseredetiséggel, erővel, bájjal és romantikával, — ma már egy sok-sok főnök vezette hatalmas áruházhoz hasonlít.

A filmgyártás apparátusa ma már olyan mértékben túlszervezett, hogy egyszerűsítésre szorulna — leegyszerűsítve ugyanis jobban működne. Ez a merész állítás egy „öreg, reakciós” filmrendező „eretnek” gondolata, amelyet a túlgépesítés mai korszakában szigorúan tilos hangosan kimondani. Ezt csak leírni lehet. Azt is csak kellő megfontolás után...

Mert ha a túlgépesítés ténye nem zavarja az európai individualistát és ha nem bántja és nem idegesíti a

túlszervezettség — akkor esetleg munkát vállal Hollywoodban. S első munkája többnyire elsődrendű lesz. Hogy ennek mi az oka? Azt talán a francia szőlősgazdák példája magyarázza, akik különböző fajták keverésével állítják elő a jófajta borokat...

Életem egy meglepetésekkel teli korszakában az élet viharának kegyetlen hullámai a kaliforniai partokra sodortak, ahol harminc esztendeje is dolgoztam már, majd tízegynehány évi szünettel később is. És most megint itt vagyok, Hollywoodban, ahol Florey rendező barátom a maga módján mutogatja nekem Hollywood-környékét. Járjuk a



René Clair

várost. Rá sem nézünk a korszerű nagy studiókra. Nem látom azokat a szolid fehér lakóházakat és irodaépületeket sem, amelyek a New York-i bankházakra hasonlítanak. És nem veszem észre a detroiti gyárnegyedhez hasonló ipartelepi övezetet. Nem látom a nap hőseit, a különböző hírességeket, a világhírű sztárokat, a káprázatos magánuszodákat és nem látom az éjjeli klubokat, amelyek csak a heti csekkszám-lájuk után ítélik meg látogatóikat.

Névtelen utakon, elhagyatott területeken járunk Florey autójával, ahol csak egy-egy kis kunyhóska tűnik fel, mint az egykori filmváros utolsó maradványa, amelyre a maiak épp oly kelletlenül emlékeznek, mint a sikeres kurtizán, nem nagyon sikeres múltjára...

Florey ragaszkodása a régi műtermekhez, és az ezek mellé épült utcákhoz, amelyeket immár a feledés pátinjába von be — megható volt, sőt majdnem nevetséges. Én azonban mégsem gúnyoltam ki őt és nem gúnyoltam ki ezeket a régi-régi kulisszákat sem, amelyek ma már a film-történet karikatúráiként hatnak. Nagyon is úgy láttam, úgy éreztem, hogy ez a világ a romokban heverő illúziók világa, amelyről egykor azt hittük, hogy valódi, amely belevésődött az emlékezetünkbe és belepókozott a szívünkbe, s amelyről most — íme — kiderült, hogy csak egy vá-

szonra vetített képszalag, semmi egyéb...

A „FILM” szónak ma már nincs meg az a varázsa a fiatalok körében, mint ami az első világháború után volt. A film hőskorának kortársai számára — a filmgyártás kalandor-szemlémenek halálával együtt elenyészett a kísérleti színpadra emlékeztető régi műterem-város tekintélye is.

De hátha tévedek? Hátha nincs igazam? Lehet, ugyanis, hogy nem szabad összehasonlítani egy művészeti ág két olyan egymást követő szakaszát, amelyet a tovaröppenő idő éppen úgy megváltoztatott, mint minket, magunkat. A film akkoriban fiatalabb volt — és mi is még sokkal kevésbé voltunk *öreg*ek. Nem kétséges néhány esztendő múlva a mi mai filmjeinket is épp oly bizarrnak találják majd, mint mi Mack Senett mester fürdőző lánykát\*... De vajon lesz-e a mi mai filmjeinknek akkor olyan varázsuk, mint ma Mack Senett filmjeinek? Bizonyára... Nem mondhatok mást csak azt, hogy bizonyára! Ugyanis minden generáció életének meg van az a néhány esztendeje, amelyre — mint tovaröppent fiatalságának képe — mindig szívesen emlékezik.

Akárcsak én, erre a régi, megvetett, elfelejtett, öreg Hollywoodra...

\* Clair itt Mack Senett »Plage« című burleszkjének giricsapatára utal.

15 nyelven sok esztendeje, magyarul második éve jelenik meg a

## SZOVJETUNIÓ

képes havi folyóirat

A szovjetország népeinek alkotó munkáját, gazdasági életét, hétköznapjait, sportját, divatját, a szovjet tudomány, a kultúra, a művészet, az irodalom fejlődését ismerteti számos képben, cikkben, riportban.

Tájékoztatja az olvasót a legérdekesebb társadalmi és politikai eseményekről, a népgazdaság feladatairól és a kommunista társadalom építésében elért sikerekről.

Előfizetési ára 1 évre 72 Ft, 1/2 évre 36 Ft, egy példány ára 6 Ft

**filmvilág** II. évfolyam 4. szám. — 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 1/2 évre 24,— Ft. Csekkszám: 123456; egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-590369. Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



## KÉT FELVÉTEL — EGY JELENET

Felső képünkön az ókori Karthágó urai dőzsölnek, az ígézően szép rabszolganők serege hárfaszóval, dallal, tánccal szórakoztatja a vendégeket. Lobogó fáklyák fényében fürdik a márvány oszlopcsarnok és zordon örök vigyázzák a bejáratokat, hogy senki se zavarja ezt az ígézetes, pompás, kétezer év előtti mulatozást. Azaz...

...a filmfelvételt. Mert lám, az idillikus kép közepébe, a tógák, rabszolganők és mulatozó karthágói kényurak otthonába betört a XX. század, illetve a filmfelvevőgép (alsó kép), hogy közeli felvételeken örökítse meg a rabszolganőknek öltözött, illetve vetkezett szép színésznőket... Előterben Anna Luisa Peluffo és Marisa Allaiso.

Képeink a Cinecittában, a római filmváros egyik műtermében készültek, a »Karthágó kulcsai« című olasz történelmi film felvételei közben.



Danielle Delorme  
Fanine szerepében  
a »Nyomorultak«  
című francia filmben

*filmvilág*

Ára: 4,— Ft