

47-429



filmvilág

6

1963. MÁRCIUS 15



Reiko Dan a »23 lépés az ágyig« című japán film főszereplője

Jelenet a »Gengszterek az óceánon« című japán filmből. Cikkünk a 15. oldalon

CÍMKÉPÜNK:

Angelica Domröse, a »Francia kandalló mellett« című NDK film főszereplője. Cikkünk a 22. oldalon



A néző mint társszerző

Egy-egy új stílus sikere mindig váratlanul éri az esztétikát. Így vagyunk a dokumentumszerű film honfoglalásával is. Mi is láthattunk belőlük — sajnos, igen gyér számban — egy párat: »Jöjj vissza, Afrika!«, »Iszákosok utcája«, »New York árnyai«, és »Amerika egy francia szemével«. Miben áll ennek a dokumentum-stílusnak a varázsa, miért van nagyobb vonzóereje, mint a »rendes« játékfilmeknek? Hazai vonatkozásban mi is tapasztalhatjuk: a »Mérgező csók« és a TV-sek »Utcán« című filmjének sikerére gondolok. Kézenfekvő lenne azt mondani, hogy a dokumentum-filmben a nyers valóság, a felfokozott valóságosság ragadja meg a nézőt, s ezzel nem lehet konkurrálni. Ebben a magyarázatban eleve az a díszkvalifikáló szándék lapang, hogy a dokumentáris film, vagy annak stílusában megvalósított, laza szerkesztésű játékfilm, mint amilyen Ragosin filmje volt, nem művészi, mintegy nem szabályos versenytárs.

Miért is lenne vonzóbb ez a nyers valóság, hiszen az ember mindig is szeretne saját világát egy stilizáltabb, művészi-játékos formában viszont látni. És itt nem kell a giccsek álomvilágára gondolnunk, hanem a nagy művészetre is, a fantasztikus realista alkotásokra, vagy romantikus történetekre. A nyers valóság maga nemigen tudja ilyen erővel lekötni az embereket: egy utcai jelenet, melynek tanúi, ellenállhatatlan kíváncsisággal vonzza őket, de aztán másnap megkeresik az újságban is és még nagyobb érdeklődéssel olvassák el. A közvetlenül átélt esemény talán itt ebben a másodlagos átélésben lesz

igazán kerek, kiteljesedett élmény. De akkor mi ez a vonzalom, mely most diktálja a nyers valósághoz való visszatérést a filmművészetben, s amely örömet leli a tények pusztá felsorakoztatásában, és ennek kedvéért a művészi stilizáltságtól is el tud fordulni?

A nézőt mindig is *kettős vágyakozás* vezette: egyfelől a valóság nyers képét, spontán igazságát akarja hallani, másfelől — ezzel párhuzamosan — egy stilizált, varázslatos »más« világot is akar látni. Ez a két igény, e kettő között támadó feszültség vezérelte mindig is a színház, vagy általában a művészetek fejlődését. Most, ebben a feszültségben az első mozzanatot, a valóságigény került túlsúlyba. Másrészt a dokumentum stílus sem jelenti az élet elemeinek originálcsoomagolású bemutatását: nem a sétáló ember szemével készült, még kevésbé személytelen leltározás. Bárha úgy látszik, mintha a tények, események spontánul sorakoznának, a történet önmagától alakulna. Az alkotó rendező eltűnt a spontánul bontakozó anyag mögött. A vázson csak lazán összefüggő, egymásra nem is utaló képek villannak. Nemcsak az összefüggéseket nem láttatják rögtön, de talán végig rejtve hagyják az egyértelmű, parancsoló mondanivalót. Gondoljunk Cassavetes »New York árnyai« című filmjére. A történet lényege csak akkor világosodik meg, mikor kijövünk a moziból. A dokumentum stílus varázsa — jobb híján sportműszóval élve — az a *csel fogás*, hogy a film látszólag komponálatlan, olyan ahogyan a nézelődő ember is látja, mondjuk az utcát. Hiányzik belőle

minden direkt értelmezés, szándékos »rávezetés« stb. A nézőben aztán lassanként — anélkül, hogy észrevenné, megindul a kiegészítés, az újraformálás folyamata, megpróbálja elrendezni a látottakat, s »kiegészítő-rendezői« munkájának következményeként egyszerre kicsillan az igazi építmény: ott áll előtte a mondanivaló, a történet emberi, társadalmi tartalma, mint saját munkájának következménye. A néző azt hiheti, hogy maga fedezte fel a világot ilyennek, mert a ténybeli anyag annyira újszerű, annyira felfedezés-ízű, hogy elrendezése még jobban felfokozza örömét. Pedig csupán a rendezettség egy új formájával áll szemben.

A dokumentum-stílus — próbáljuk nevén nevezni: »félkész« filmet szállít, látszólagos nyersanyagot, melyben a szokványos jelzések helyett egy új jelzésrendszer működik: láthatatlan — a modell, a rendező kezén mutatja meg magát. A varázs épp abban van, hogy a néző társszerző lehet, hogy eljátszhat a film képelemeivel, az értelmezés munkájából is kivetheti a részét. A korábbi nézővel szemben egy új, kutató kedvű, megismerésre vágyó, önálló értelmezésre hajlamos néző típusa van kialakulóban az új stílus mögött.

A dokumentumfilmnek ma számos iránya, kísérleti égtája van, módszereit nem lehet mereven általánosítani. De annyi, azt hiszem, közös ezekben a kísérletekben, hogy egy újfajta nézőtéri igényt tud kielégíteni: a néző aktivitásának igényét. Míg a régi típusú filmen a környezet elemei, a tárgyi-ténybeli adottságai lassanként, fokozatosan elhomályosulnak, hogy a cselekmény fonalának, a feszültségteli tartalomnak adják át a helyüket, és csak a döntő pontokon válnak élesen láthatóvá — addig a dokumentum-film a tények iránti érzékenység látásmódjára épít: itt min-

den filmkocka fontos, minden kép a maga tárgyszerűségében bilincsel le. A figyelem kelepcéje ez: állandóan ezeket kell figyelniük, egyediségüket nem szabad elhanyagolnunk. De a néző együttműködése nem áll itt meg, magában szintetizálni kezdi a látottakat, megkeresi az összefogható »értelmüket« — és ezt a megtalált vagy vélt tartalmat aztán *rálátja a képekre*. Most már a képek által kiváltott érzelmei és gondolatai is ott vibrálnak a vásznon. Így a film összhatása erősebb. A lebilincselő képek tényyszerűsége most gondolatokká érik, s a néző újra lepergeti magában a filmet, ezeknek a gondolatoknak »vezérlése« alatt.

De nemcsak a nézőtér felől jelent forradalmat ez a stílus. A rendező is másképp dolgozik. Itt sem tudunk kirajzolni egy általános modellt, csak jelezzük azt az irányt, mely felé ezek a törekvések mutatnak. Ebben a stílusban megfordul az alkotó folyamat: a rendező a felvétel végén kezdi a tipizálást, a mondanivaló végleges kialakítását. Miután felvette a nyers szalagra az anyagot, akkor ennek alapján próbálja meg összefogni a tények-események mondanivalóját. Ezt tette már Eizenstein is a Mexikó-filmjében, melynek egy elenyésző töredékéből készült a Que viva Mexiko. Nem előre kész mondanivalóval közeledik a valósághoz, hanem megkérdezi az életet, és válaszait próbálja rögzíteni. Persze, valami »munkahipotézis-szerű« elképzelése van az induláskor, valamilyen irányba elindul, valamit ki akar hozni a tényekből — de nem azzal a véglegesen elhatározott, rögzített forgatókönyvvel indul útjára, mint a játékfilm. Vittorio de Seta híres dokumentumszerű filmjének, az »Ongosolói banditák« című művének forgatásáról elmondta, hogy huszonötezer méter anyagból állott össze a kész alkotás — utólag.

A dokumentumszerű filmen az *élet tipizál*, az alkotó csak valamilyen szemszögből megmutatja, kiemeli, rávezeti a nézőt a felimerésére. Ennek következtében a dokumentumszerű filmeknek sokkal elementárisabb és súlyosabb társadalomkritikai hangvétele lehet, mint a játékfilmnek. A rendező világnézetét az életszerűség »dokumentálja«.

Ez a kis palotaforradalom — mely a lenézett »dokumentumfilm« kategóriából egy új filmstílussá, a játékfilm új alkotásmódjává nőtte ki magát — szükségszerű lépés volt a film fejlődésében. A játékfilmek közlekedérendszerének nyelvezete túlságosan finomra csiszolódott már, nagyrészt konvencionálissá vált, és ezzel egy kicsit el is ávult. Így vagyunk a tárgyak konvencionális fényképezésének technikájával is: a cselekményvezérlés hagyományos módjai szinte kitaposott ösvényt teremtettek abban a munkában is, hogy miként kell a cselekmény igényének megfelelő egyértelműséggel »jelentéshordozó« mivoltában fényképezni a vonatot, az interiört, a kétségbeesetten menekülő embert, a síró asszonyt, vagy a száguldó autót. Ezek a képek már szinte függetlenné váltak az egyes filmek történeteitől — általános nyelvi eszközzé — közhellyé — lettek, és ezzel sablonná is merevedtek. Ezért keresik az új stílust követő rendezők Antonioni, Resnais és mások a fényképezés új nyelvezetét, mely közölni képes a tárgyak és emberek arculatának eddig meg nem látott vonásait is, láthatatlan rezdüléseit. Azt hiszem, hogy ez a nyelvújító mozgalom minden eredménye dacára a művek jelentős részében erőtlen marad. A dokumentumszerű film viszont az igazi előrelépést igényli: olyan közlésmódot talált, melynek segítségével ki lehet kapcsolni a már konvencionálissá szürkült közlésmódot, hogy a nyers valóság ígézetét meg lehessen menteni. A »félkész« filmbe nincsenek »jelentőségteljes« képek és hangok. Itt a tárgyak nem a

cselekmények egyértelműségében szerepelnek, hanem az életben hordozott sok színű, sok irányba futó jelentésükkel együtt kerülnek fel a vászonra. Felhangokban sokkal gazdagabbak tehát, mint a hagyományos film tárgyai és emberei. S a néző ezt a sokféle értelmet mind együtt fedezheti fel, variálhatja, — a fő mondanivaló kísérő, telítő mellékízéként. Persze a további fejlődés a művészi tartalomon múlik: sikerül-e továbbra is megtartani azt a szociológiai pátoszt, mélyebb mondanivaló igényességét, amit eddig jó néhány ilyen stílusú filmben megcsodálhattunk.

Szinte kínálkozik a gondolat, hogy azokat a műhelykísérleteket, melyeket dokumentaristáink eddig olyan tehetségesen, de kis körletben végeztek, nem volna célszerű valahogy átplántálni a játékfilm területére is? Vérátömlesztés lehetőségeit látom az egyik ilyen megújításban. Ha csak falusi témájú filmjeink erőltetett cselekményére, elvont pszichológiájára gondolok, úgy érzem többet kapnánk azoknál egy ilyen dokumentumszerűen rendezett filmmel. Igaz, nagyobb munkát, és főleg alaposabb szociográfiai tanulmányt igényelnének az ilyen munkálatok, némi kockázattal is járna — újszerűsége miatt — de talán kísérletként meg lehetne próbálni. Hiszen kevés filmgyártásban koptak ki olyan végzetesen a hagyományos filmeszközök, kép és dramaturgiai megoldások, mint nálunk. Egy ilyen kísérlet az eszközök megújulásával kecsegtetne. S ma már olyan skálája született a dokumentum-iskola módszereinek, hogy igazán lehetne válogatni a cselekményszerű és mégsem »kötött« megoldásmódtól az egészen tényközlő dokumentációig. Vagyis: ha nem is nyílt offenzívában, de trójai falóként be lehetne csempészni ezt a jelentős művészi forradalmat a megújulásra annyira áhítozó magyar műtermekbe is.

ALMASI MIKLÓS



NAPFÉNY ÉS ÁRNYÉK

A lány messziről jött, valahonnan Nyugatról. Hogy ki ő, s merre van hazája, nem tudjuk meg. De nem is fontos. Még néhány napot tölt Bulgáriában, egy külföldi turistacsoport tolmácsaként. Azután elutazik, s talán vissza se tér többé.

A fiú idevaló. Napszitta-szöke, izmos, egészséges, jókedvű gyerek. Talán diák, talán ifjúmunkás egy építkezésen. De ez sem fontos.

A lány és a fiú a bolgár tengerparton találkozik. Meglátják s megszeretik egymást — ahogy már írva van. Tudják, hogy nemsokára el kell válniuk. De addig övük a világ. Ez a víz, ez a tenger. Ez a ringó stég a hullámokon. Ezek a különös alakú, furcsa napernyők a parton. Ez a nap. És ez a film.

A »Hiroshima, szerelmem« boldogtalan szerelmespárja jut eszünkbe, önkéntelenül.

Nekik is csak néhány órát juttatott a fukarul mérő sors. S egy egész filmet a bőkezű rendező.

De a hirosimai szerelmesek este találkoztak, s hajnalban már búcsúzniuk kellett. Ők az éjszakát kapták. Egyetlen éjszakát a Pusztulás Városában, a Múzeum mellett, hol zárt üvegekben, savakban és pácokban őrzik a halál relikviáit; egy utolsó éjt a fül'edt szállodaszobában s a neoncsövektől lüktető, esőfényes,

kihalt utcákon. Míg a tengerparti szerelmesek reggel találják meg egymást, s estig maradnak együtt. Tehát nem az éjszaka az övük, hanem a nappal. Egy önfeledt nap a tengerparton, a sós víz-illatú tengeri szélben, a fürdőzők vidám zsvavájában... S egy fiatal, játékos fantáziájú rendező kedves ötletének friss áramlásában.

A mi szerelmeseink, akárhogy nézzük is — boldogok...

Mi következik ebből?

A Hiroshima-filmben — a pusztulás e modern, alvilági atmoszférájában — természetesnek, sőt elkerülhetetlennek tűnt fel a félelem; a lét-nemlét kérdéseivel vívódó, egzisztenciális nyugtalanság. Míg az új bolgár filmben — ahol a környezet a szerelem idilli tartalmát erősíti — ugyanezt a félelemérzetet indokolni kell...

A »Naptény és árnyék« szerelmespárja szellemi érettségben, korban, temperamentumban nagyönis összeillik, lelkijü beidegzettségüket azonban — mint mondani szokták — »egy világ választja el egymástól«. A fiú a szocializmus tág lélegzetű valóságában nőtt fel; egyszerű halászok, hajósok, jókedvű mesterek között. A nyugatról jött lány apja atomfizikus. Nemcsak értője szakmájának, hanem áldozata is. Testileg-lelkileg tönkre-

ment, megfertőzött ember. S ez az örökség — a szülők s a társadalom öröksége — eleve meghatározza a fiatalok szemléletét.

A két főhős élményei mindvégig közösek. Ugyanazt látják, hallják, érzékelik. Együtt úsznak a tengerben — fogócskáznak a sziklák körül — figyelik a forró homokban ollózó rákot — hallgatják a kagylók zúgását — menekülnek a vihar elől. Párbeszédekben is egymást kerülgetik.

De a közös élmények merőben elentétes asszociációkat keltenek bennük.

A fiú mindvégig nevükön nevezi a dolgokat. A lány mindig szimbólumokban gondolkodik.

Egy megijesztett lélek betegesen aktív képzettársítási készségének szimbólumaiban.

E távoli országban honos kislánynak a rákról — amelyet most fogtak ki a tengerből — korunk tömegbetegsége jut eszébe. A temetőről az emberiség jövője. A víz fölött kavargó varjakról a közelgő pusztulás. A kagylózúgásról a bombavető repülőgépek morajlása. A viharról — a szaladó homokfűgöngyök s a szélben szétguruló napernyők láttán — az atomtámadás.

Igen, a film hősnője — aki egyébként oly pajkos tud lenni, naiv, évdő és gyermeki — minduntalan a halálra gondol. Méghozzá egy gyönyörű nyári napon, egy szép szerelem kellős közepén!

Elhiggyük ezt neki?

A »Napfény és árnyék« alkotói (Valerij Petrov, az író és Rangel Vlcsanov, a rendező) a két fiatal magatartásában kétfajta világnézet ellentétét akarják érzékeltetni. De maguk is tudhatták, hogy vállalkozásuk sikere, a tételes világnézeti kontraszt valósággá-büvölése a filmben azon múlik: vajon sikerül-e természetessé tenni egy — lényegében egészséges kedélyű — kislány állandó katasztrófa-tudatát.

Persze, a lány monomániás félelemérzetét — ebben a lelki konstel-

lációban és környezetben — nem mindig tudjuk teljes valóságának elfogadni. Aligha valószínű, hogy egy tíz egynehány éves teremtésben, akinek még távoli emlékei sincsenek a háborúról — és akármennyit hallott, vagy olvasott is róla — a vihar pusztító látványa ily »hiroshimai« hévvel ébreszti fel az atomháború képzetét.

De a »Napfény és árnyék« alkotói maguk sem titkolják a történet illusztratív jellegét.

S e nemben sok érdemet is a javukra írhatunk.

Különösen a film első felében — a megismerkedés, a játékos egymást-vallatás képsoraiban — sikerült a természetes, derűs légkör megteremtése. Valerij Petrov, az író a kezdeti »meditációs objektumokat« — a lány elborulásának első tárgyi okait — igen ügyesen helyezi el a történetben. Nem feledtetni a tendenciát, csak éppen eltereli a figyelmet róla. Tudjuk, hogy »mire megy ki a játék«, de ez a tudatunk nem válik terhéssé. Csupán a párbeszéd sokszor álrodalmi, közhelyeket lengegetető szövege vall valami titkolt hamisságra. A mozdulatok mindig igazabbak a beszédnél — de itt aztán csakugyan! Rangel Vlcsanov, a rendező igen szuggesztív képekben gondolkodik. Az atomháborús pusztulás, a mindent hamuvá porlasztó kataklizma ábrázolása felkavaró hatású. De a film második részében mindjobban érezzük, hogy a hősök nemcsak belső természetük szerint viselkednek, a fiú mintha úgyelne, hogy jókedve agitatív derű legyen, a lány meg arra vigyáz, hogy leleplező módon szomorkodjék. S ezt a látszatot a semleges közjátékok, gyakori oldások és lazítások sem mindig feledtetik.

A »Napfény és árnyék« lányszerepét a lengyel Anna Prucnal játssza, rendkívül egyéni, kamaszos bájjal. Georgi Naumov is jó színész. De kevésbé eredeti egyéniség.

Dime Kolarov képei a legelső mesterek munkáival összevetve is állnak a versenyt.

GALSAI PONGRÁC

Utca, emberek, stílusok

Van a »New York árnyai«-ban egy zárókép, mely a maga legkonkrétabb, tényszerűbb köznapiságával emelkedett szimbólikussá, korunk élményeinek és filmművészeti tendenciáinak váratlan, érzékletes összefoglalójává. Este van, hősünk egy elrontott multság, hözöngő verekedés után kimegy az utcára és tétova cél-talanságán erőt véve, merész elhatározással, nekivág a forgatagnak. Autók jönnek és suhannak, cikáznak és túlkölnék az úttesten, de ő csak megy, halálos elszántsággal. Hová? — Át a másik oldalra!

Valaha a föld körüli utakra, távoli tengerekre, háborúba, vagy szerencsét próbálni indultak így az emberek. Ő csak a másik oldalra megy, s sorsa éppoly rejtélyes, kiszámíthatatlan —, az utca nyüzsgése elfedi: célhoz ér-e?

A képet azóta sem felejtettem el. Elgondolkoztattott, mi az oka annak, hogy a film, szinte születése percei óta ilyen előszeretettel ábrázolja, hozza közelünkbe az utca életének képeit? Hiszen már Lumière híres »Vonatérkezés«-ének utolérhetetlen varázsa is efféle hatásban rejlett:

megörökítette ami esetleges, véletlenszerű volt: a tömeg szeszélyes áradását, állomásra befutó és ügyes-bajos dolgaikat intéző emberek *jelenléte* pillanatait, úgy, ahogy azok életünkben valóban szerepet játszanak, alakító erőként, anélkül, hogy drámai fontosságra tennének szert. — S ahogy az idő haladt, a film mind gyakrabban fordult témáért, színhelyért ehhez a különös, mozgalmos világhoz. Így került be élményvilágunkba, nem egyszerűen a maga hitelességével, hanem valahogy többletjelentéssel az utca, mint a nagyvárosi élet bonyolult mozgásának, átláthatatlan emberi kapcsolatainak közege.

Valójában két dolog találkozásáról van itt szó. Az egyik talán magának a kornak az adottsága. Életünk zsúfolt eseménygazdagságának, felgyorsult ritmusának az ezekből következő sokszálú esetleges kapcsolódásoknak jellegzetes kerete, színtere lett az utca. Nemcsak a futó benyomások, hanem a korlátlan lehetőségek, találkozások és búcsúzások arénája. Kaland, titok, idegenség —, mindez szétfejtethetetlenül ott rejlik



Jelenet Truffaut
»Négy száz csapás« című
filmjéből



John Cassavetes (jobbszélen) és munkatársai a „New York árnycsücs” forgatása közben

mélyén. Nyilvános és végzetesen zárt. Az örökösén mozgó, névtelen tömeg egyszerre ismeretlen és mégis ismerős. Az emberek, események oly szakadatlan folyamatban követik egymást, hogy nincs is mód végigkísérni egyiket sem. Látjuk és átéljük az élet áramlásának megfoghatatlanságát, a mindig alakuló, feloldódó formák változásának csodáját.

Úgy érezzük, a film igazi anyagához és forrásaihoz talál vissza, mikor ezt a hétköznapi sodrást, tovatűnő kavargást próbálja megragadni. Utaltunk már rá, hogy a legkezdetibb filmek is milyen hamar felfedezték az utca »fotogén« varázsát. A húszas évek német és francia filmjeiben egyre-másra találkozunk motívumokkal. Carl Grune pedig 1923-as »Az utca« c. filmjében egyenesen fő témájává tette. Persze romantikus látásra vall még ez, a kispolgári élet szűk-körűségével szemben ébred fel a nosztalgia, a »bűn utcája« iránt, ahol az élet hullámai magasra csapnak. Prostitúáltak, szerencsejátékosok, villódzó fények és vad rohanás montirozódnak egymásra a hős álmaiban. S a valóság még többet ígér. A végtelen, kifogyhatatlan történet kínálja, s az ezernyi kis apró esemény, váratlan meglepetéseket tartogató mozzanat viszi — vonja magával az embert... Grune utcája, melyet jellegzetes módon, stúdióban építettett —. költői látomás, szándékosan rejtélyes homályokkal teli, félelmetes és kábítóan nagyszerű. Mint egy vezérmotívum tér vissza döntő pontokon mindig ugyanaz az

útkereszteződés, a robogó autókkal, távolba vesző, hirtelen elkanyarodó utcácskával, macskaköveivel, sötétbe borult házfalaival... A francia avantgarde, Cavalcanti és Epstein filmjei az utca impresszionista vízióját festik meg. Artisztikusan megvilágított síkátorok, rakodópart elhagyott lépcsői, kocsmák és penészes falú lépcsőházak színfoltjaiból összegeződik az utca képe, az emberi lélek alvilágába vezető út jelképeként inkább, de fontos mozzanata ennek is az utca dinamikája; ödöngő emberek, surranó macskák, kocskik és fények rajzása, melyekből az egész lírai telítettséget, érzelmi elevenséget kap.

Hosszú volna most végigkövetni a filmtörténet különböző állomásait, hogy felkutassuk, hogyan is ábrázolták más-más korokban az utca életét. Mit jelent pl. a korai szovjet filmekben, ahol a forradalmi tömeg küzdőterévé válik, vagy pl. René Clair-nál, ahol az utca afféle játékos díszlet, a női állhatatlanság, kacér kihívás és férfi kakaskodás számára. (De még René Clair is szerette hangsúlyozni, hogy párizsi háztetői, sötét mellékutcai műtermi kulisszák, mondván, hogy olyan »valóságos« utcák, negyedek úgy sincsenek, mint amilyenek az ő képzeletében élnek.) S megint más jelentőséget kap mindez az olasz neorealizmusban; ott talán először lép színre a maga dísztelen realitásában, piszkos, poros, szűk és rút valóságában az utca, szívszorító szomorúságot és szegénységet árasztva. Ki feledhetné a »Biciklitőlvajok«, vagy a »Róma 11 óra«

sivár vidékeit, csúnya házait, sötét kapumélyedéseit?

Ha ezek a filmek és irányzatok más-más kiindulással poétizálják is az utcát, expresszionista, impresszionista, vagy naturalista ízeket kölcsönözve nekik — közös bennük, hogy mindenütt bizonyos romantikus elrajzolságot kap. Ez az, ami a mai filmekben teljesen megváltozik. Természetesen az újfajta módszer eredménye is ez. A stilizáltság és programszerűség helyett az élettények nyers, közvetlen rögzítésére vállalkoznak. S ebből is következik, hogy az így meglesett és filmre vetett utca többretű, többféle tartalom hordozója, mint az eddigiekben volt. Az egyszerűség felváltása azonban a bonyolultabb, sokoldalúbb megközelítéssel, mégis inkább a szemlélet megváltozásával függ össze. Más lett a mai nagyváros, mint a század eleji, vagy akár a két háború közötti volt. S így az utca és annak atmoszférája már nem sokban hasonlít a régi, meghitt, melodramatikus hangulatokat sugárzó kis sikátorokhoz, szomorú külvárosokhoz, idegesebb lett, túldimenzionált, lenyűgöző méretekkel, impozáns arányokkal. Járművek, autók mechanizált mikrovilága közlekedik rajtuk, az eleven emberek természetes jövésmenése helyett. Az ember egyre fenyegettebb piciny ponttá válik benne, melyet hármikor elnyelhet az utca örvénye.

Sokan felfigyeltek már arra, hogy milyen gyakori, visszatérő motívum a modern filmekben az utcai kóborlások, végnélküli séták rajza. De míg eddig az utca csak arra szolgált, hogy a hős hangulatvilágát, belső érzelmeit fejezze ki, a modern filmben már nem antropomorfizálódik ilyen egyszerűen. Az érdekes az, hogy megtartja saját életét, objektív jelenlését és csak erre boltozódik rá valahogy a hős lelkiállapota. Ez a kettős jelleg izgalmassá, drámaian lüktetővé teszi a legegyszerűbb részletet is: úgy tudják érzékeltetni a hősök gyökértelenségét, csellengő

sehová nem tartozását, hogy közben mindvégig érezzük a külvilág sokszínűségét, magával ragadó tempóját, fényes gazdagságát. Az új hullám rendezői éppen ezt az élményt fogalmazzák meg, ezért mond többet számukra a valódi, természetes külső, a bulvárok pezsgő élete, mint bármilyen »lélekkel teli« konstruált díszlet. Mondanivalójuk éppen az, hogy ebben a nyugtalanító zsúfoltságban, fülsiketítő zajosságban jobban magára marad az ember, mint az egyedüllét csendjében, elhagyatottságában. A »Négy száz csapás«-ban is pl. milyen felejthetetlen jelenetsorokban láthatjuk, hogy az utca mint veszi hullámaira a kis csavargókat, hogy a maga mozgásának rendelje őket alá. Így lesz az utca egyszerre háttér, sűrű szövevény, mely a magányos belső játékok láthatatlan áramlásának kerete, másfelől a maga reális kiterjedésével, ha almasá nőtt arányaival a saját életét is éli. Magával ragadó lendület és konok közöny —, ez is az utca, csupa elmentmondás, melyben az egész sokrétsége kibomlik.

Nos, az »Arnyak« idézett képsora éppen ebből sejtített fel valamit, hallatlan tömörséggel. A mai nagyvárosi életnek ezt az ellentmondásosságát: a vállalkozások kényszerű leshűkülését (átmenni a másik oldalra) —, másfelől a mindennapi élet mozgásának szédítő sodrát. Az egyetlen kis kép felvillantja a hős magányát, de ugyanakkor érezzük, hogy az őt körülvevő áradással mégis valamiféle közös szívverés köti össze. Közömbös, sőt talán néha ellenséges is ez a szövetség az »utcával«, ezzel a különös laza, és mégis fogvatartó organizmussal, melynek melege, bensősége nincs többé. Tömeg ez és nem közösség, s amikor a modern francia, vagy amerikai film az élet közvetlen nyers megragadására törekszik, ezt a vonást emeli ki belőle: az egyes ember és az alakatlan tömeg furcsa viszonyát, mely nem adhat harmóniát.

BÍRÓ YVETTE

A „Mici néni két élete”

SZÍNÉSZI ALAKÍTÁSAIRÓL

Hámos György, a szerkesztő elhárította a kívánságot, hogy a Filmvilágban elismerő bírálat jelenjék meg a filmről, mely az ő forgatókönyve alapján készült. Ezzel a döntésével nem is akarok vitába szállni. A film azonban egy kisebb közönség alkotása egy nagyobb közönség számára. Méltánytalan lenne tehát egy csoport kitűnő művész munkájáról meg nem emlékezni, az előbbi, személyes vonatkozásában jogosnak elismert illendőségi szabály miatt.

Ki nem állhatom, noha sajnos elkerülhetetlen egy-egy színelőadás, egy-egy film ismertetésében az udvariánisan semmitmondó „futottak még” felsorolásokat. Ennek a kedves filmvígjátéknak esetében meg egyenesen sértőnek érezném az effajta számvetést. A produkció színészi részében főképpen az együttes kiváló összjátéka dícséretre méltó. Mintha egy vidám társaságban mindenkit magával ragadott volna az együttlét könnyű mámorja: a kedély friss pezsgése járja át a legkisebb szerepek alakítóit is. Anélkül azonban, hogy jókedvük túllépné az emberi derű arányos világának határait, ahogyan ez sajnos annyi magyar filmvígjátékban történni szokott. Csaknem mindenki gazdagítja egy-egy színváltozattal a maga megszokott, jól bevált eszközeinek táráát. *Fónay Márta* minden lében kanál pletykás házmesternéje gyorsan elszórja a szemetet, hogy miközben újra felsöpri, kihallgathasson egy neki oly izgalmas beszélgetést; *Sulyok Mária* kecses humorral tudja bearanyozni a sértett szomszédasszonyok ingerült pletykaéhségét; *Ladomerszky Margit* házinénijére nem lehet igazán haragudni, amiért számon kéri a heti két alkalomra kikötött baránólátogatások túlságos elszaporodását: olyan angyali felháborodással, szinte ijedt együttérzéssel teszi szóvá a dolgot. - *Somogyi*

Nusi egy-egy villanásra tűnik csak fel, de olyan élő háttérrel ad a nyugdíjas ikerdívát alakító Mezey Mária-nak, amely nélkül ennek művésze sem tudna ennyire kibontakozni. *Szakács Miklós* néhány vonással feledhetetlenül elevenít meg egy nagyképű, de nem torzképű ideggyógyászt, s még *Kazal László* is képes néhány odatett szóval egy egész keserű ember filozófiát felidézni.

Mezey Mária mindig is az arcjátékban volt a legerősebb. Most is kitűnő maszkot készített magának: különös, királynői látszatokat idéző kalapja, egész kis költemény. Fegyelmezett, apró mozdulatai, csaknem eszköztelen játéka, beszédes tekintete, szájának gunyoros-keserű, apró fintorai: a filmjáték magasiskolója. Egy nyugalmazott „bestia”, aki azonban még mindig őrizi magában az egykori fényes jelenséget. Az irigység fékentartott felparázslásai,

Tóth Judit és Szokolay Ottó



a régi hódítások egy-egy visszasajgó emléke, az élet roncsain is fölény-nyel uralkodó értelem fénye páratlanul összetette, s megindítóan emberivé teszi az alakot, amelyet epizód szerepből, már-már főszereppé formál.

Páger Antal sokszínű tehetségének humoros árnyalatai sok vonatkozásban egészen új színekben tűnnek fel. Egy bérkocsiból lett sofört játszik, akinek a sors megadja, hogy idős korára feleségül veheti azt a nőt, akit fiákeres korában a színpad ragyogásának elérhetetlen messzeségében, de az úri szeretőkkel való sétakocsikázatok nagyon emberi közelségében is láthatott. S mindehhez még lakást is kap. Páger kitűnő emberábrázoló erővel, az egész figura hiteles egységével, s az apró játékelemek virtuóz változatosságával teszi elevenné a rábízott szerepet. Humorának azok az elemei, amelyekkel a paraszti világból merített hőseit szokta hitelesíteni, ez esetben inkább csak visszfényeiikkel érvényesülnek: ahogy egy álldogáló ló nyakát megsimogatja, vagy a megdicsőítő találkozásra tánc lépésekkel sietve, egy söröslő gömbölyű tomporát megveregeti, vagy ahogy királyi büszkeséggel szorosra fogja a mezei munkában fáradó lovak gyeplőszárát; már a városivá vedlett, a gépek társává, s urává nőtt ember visszaemlékezése csupán. Elbűvölően humoros, mert mélységesen emberi az a gyengédség, amellyel udvarolva körülveszi szerelme tárgyát, s az a

nyíltszívű előzékenység, amellyel keblére öleli a kedves fiatalokat, — bár az ő közbenjöttükkel ő is csak társbérlő lehet.

Kiss Manyi játékában újra a fenntartás nélküli, jókedvű közvetlenséget csodálhatjuk és becsülhetjük meg. Nem könnyű egy ilyen nyugós „öreglányt” a maga humoros oldalairól úgy megmutatni, hogy nevetéssé, ellenszenvessé ne váljék. A szerepben igen nagy ellentétek kibontakozásának lehetőségei is megvolnának. Írói alkotásokból, s visszaemlékezésekből is jól ismerjük az öregem magukra maradt dívák nyomorúságát: az egykori fény kialvása után a magány és kiszolgáltatottság jég hideg sötéttségét. Ebből kilábalni, újjászületni a vígjátéki kontraszthatásoknak is kitűnő lehetőségeit nyújtáná. Kiss Manyi elkerülte ezeket az élesebb hatásokat. Az ő Mici nénije nem egy romokban heverő királynőként, hanem egy nyugós, apró cselekkel élő, de alapjában életerős, jó kedélyű nőként lép elénk; jóval fiatalosabban jelenik meg, mint a színésztökhöz biztonságából hozzálatogató barátnő; érthető, hogy nem akarja még feladni függetlenségét. Ily módon „fel-támadása”, második élete, tükös kirándulásai nem is olyan meglepők: a tragikumnak még az árnyéka is hiányzik róluk. Ez a szerep tehát egyszerűbb, mint lehetne; megvallom ezt sajnálom is kissé. Kiss Manyi, a nagyformátumú tragikus szerepekben is olyan jelentős színészi alko-



Páger Antal és Kiss Manyi



Fónay Márta

tásokkal ajándékozott meg bennünket, hogy biztosan tudott volna ennek az alaknak is ilyen mélyebb távlatot adni. De ezúttal nyilván nem akart mást, mint önfeledten, derűsen, az emberi derű határai között: derűt támasztani a téltől fáradt szívekben.

S hadd essék néhány szó még a fiatalokról is. A Mici néni hirdetésére jelentkezők közül egy fiatal házaspár nyeri el a pálmát. Nemrég házasodhattak össze, de útban van már a gyerek, viszont lakás nincs.

Mindent elkövetnek tehát, hogy megnyerjék Mici néni barátságát és jóindulatát. A környező világ sánca örömmel gratulál a megnyert társbérlethez; a kétes jóindulat azonban hamarosan, mint egyértelmű rosszhiszeműség lepleződik le: mindenki elhiszi, hogy a fiatalok tették el láb alól Mici nénit, mert szeretnének már egyedül tulajdonosai lenni a lakásnak. Pedig a fiatalok közben igen megszerették a kedves öreg hölgyet, s ők vannak legjobban megrémülve, amikor váratlanul nem találják megszokott párnaí között. Elég összetett szerepek tehát azok is, amelyeket az igen tehetséges Tóth Judit és Szokolay Ottó kaptak. Tóth Judit látszik a színesebb, hajlékonyabb egyéniségnek: igen vonzó jelenség: a fiatalok nem egyetlen fegyvere, amit harcra vehet: kitudóan mozog, arcjátéka, beszéde eleven, lélekkel teli. Szokolay a mai magyar városi fiatalember jellegzetes képviselője; rokonszenves, férfias jelenség, kedves, nyílt szívű; bumfordisága, és helyenként érezhető faragatlansága egész nemzedékét jellemzi.

A „Mici néni két élete” azzal a legfőbb és legörvendetesebb tanulsággal szolgált számomra, hogy lehet Magyarországon a szokásos vas-tag, direkt módszerekkel „röhögtető” filmvígjáték helyett izléses, derűs és emberi műveket is létrehozni. Színész van az ilyen vállalkozásokhoz elegendő, a legkitűnőbbek közül való.

KERESZTÚRY DEZSŐ



Pager Antal és Kiss Mányi

A FILMRENDEZŐ ÉS A FILMSZÍNÉSZ

— BESZÉLGETÉS ALEKSZEJ BATALOVVAL —

Batalov érett, gondolkodó színész. Szerepét mélyen átéli, egyé válik hőisével. Mint filmrendező Gogol »Köpeny«-ének megfilmesítésével mutatkozott be. Most számára új területen: a színházi rendezésben próbálgatja szárnyait.

... Folyik a próba. A színpad közepében ülő Batalov feszülten figyel a színészek minden mozdulatát. Látszik rajta, hogy minden idegszála pattanásig feszült. A próba végén megkérem, szenteljen néhány percet a Filmvilág olvasóinak.

— Mi a véleménye a filmrendező és a filmszínész együttműködéséről? — teszem fel az első kérdést.

— Egyszerűen lehetetlen meghúzni a pontos határt, a rendezői lelemény és a színészi invenció között — feleli Batalov. — A film tartalma igen sokrétű. Apró reakciók, gyengéd érzések, rejtett gondolatmenetek jellemzik, amelyeket a színész a rendezővel együtt keres minden próbán.

— Ismerek más nézeteket is a filmszínész munkájáról — folytatja a színész-rendező. — Az Iszkussztivo Kino szerkesztősége jóvoltából elolvashattam Michelangelo Antonioni olasz rendező cikkének egy részletét. Antonioni azt írja, hogy színész és rendező között nem lehet igazi együttműködés. Szerinte, nem fontos, hogy a színész értsen a filmhez, egyszerűen csak léteznie kell és alárendelnie magát a rendezőj elgondolásának. Ha a színész okos, háromszor akkora erőfeszítést fejt ki, igyekszik mélyebben megérteni szerepét, számon tart mindent, még a legfinomabb árnyalatokat is. A színész, aki így cselekszik, felváltja a rendezőt, „idegen területre” téved, lényegében saját magát akadályozza. A színésznek csak azt kell csinálnia, méghozzá vakon, amit a rendező diktál neki: a pózokat, a mozdulatokat.

— Nagyon sajnálom, hogy nem

Batalov rendez



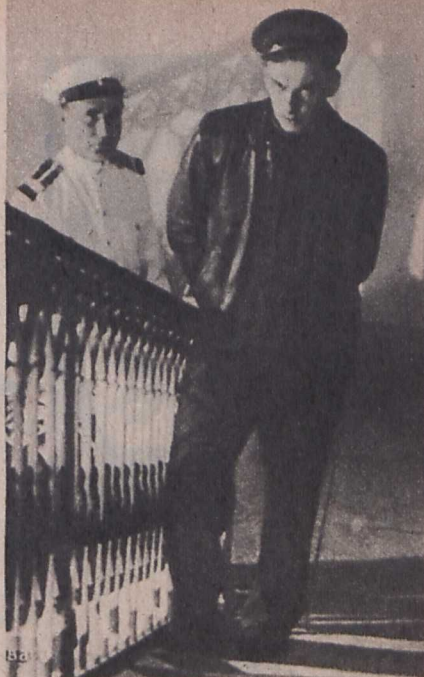
láthattam, miként valósítja meg Antonioni a módszerét. Egyelőre nem ismerem még a „Kiáltás”, a „Kaland” és más filmjeit. Ezért nem is vonhatom kétségbe Antonioni alkotó módszerét. De véleménye, bizonyos mértékben elgondolkoztatót a színészi munkán. Amit fontosnak tartottam, megírtam az Iszussztvo Kino 3. számban megjelent cikkemben.

Batalov halkán beszél, látszik, hogy mélyen, és sokszor átgondolta, amit mond.

— Azt hiszem — jegyzi meg —, hogy Antonioni egyetért velem abban, hogy nem minden rendező tudná eljátszani minden egyes színész szerepét elejétől végig. Ezért bármely rendező akaratának való vak engedelmesség, kárára van a filmnek és a színésznek egyaránt.

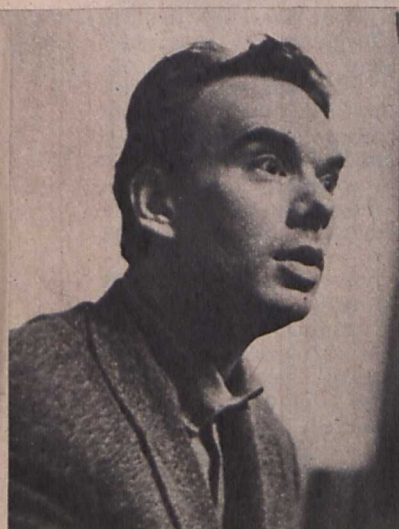
— Meggyőződésem, hogy a színészek, művészek, operatőrök többsége bele tudna vinni a filmbe valamit a sajátjából és segítőtársává válhat a rendezőnek elgondolásai megvalósításában.

— A színésznek feltétlenül végig kell küzdenie magát a szerep minden nehézségén. Meg kell értenie, s ki kell ismernie magát a szerep összes árnyalatában, nem beszélve a szerep jelentőségéről az egész film



Batalov »A Rumjancev ügy« című filmben

szempontjából. Ahhoz, hogy megtalálja a leghitelesebb megoldást, világosan el kell képzelnie az előző jelenetek kifejlődését. A filmműv-





Szavinná-Sesztakova és Batalov »A kutyás hölgy«-ben

szet hiányosságának nem pedig érdemének tartom, hogy a színésznek gyakran alig van ideje alaposan el-sajátítani az anyagot. Nem tudom elképzelni, hogy olyan olasz színészek, mint Anna Magnani, vagy Vittorio de Sica, Toto, Giulietta Masina csak rendezői sugalmazásra tudnának játszani. Hisz egyszerűen lehetetlen figyelemmel kíséрни Anna Magnani egyetlen szédületes monológját: annyi benne a finom átmenet és árnyalat.

Félreértések elkerülése végett még egyszer leszögezem, hogy én nem tagadom a rendező óriási szerepét a film megalkotásában.

— Min dolgozik mostanában?

— Hát elsősorban ezen az előadás-son — feleli a rendező Batalov. — A Lenini Komszomol Színházban rendezem. A darab szerzője a nyugatnémet Carl Wittlinger, címe: »Ismeri-e a Tejutat?« Egy ember tra-

gikus sorsáról szól, a háborúutáni Nyugat-Németországban.

Lelkesen beszél terveiről. Mint a Lenfilm Stúdió rendezője, Lermontov »Tamany«-ját szeretné megfilmesíteni. A forgatókönyv megírásában segítségére van jó barátja és tanácsadója: Konsztantyin Pausztovszkij író. Most azonban Vlagyimir Makszimov tehetséges fiatal író »El az ember« című regényéből ír forgatókönyvet. — A regény humanizmusa ragadott meg — mondja Batalov. Ezt a gondolatot hangsúlyozza: az emberben levő jó tulajdonságok, bármilyen szörnyűvé is válik időnként az élet, előbb-utóbb győzedelmeskednek. Ami a színészi munkát illeti, egyelőre nem filmezek. Ha majd alakad egy érdekes szerep, természetesen örömmel fogadom. Egyszóval sok tervem van, de hogy mi az ami megvalósul, egyelőre nehéz megmondani. Én persze minél többet szeretnék valóra váltani belőlük.

V. BULICSOVA

A FELSZÍNEEN ÉS A MÉLYBEN

— A JAPÁN FILMGYÁRTÁS NAPJAINKBAN —

A japán filmgyártás legérdekesebb mozzanata: a japán társadalomban végbement folyamatok hatása a művészetre. Formálódik a közönség ízlése, érdeklődése, s erre Tokióban és Kiotóban a nagy gyárak tematikailag rendkívül élénken reagálnak. A valamikor egyeduralkodó tradicionális stílus mindinkább háttérbe szorul. 1961-ben 403:162 volt már az arány. Az öt nagy — hollywoodi mintára itt is szövetséget kötött a Shochiku, a Toho, a Daei, a Toei és a Nik-

katsu társaságok — bár legyártják még a maguk kellő mennyiségű kosztümös szamuraj történetét is — mindinkább kénytelenek tekintetbe venni a mindenkit foglalkoztató kérdéseket.

Ezt bizonyítja többek között az is, hogy az a Toho gyár, ahol — 1947 — 1948 a baloldali munkások és művészek, mintegy kétezren, Fumio Kamei, Szacuo Jamamoto rendezők, valamint Tokeo Ito operatőr vezetésével elkezdett sztrájkharcot folytattak a mindinkább

uralomra kerülő reakciós vezetéssel szemben — ma az esztelen nukleáris fegyverkezési hajszá ellen készített filmet! Shue Matsubayashi rendező alkotása, »Az utolsó háború« (Sekai Dai Seno) bizonyos fokú naivitása és korlátai ellenére jó szándékú munka. Visszatükröződik benne a nép békevágya, az irtózás a háború borzalmaitól, s a publicisztikai élű történet apokaliptikus víziója a jőzön észre apellál. Nagyjában, egészében Stanley Kramer híres »Az

Jelenet Shigeo Tanaka filmjéből: »A hús ára«-ból





Jelenet a »Hong Kong-i sztár« című filmből

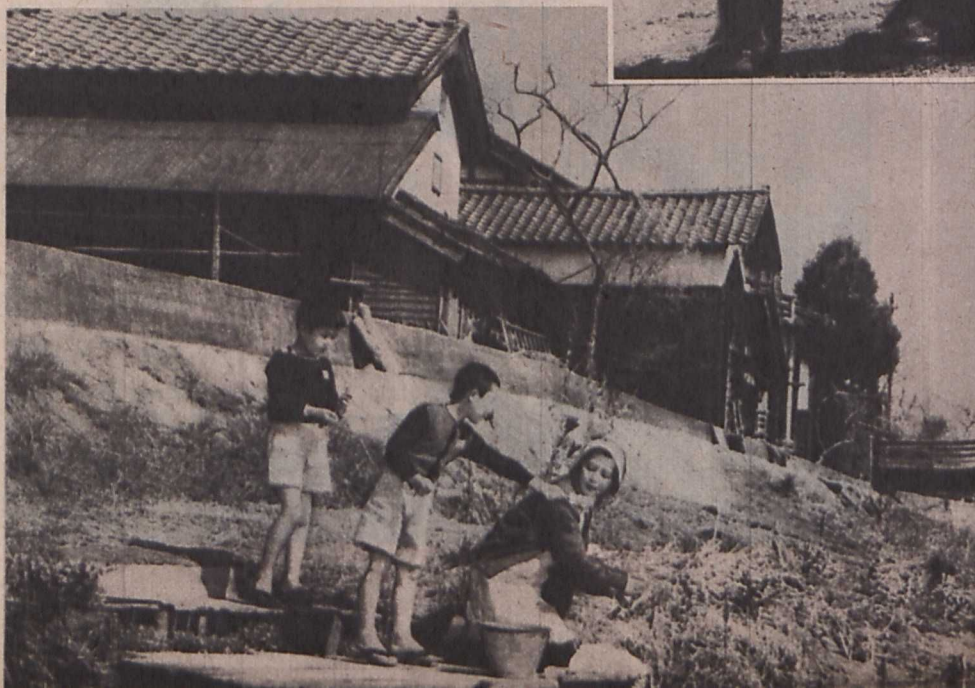
utolsó part«-jához hasonlítható, ha művészi értékben nem is éri el azt.

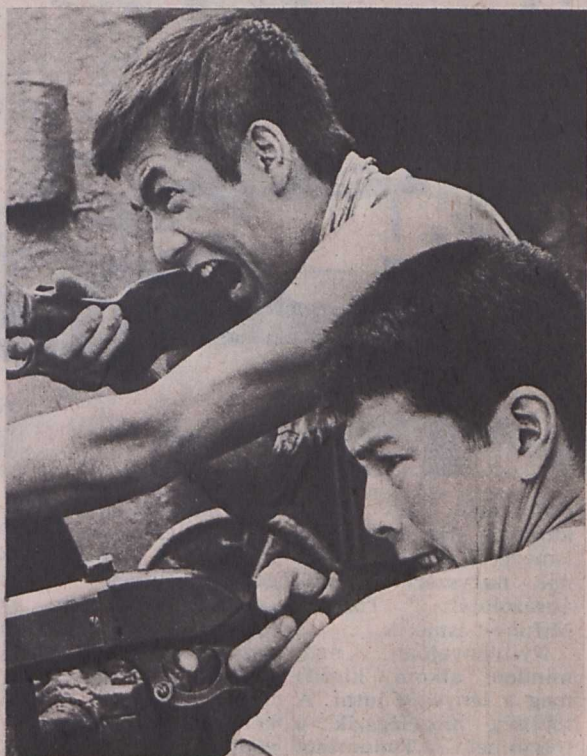
Ügyszintén az égető kérdések közé tartozik a fiatalság problémája. A züllés veszélye a nagyvárosokban igen nagy. A haladó felfogásáról közismert Tadashi Imai rendező a nálunk is bemutatott »Egy tiszta szerelem történeté«-ben

rá is mutat a folyamat társadalmi okaira. A tényezők között ott szerepel: a háború, az a rombolás, amelyet a hirosimai atombomba morális értelemben is véghez vitt. Ez a kérdéskomplexum foglalkoztatta sokáig Akiira Kurosawát, a másik világhírű művészt is, akinek paradox módon Európában inkább tradicionális alkotásait



Jelenetek az »Elj örökké, mama!« című filmből.
Rendező: Yoshio Kawazu





Senkichi Taniguchi: »Vér a tengeren«

»Keserű lélek«, Keisuke Kinoshita filmje





Toshiro Mifune a »Szamuráj kastélyban« főszerepében

(»Joyimbó«, »A pokol kapuja«, »Hét samurai«) ismerik; továbbá azoknak nagyszerű jellemábrázolóját: Toshiro Mifune-t ismerik.

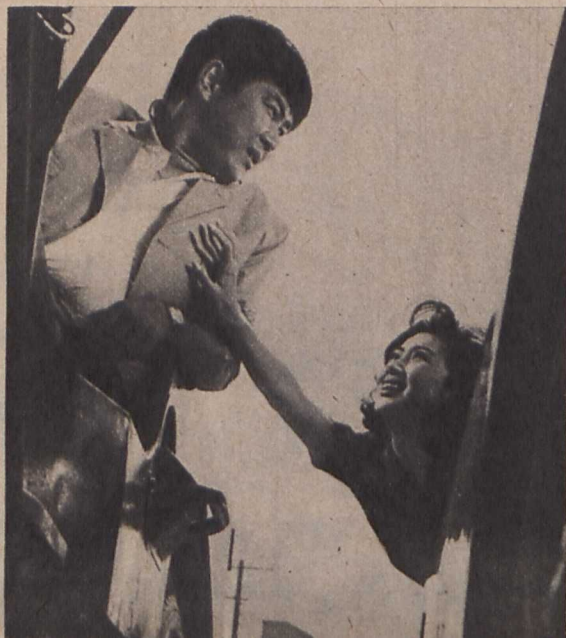
Nyilvánvalóan nem minden alkotó kísérli meg a lényegig jutni. A többség megelegszik a felszínnel. Tudomásul veszi a tényeket, s azzal igyekszik az élet elvenni, hogy a cselekmény légkörét, annak romantikus kaland-vonásait hangsúlyozza. Így születik —

amerikai mintára, a valóság halvány tükrözéseként — a huligán- s gengszterfilmek egész szériája. (»23 lépés az ágyhoz«, »Mindannyian gazemberek«, »G men a Csendes-óceánon«, »Egy utazó dala« stb.) A férfi kezekből, amelyek már géppisztolyt szögeznek ellenfeleik mellének, hál a technikai fejlődésnek, a revolver mindinkább a gyengéd női kezekbe vándorol át. A hátskeltést növeli a na-

turalista, aprólékos ábrázolásmód és a kifejező színészi játék.

Az erősen háttérbe szorult tradicionális témakör felvevőterülete a hazai konzervatív közönség. Ez bár elfogadta a filmet, mint technikai csodát, megrekedt a hagyományos nemzeti stílusánál, témakörénél, ez érdekli az ázsiai országokat is, ahonnan jelentős export-bevételek származnak. Az európai fesztiválok számára forgatott japán film egyik legnagyobb alakja: Kenji Mizoguchi, akinek szerepét az ötvenes években mindjobban Akira Kurosawa veszi át. Az eddig főleg háborús témákat megelevenítő rendező, Shinobu Hashimoto eredetileg a TV számára készült »Harakiri« című, XVII. századi történetét forgatta. A hírek szerint ez a költői mű képviseli majd Japánt Cannesban, vagy Velencében.

ABEL PÉTER



»Gyűlölk, de szeretek«. Rendező: Koreyoshi Kurahara

EMLÉKEZÉS A „PATYOMKIN CIRKÁLÓ”-RA

A Filmvilág — a nagy érdeklődésre való tekintettel — rövidített formában rendszeresen közölni szándékszik a Filmtudományi Intézet és a Filmvilág közös rendezésében megvalósult filmakadémia bevezető előadásait. Mint már közöltük, az előadássorozaton a brüsszeli világkiállítás alkalmából a világ legnevesebb filmtudósait által a filmtörténet legjelentősebb tizenkét filmjének minősített alkotása kerül bemutatásra. Elsőnek Hevesy Iván filmtörténész előadását közöljük Eizenstein nagy művéről, a »Patyomkin cirkáló«-ról.

Az ember életútjának végefelé olykor számbaveszi elmúlt életének nagy, elevenen maradt élményeit, csendes erdei sétákon, vagy álmatlan éjszakákon és közben gyakran esik abba a tévedésbe, hogy egy pillanatra mint a valóságos élet nagy élményeire emlékezik vissza olyanokra is, amiket a művészet nyújtott. Éles, tiszta rajzzal jelennek meg képzeletében, szinte a testi valóság közelségével, emberi alakok és csak a következő pillanatok eszméltetik arra, hogy egy nagy regény intenzíven átél figuráit kellett életre, vagy ugyanígy sorsfordulókat visszaidéző jelenetek. Még gyakoribb ez a csalóka illúzió nagy filmek alakjairól, jelenteteiről, hiszen ezeket nemcsak a képzelet tette látszólagos valósággá: szemmel érzékelhetően, vizuális közvetlenségükben törlőhatetlenül vészték magukat az emlékezés mozivásznára, gyakran élelkebben, mélyebbre ható erővel, mint az élet közvetlen látomásai.

Az ilyen élelménnyel összetévesztett művészi élmények között tértek vissza újra és újra Eizenstein nagy forradalmi filmjének, a Patyomkin filmnek legmeggrázóbb jelenetei. Nem véletlenül. Egyrészt, mivel a néma film korában könyörtelen realizmusban nem volt fogható ehhez a filmhez még egy, a hatalmasan áradó és robbanó valóság művészi elhíthetésében. Másrészt, mivel az élmény messze túlment esztétikai jelentőségén: az embert, a cselekvő, a társadalmi élet megújítását akaró embert mozgatta meg nagy erővel.

Eizenstein filmje valóban mint a valóság művészi rekonstrukciója született meg, nem kigondolt filmmeséből. Egy olyan forradalmi robbanás képét idézte fel, a Knyáz Pa-

tyomkin, a Patyomkin páncélos matrózainak 1905. évi lázadását, amely 12 évvel előzte meg a nagy októberi forradalmat. Ezt hasonlóképpen Eizenstein rekonstruálta filmre a Patyomkin filmet követően, két évvel később, 1927-ben, a nagy októberi forradalom tízéves évfordulójára. Ennek címe egyszerűen csak »Október« volt, vagy ahogyan a nyugati mozik műsora hirdette: »Tíz nap, amely megrázta a világot«. Ebben a jelenetek elhitető erejét még tovább növelte, annyira, hogy a nyugati filmkritikusok azt hitték: a film nagy részét olyan riportfilmekből állította össze Eizenstein, amik a forradalom alatt készültek.

Ezekkel a nagy forradalmi filmekkel a húszas évek Magyarországnak közönsége nemigen tudott találkozni. Az orosz forradalom után újjáéledő, új utakra lendült filmgyártás alkotásai közül a magyar cenzura csak azokat engedte a mozikba, amikben nem látott veszélyes forradalmi propagandát.

Amikor az első szovjet film megjelent a magyar mozik vásznán, egy magyarokodó felírás előzte meg, amely szerint az orosz rendezők, operatőrök és színészek hideggel és éhséggel küszködve teremtették meg. Erre, úgy látszik, azért volt szükség, mivel az ország urai érezték, hogy ez a friss erővel újjáéledt filmgyártás megcáfolja az orosz forradalmi társadalomról terjesztett híreszteléseiket, állandósult éhínségről, anarchiáról.

Jöttek sorban szép, de ártatlan mesefilmek és keleti tárgyú filmmesék, amikben mégcsak a szovjet filmgyártás új szellemét üdvözlöttük, az üzletességet félrelehárító tiszta és becsületes szándékot, de hamarosan néhány olyat is, mint a Puskin no-

vellából írt »Postamester« és Tolsztoj remekművének megfilmesítése, a »Polikuska«. Ezekben már megmutatkozott, hogy a szovjet film realizmusának mélységében méltó örököse a 19. századi nagy regényirodalomnak. De ugyanúgy az is, hogy a Polikuska filmváltozatában, hasonlóan mint eredeti irodalmi alakjában, azt a realizmust juttatta érvényre, amely az évszázados cári elnyomatásban megkövesedett pesszimizmust fejezte ki, az élet vigasztalanságát és reménytelenségét. A Polikuska három év múlva, 1925-ben követő Patyomkin filmben azonban hirtelen a másik pólus művészi eszöke lett ez a mélyleges realizmus: a forradalmi optimizmus megtestestítője, hatalmas szavú hirdetője.

Mondani sem kell, hogy a szovjet forradalmi filmművészetnek ez az első nagy remeke már nem juthatott el a magyar moziba. Aki látni akarta, annak legalábbis Bécsbe kellett utaznia.

Ez a bécsi utazás életemnek feledhetetlen emléke marad. Érkezés után az első út egy másodhetes moziba jegyet váltani, ahol a filmet még játszották. Az első előadás után nyomban még egyszer megnézni, azután haza, az éjjeli személyvonattal, alvász helyett újraélni a megrázó benyomás képzeletben visszaidézett izgalmas képeit. Végül engedni, hogy a film elragadtatót nézőjén felülke-rekedjék az elemző filmkritikus, filmesztétikus, aki számat akar adni magának az eszközökről, amik benne a döbbenetes hatást kiváltották.

Néhány pillanatra felrémlettek a nyugati filmművészet addig látott legnagyobb remekművei és úgy tün-tek, még a legrealisztikusabbak is, hogy megálmodott tündérmesék. Ejzenstein mindent felkavaró, lázadásra, cselekvésre mozgató realizmusához képest. A második kézenfekvő felismerés, ami az éjszakában zaka-oló vonat egyhangú ritmusában a tudatba jutott: a Patyomkin film- ben nincsenek egyéni szereplők, még kevésbé ünneplést váró sztárok. Egyetlen szereplője a nép, a tömeg, viharzó, elsodró indulataiban. Ejzenstein a forradalmi embertömeg fe- szítő erejét, az indulatok gigászi energiáját festette hatalmas, mozgal-

mas filmfreskókká, az áradó, orká- nosan kitörő néplelek hatalmát, ro- bajos küzdelmét, majd a győzelem mámorában ujjongását. A feszültsé- gek fokozásának, a tempó fel és alá hullámlásának, a hatások tempó- váltásoknak, belső ritmusoknak is kitűnő mestere volt, a film összha- tásának biztoskezü irányítója. Nem volt még egy rendezője a szovjet némafilmnek, mégkevésbé a nyugat- európai és amerikai filmművészet- nek, aki úgy tudta szerepeltetni, mozgatni a tömeget, mint ő. Nem- csak mozgatni, játszani, hanem va- lóban a dráma hőisévé tenni. Nem összeverődő, majd szerte-szertefosz- ló statisztéria sereggel dolgozott. A tö- meg nem kellék és nem háttér volt számára, nem ezerfejű és egyben ezerlelkű massa: öntudattal, cselek- vő akarattal jelent meg a színen, de lépten-nyomon kiszakadtak belő- le figurák, fejek, kifejező gesztusok- kal, mimikával, a tömeg beszédes típusai, csak egy-egy pillanatra, hogy azután eltűnjenek az egymás- ratorkoló emberhullámokban, vissza- sodródjanak a közös indulatba, aka- ratba.

A figuráknak ezt a kiszakítását filmszerűen, a kiszakítás képsze- rű értelmében hajtotta végre: kis totálokban, szekond plánokban, be- szédes közeli felvételekben, hogy az ősrégi, de mindig érvényes esztétikai elv szerint a résszel fejezze ki az egészet, hatásosabban, meggyőzőb- ben.

Amikor a fellázadt csatahajó le- gényesége megtorolni készül a forra- dalmárok ellen indított vad rohamot, az odesszai híres márványlépcsőkön végrehajtott vérfürdőt, csak egyet- len ágyúcső fenyegető toroka fordul a mozi nézője felé, de a cső mozgása végtelenül eltökélt akaratot fejez ki, eltökélettebbet, mint az ágyú mellett álló matrózok arca. A lecsapó lövedé- kek hatását is ilyen kiragadott rész- képek érzékeltetik. A cél a zsarnokság főhadiszállása, az épület azonban egé- szében nem kerül a képmezőbe, ha- nem előbb csak egy márványcsoport- tot az főhadiszállású szolgáló szí- nház oromfalán, majd egy Cupido szobor a színház kapuja felett. Utá- na gyorsan villanó képeken egy rob-

banás és kapu megingása, ismét robbanás és a kapu összedőlése. A teraszokkal megszakított hatalmas, széles lépcsőzeten lefolyó vérengzést sem a totálók fejezik ki igazában: a sortűz, a kozák szuronyroham, a rohanó tömeg, a holtakkal és sebe-sültekkel borított lépcsőfokok, hanem néhány képszakítás. Különösen kettő. Egy anya, arcán vad kétség-beeséssel, tehetetlen fájdalommal tartja karjában bezúzott fejű, vértől csorgó gyermekét. Egyenesen a nézők felé fordul, mintha tőlük várna, könyörögne segítséget. A másik talán még szívtépőbb, noha emberi kifejezés, gesztus vagy mimika nincs benne: egy gyerekkocsi rohan, buk-dácsol lefelé, a nézők felé, a lépcső-fokokon, ahogy kiszabadult egy go-lyótól talált, lezuhant anya kezéből.

A megragadó hatás szuggesztív-tását megsokszorozza az is, hogy az eltökélt lendületű ágyúcső és a két-ségbeesett anya alakja is felénk for-dul, az anyai kézből kiszakadt gyerekkocsi is felénk bukdácsol a lép-csők meredekjén és így, mindezekkel mi, a film nézői is részeseivé vá-lunk a kirobbant, szenvedélyes ösz-szecsapásnak, élet-halálharcnak. A jelenetek valósággal belerángatnak bennünket is az események zajló áradásába, kényszerítő erővel.

A résznek fényképezése az egész helyett gyakran szimbolikus hatású a Patyomkin-filmben. Ahogyan a fel-lénk forduló ágyúcső jelképezi a zsarnoksággal szembeszögezett forradalmi indulatot, ugyanígy jellemzi a régi világot a márvány Cupidó a fő-hadiszállás kapuja fölött. Még in-kább jelképes szándékú három, egy-egy villanásnyira közbeiktatott felvétel: az egyikben egy lustán heverő, csukott szemű kóroszlán, a másikon egy szintén fekvő, de már nyitott szemű, a harmadikon egy talpraugró. Nyilvánvalóan az öntudatlan, a tu-datra ébredő, majd támadásra, harc-ra szökkenő proletariátus szimbólu-maként.

Még egy jellemző részlet a film első feléből. A csatahajó legény-sége panaszt emel a rossz bánásmód és rossz ételmezés miatt. Bemutat-nak a hajóorvosnak egy darab húst, amely szerintük romlott, ehetetlen.

Az orvos apró termetű férfiú, össze-hajtott cvikkerén, mint nagyítóüve-gen keresztül vizsgálja a húsdarabot. Egy közeli felvétel bemutatja a rajta nyüzsgő pondrókat. Az orvos mégis kijelenti, hogy a hús élvezhető. Ami-kor a lázadás kiltör, a kis emberkét behajjtják a tengerbe. Zuhanás közben leesik orráról a cvikker és fennakad egy kifeszített kötélben, ott fityeg, remeg-néhány pillanatra. Ezt is egy közeli felvétel közli, mintha azt mondaná: ez az, amiért bűnhö-dik, gonosz szemlélete miatt.

Az ilyen részszakítások azonban egy pillanatra sem állítják meg a film dinamikus robotását, nem ke-resztezik a montázs művészetét, amelyben Ejzenstein a legnagyobb filmrendezők közé emelkedett. Hogy a montázs döntő tényezője a filmha-tásnak, ezt az elvet Ejzenstein mint Kulesov tanítványa, kezdetől ma-gaévé tette és az »Október« filmben továbbfejlesztette. Lev Kulesov egy másik tanítását is valóra váltotta filmjeiben: a montázs nemcsak a film dinamikáját valósíthatja meg, a jelenetek eleven pergését és a cse-lekmény ritmikus előregördülését, hanem mindennél többet is: az egy-mást követő filmképek értelmezik egymást, elmélyítik egymás tartal-mát és pszichológiai összefüggéseket teremtenek. De ugyanígy megvalósi-totta Ejzenstein egy másik jelentős szerepű kortársának, Dziga Vertov-nak esztétikai irányelveit is. Egy-részt a színészellenességben, másrészt ami erősen összefügg ezzel: a doku-mentáló felvételezés jeleneteit és a tárgyi elemek képeit tenni a film ge-rincévé. Ez viszont ismét a montázs-ra helyezi a súlyt, tehát nem az egyes képek művészi megformálá-sára, hanem ezek egymásutánjára, ezzel pedig a filmszerkesztés művé-szetére. De beleolvadtak a Patyom-kin-filmben Meyerhold Proletkult színházának, Ejzenstein előbbi mun-ka területének hagyományai is, hogy végül kitűnjék: a Patyomkin ilyen értelemben is kollektív film volt, Ejzenstein pedig zseniális összegezője Meyerhold, Kulesov, Vertov és a sa-ját művészetforradalmi újításainak.

HEVESY IVÁN

Berlini filmlevél

Elegendő-e új témák megfilmesítése ahhoz, hogy egy filmgyártás megújuljon? Magával hozza-e az új téma a játék, a dramaturgia, a rendezői koncepció megújulását is, vagy azokért külön erőfeszítést kell tenni? A DEFA filmjei körül jóideje való vitának ez a magja.

Ezeket a vitákat, nem annyira elméletben, mint inkább gyakorlatban, érdekes módon a keletberlini TV élesíti ki. A TV ma elől jár a filmművészet megújításában. »Lemondunk az általános igazságok ismétléséről, s nem azt kívánjuk megmutatni a nézőnek, amit úgyis tud. Új összefüggéseket akarunk találni és kínálni a hozzátartozó megoldásokat is...« — írja Mückenberger, a DEFA igazgatója az 1962-es év filmterméséről. És a TV kezdeményezésére ő is a témák aktualitásában, az ábrázolt hősök maisá-



Arno Wyznienski és Angelica Domröse »A francia kandalló mellett« című filmben

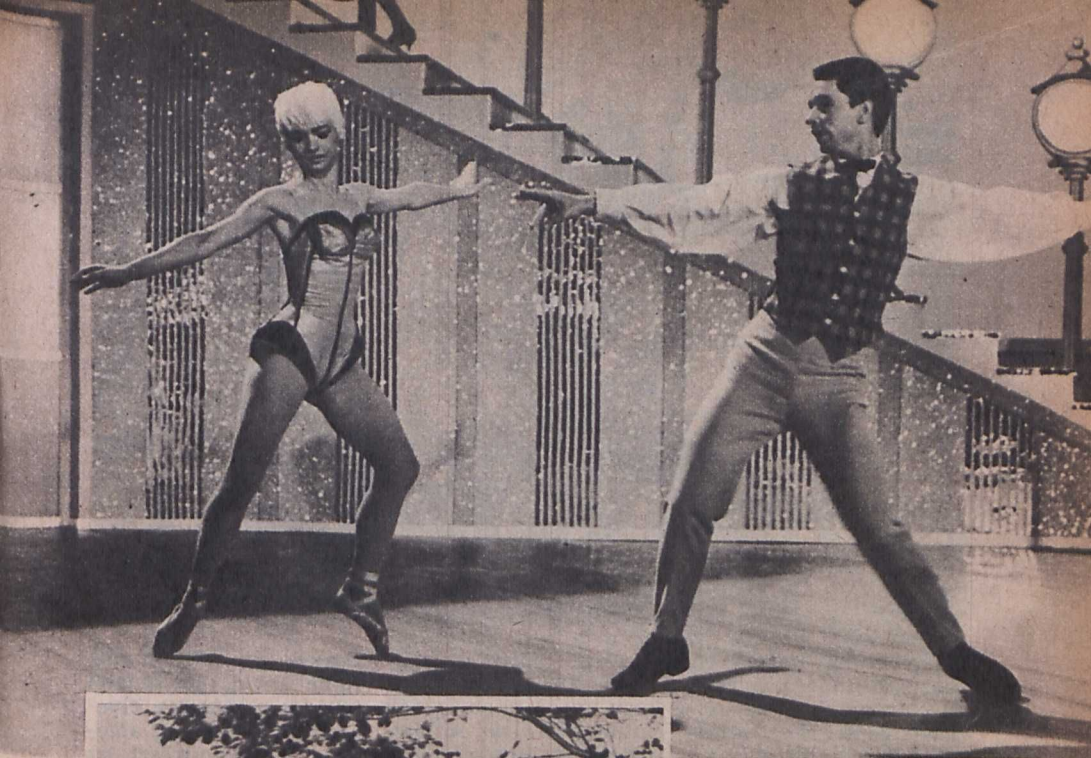
gában látja a megoldást. Jó jelnek tekinti, hogy a klasszikus alkotások megfilmesítésén kívül, mint a »Minna von Barnhelm«, vagy a »Bolygó hollandi«, az elmúlt esztendőben már számos mai témájú film

készült a DEFA stúdióiban.

A »Horogütés« cselekménye az 1961. augusztus 13-i eseményekkel foglalkozik, a címben szereplő horogütés a szabad átjárást csempészésre kiharcoló csavargót éri. Ugyanez a téma áll középpontjában a nálunk is nemsokára bemutatásra kerülő »Es te szerelmed is...« című filmnek, »A francia kandalló mellett« pedig egy Franciaországban gyakorlatkozó nyugatnémet csapategység kalandjait eleveníti meg. Nemrégén készült el a csehszlovákokkal közösen forgatott »Börönd dinamittal«, Rudolf



Karin Schröder a »Karin« című TV-filmben



Jelenet a »Mit tart a zenéről?« című TV-filmből



Stahl rendezésében, amely Hacha elnök berlini útja idején játszódik, s amikor az SS-csapatok bevonulásával megkezdődik a Prágába menekült német kommunisták üldözése is. Az »Operation Preludio« többhónapos munkával Kubában készült Kurt Maetzig professzor vezetésével, s a kubai forradalom egy izgalmas szakaszát örökíti meg. Az »Emberék és állatok«-at Geraszimov rendezte Tamara Makarova regényének felhasználásával. A film cselekménye Leningrádban indul és egy koncentrációs táborba került szovjet állampolgár kálváriáját mutatja be, a hazatalá-

Angelica Domröse az »Oh, ez az ifjúság!« című TV-filmvígjátékban

Jelenet »A francia kandalló mellett« című filmből



ság. Frank Beyer rendezte Bruno Apitz regénye nyomán a »Farkasok közt védtelen«-t, amely egy Buchenwaldba került fiatalember történetét mondja el. Napjainkban játszódik a »Napos oldalon«, a »Titkos archívum az Elbán«, s ha már a dokumentumfilmeknél tartunk, meg kell említeni Annelie és Andrew Thorndike új, kétrészes filmjét; az »Orosz csodá«-t. A Nemzeti-díjas német házaspár munkájának méreteire jellemző, hogy filmjüket százezer méter archívum, hetvenezer újonnan forgatott felvételtől állították össze.

Az NDK televíziója, amely néhány hónapja ünnepelte fennállásának tizedik évfordulóját, 1952 decemberében mindössze száz előfizető előtt mutatta be első kísérleti műsorát. Ma már hatmillió keletnémet állampolgár tekint meg esténként adásait, s ezenkívül hozzá kell számítani, hogy a nyugaton élő németek közül száz-

ezrek állítják készüléküket a DDR valamelyik közvetítő állomásának hullámhosszára. A televízió munkatársai többnyire a DEFA stúdióiban tanultak, és a tanítványok sok mindenben felülmúlták mestereiket. Nem egészen tíz esztendő alatt háromszáz TV-játékot és filmet forgattak, közülük számosat később a DEFA, vagy más filmgyár is feldolgozott (»Zöld dosszié«, »Rómeo, Júlia és a sötétség«, »1922-es évfolyam«, »Farkasok közt védtelen«, »Cobra akció« stb.). Számos írójuk kapott magas állami kitüntetést. Néhány, nálunk is sugárzott TV-játék, a »Lelkiismeret lázadása«, »Gyilkosság a Gatawayben«, izelítőt adott művészeik tehetségéből. Nagy sikere volt a »Zöld szörnyeteg« című, ötrészes, folytatásos dokumentum-játéknak, melynek rendezője Rudi Kurz, főszereplői: Székely Kati, Jürgen Frohriep, Eva Maria Hagen, Fred Düren, Werner

Dissel. Az 1954. június 18-án kitört guatemalai felkelés történetét elvénítette fel, mely az amerikai gyümölcsströsz, az United Fruit Company monopóliuma ellen irányult.

Beszélhetnénk még a berlini TV vígjáték-sorozatáról, a »Papa új barátjé«-ről, melynek főszereplője a fiatal Angelica Domröse. Ez a film ma már a harmadik folytatásánál tart. Végezetül hadd adjak hírt arról, hogy a német fővárosban elkészült az első televíziós operafilm: »Fetzers Flucht« címmel. Zenéjét a teljes film elkészülte után Kurt Schwaen Nemzeti-díjas zeneszerző komponálta. A forgatókönyvet Günter Kunert írta, a rendező: Günter Stahke. A TV-opera közép-pontjában egy tizenhét éves fiú nyugatra szökése áll, bemutatva a csillogás és a nyomor el-
lentétét.

SZÜTS ISTVÁN

LÉLEKTAN ÉS REALIZMUS

— KÉT ÚJ NYUGATI FILM PROBLÉMÁI —

A francia napi- és hetilapok mozirovatai — a szokásos hőmérős, nevető és síró kismalacokat ábrázoló figurákkal, ábrákkal még a nemrégiben bemutatott műveket osztályozzák, a közönség figyelmébe ajánlva Kafka—Orson Welles »Per«-jét és Vittorio de Seta »Orgosolói banditák«-ját, Chabrol »Landrú«-ját és Olmi, a nemrég felbukkant olasz rendezőcsillag alkotását, ám a mozirajongók figyelmé már az ősszel bemutatásra kerülő filmújdonságok felé irányul, amelyek — ha az előzetes sajtónak hinni lehet — érdekes élményt ígérnek. Mindenekelőtt két alkotást előz meg fokozott kíváncsiság és várakozás, de Sica-nak, Sartre immár világhíres darabjából készült »Altonai foglyok« című filmjét, és Rossellini—Gruault—Jean—Luc Godard: »A karabélyosok« című filmjét.

Az »Altonai foglyok«-nak érdekességét az illusztris szerzőpéron, Sartre-n és de Sica-n, valamint igen rangos szereplőgárdán: — Sophia Loren, Robert Wagner és Maximilian Schell játsszák a főszerepet — a film témájának hallatlanul aktuális volta biztosítja. De Sica a nácizmus lélektanát elemzi egy fasiszta család életének tükrében, ahol híven a sartre-i

dramaturgiához, minden »zárt ajtó« mögött történik, s az egymást gyötrő, de egymástól elszakadni képtelen alakok joggal érzik úgy, hogy »a pokol: a többiek«. Az »Altonai foglyok« főhőse egy náci

tömeggyilkos, akit családja tíz esztendőn keresztül rejtget a felelősségrevonás elől, s aki tudomást sem véve a történelem változásairól, önmagában őrzi azt az elavult és elembertelenedett náci »öntudatot«,



Maximilian Schell az »Altonai foglyok«-ban



Sophia Loren és Maximilian Schell («Altonai foglyok»)

amely tömeggyikolásra készítette, s amely most a revans-szellemben éli ki magát.

Amíg az »Altonai foglyok« iránti érdeklődést mindenekelőtt az előzetes színpadi siker és a filmre szövetkezett művészgárda táplálja, »A karabélyosok« iránti várakozás elsősorban Jean-Luc Godard, az új hullám egyik legjelentősebb úttörője és egyénisége, új filmjének szól. Godard »Kifulladásig« című filmje nagy sikert aratott. »A kis katona« című művét pedig a cenzúra két éven át elzárta a nagy nyilvánosság elől és csak most kerülhetett bemutatásra. Új alkotásáról Godard így nyilatkozik: »Ennek a filmnek nincs reális színhelye, bárhol játszódhatik... Nem szabad elfelejteni, hogy a mai filmnek, jobban mint valaha, szem előtt

Jean Luc Godard: »A karabélyosok«



kell tartania, s általános eljárásként alkalmaznia Brecht ama gondolatát: „A realizmus nem való dolgokat mutat meg, hanem azt, hogy milyenek a dolgok a valóságban.” Godard szatirikus hangvétellel ábrázolja e filmjében az öntudatlan, magát a fensőbbségnek már-már beidegzett ösztönszerűséggel alávető kislembert komikus tehetetlenségét és kiszolgáltatottságát. Mint a rendező maga mondta el nyilatkozatában, filmje mondanivalóját általános érvényűnek szánja, »hősei akár pápuák, akár lozere-i béresek, akár bolíviai indiánok, akár a cári Ukrajna muzsikjai is lehetnének«.

E filmek is azt mutatják egyébként —, amit különben a készülő filmek általában jeleznek: mintha a pszichológiai film ismét felülkerekedne és háttérbe

Jelenet »A karabélyosok«-ból



Sophia Loren
(»Altonai foglyok«)



szorítaná a közelmúlt uralkodó filmtípusát; a kalandfilmet. A különböző témákban, módszerekben és műfajokban a rokon éppen a lélektani elemzés igénye, bár ez a lélektani realizmus szakít a közelmúlt részletező kis-realizmusával.

GERA GYÖRGY

Tíz éves a NATIONAL FILM THEATRE

A Waterloo Bridge hídfője alatt, a Royal Festival Hall büszke épületének szomszédságában húzódik meg szerényen a brit főváros kétségkívül leglátogatottabb, legnépszerűbb filmszínháza: a National Film Theatre, vagy, ahogyan a minden intézmény nevét kezdőbetűivel rövidítő angolok becézik, az „nefti”.

Ez az Európában egyedülálló intézmény, mely egyesítette a »film-múzeum« és az »art cinema« fogalmát, a múlt év végén ünnepelte fennállása tízéves évfordulóját.

TAGRENDSZER

A British Film Institute, mely a filmszínházat létesítette és üzemelteti, a vetítések látogatását elsősorban tagsága számára biztosítja. A British Film Institute (BFI) rendes tagja lehet bárki, aki az évi 30 shilling tagsági díjat (ez évben emelték fel huszonöt shillingről) kifizeti, ez az összeg körülbelül százhusz forintnak felel meg. A tag joga hogy az NFT előadásaira jegyet váltson (amennyiben még nem kelték el) és három vendégét is magával viheti.

Ezenkívül a rendes tagok kézhez kapják a „Sight and Sound” című, negyedévenként megjelenő folyóiratot, mely bírálatainak és cikkeinek magas színvonalával az angol filmsajtó legértékesebbjeinek egyike. A tagok postán megkapják az NFT hathetenként megjelenő képes műsorát, mely tartalmazza az egyes filmek ismertetését is. Díjmentesen résztvehetnek azokon az előadásokon, melyeket a filmművészet kitűnőségei tiszteletére rendeznek, akik között eddig Erich von Stroheim, Peter Sellers, Vittorio de Sica, Joan Crawford és mások szerepeltek.

A BFI, melynek épülete a Dean Streeten, a Soho szívében áll, tagjai számára mintegy tízezer kötetes könyvtárat tart fenn és ezerkétszáz film mérsékelt árú kölcsönzését teszi lehetővé.

Aki ezen szolgáltatásokra nem tart igényt, az az Intézet pártoló tagja lesz, melynek díja évi tíz shilling és ennek fejében a pártoló tag egy vendége társaságában látogathatja az NFT vetítéseit.

AZ NFT ÉPÜLETE

A National Film Theatre, Európa egyik legmodernebb filmszínháza, öt évvel ezelőtt nyitotta meg kapuit jelenlegi, új épületében, melyet a Temze partján, a Waterloo Bridge déli hídfője alá tervezett a szellemes építész elme. A kitűnő belső térkiépítésű, elsőrangú akusztikájú, csak földszinttel bíró, a vászon felé kellemesen lejtő széles nézőtér minden egyes ülése alatt egy rekeszben fülhallgató található, melyen az angol felirattal nem rendelkező filmek szövegének fordítását hallgathatják azok, akik nem értik a film eredeti nyelvét. A néma filmek vetítését minden esetben egy zongorista játéka kíséri.

A filmszínház épületében klubhelyiség is található. Brit szokás szerint a rendes és pártoló tagoknak ide külön kell kérniük felvételüket. Előadás előtt és után kényelmes fotelokban és magas bárszékekben az angol hidegvérre egyáltalán nem jellemző parázs filmviték folynak.

A MŰSORSZERKEZET

A National Film Theatre naponta két, szombat-vasárnap pedig három előadást is tart. A hat hétre összeállított műsor gerincét egy fő téma köré csoportosított filmek képezik. A mozi műsora naponta más és más, illetve a legjelentősebb filmeket hat hét alatt többször is vetítik.

Évente megrendezik az olasz, japán, szovjet és francia film hónapját, műsört állítanak össze Bergman, Wajda, Renoir, Lang és más neves rendezők munkáiból. Ez év nyarán hat hetet szenteltek a politikai propagandafilmeik bemutatására, egy

másik műsoruk, az „anarchista mozi” (Bunuel, Vigo, Franju) címet viselte, egy újabb összeállítás pedig bemutatta az első világháború filmművészetét az akkor készült eredeti dokumentumfilmekről, kezdve, az arról készített játékfilmekig.

ART CINEMA . . .

Minden év októberében megrendezésre kerül a londoni filmfesztivál, melynek otthonául szintén az NFT szolgál. E fesztiválon az év más fesztiváljain díjat nyert filmeket mutatják be. A tavalyi londoni fesztiválra meghívást kapott Szabó István „Koncert” című kisfilmje is, melyet a nyári cambridge-i fesztivál mintegy ötven, fiatal művészek, vagy filmfőiskolások által készített filmje közül egyedül tartott érdemesnek a rendezőbizottság a bemutatásra.

Számos film londoni premierje, megelőzve hónapokkal az országos forgalmazást, a National Film Theatre-ben volt. Itt mutatták be többek között a Roccót, a Tavalý Marienbadban-t, Antonioni Kaland-ját, a régebbi filmek közül Csuhráj Balladá-ját, a Négyszáz csapás-t, az Árnyékok-at és más világsikerű filmeket. Az NFT súlyát mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy egyes filmforgalmazók a kontinensről átvett filmjeiket forgalmazás előtt átengedik néhány vetítésre az NFT-nek, mert az ott tartott premier már a széles körű forgalmazást megelőzve, rangot biztosít a film számára.

A bemutatásra kerülő új filmek száma évről évre nő. Míg a havonta megjelenő Monthly Film Bulletin 1951-es évfolyama még csak hetvennyolc filmet ismertetett, addig az 1961-es évfolyamban már százharminchétfilmről találunk beszámolót, melyeknek premierje az NFT-ben volt. E filmek közül sok nem is kap Angliában forgalmazási engedélyt, tehát kizárólag csak a National Film Theatre-ben látható. Ez a tény, valamint a bemutatott filmek igényes kiválasztása okozza azt az egyáltalán nem furcsállható jelenséget, hogy az angol mozik nézőszámának csökkenése mellett egye-

dül a National Film Theatre vetítéseinek látogatottsága emelkedik állandóan és egyenletesen!

. . . ÉS FILM MŰZEUM

A fent leírt „art cinema” („művészfilmek mozija” lehetne talán e fogalom magyar elnevezése) funkció mellett az NFT a filmmúzeum szerepét is betölti. A régi filmeket is témakör, vagy rendezők szerint csoportosítja. A már említett „Az első világháború filmjei” című hathetes program keretében a filmeket három csoportra osztották. Az elsőt „Igy történt” címmel, az 1914—1918-ig haditudósítók által készített dokumentumfilmeket játszották, köztük a „Somme-i csata”, az „Ancre-i csata” címűeket. A második sorozat, az „Ilyennek láttuk tíz évvel később” címet viselte és összegyűjtötte a húszas évek végén és a harmincasok elején az első világháborúról készített játékfilmeket, többek között Milestone: Nyugaton a helyzet változatlan-ját, Pabst: Nyugati front, 1918 című filmjét és másokat. A harmadik csoport filmjei: „Ilyennek tűnik ma” gyűjtőnév alatt szerepeltek. E filmek között találjuk a „Búcsú a fegyverektől”-t, a „Dicsőség ösvényein”-t (rendezője Kubrick) és más, az első világháború eseményeiről az utóbbi tíz évben készített filmeket.

Az NFT állandóan műsorán tartja a filmművészet már klasszikusnak számító alkotásait, mint Griffith és Eizenstein filmjeit, Harold Lloyd és Buster Keaton burleszkjeit, Wiene, Stroheim, Clair, Flaherty alkotásait.

A filmeket ismertető program, valamint a mozi előcsarnokában vásárolható részletes tájékoztatók bőséges felvilágosítást nyújtanak a filmről és alkotóiról. E kiadványok, de esősorban a National Film Theatre pusztá léte, és a British Film Institute munkatársainak tervszerű munkája következtében a londoni fiatalok, elsősorban az értelmiségiek között kialakulóban van egy filmet értő, igényes közönség, amely különbséget tud tenni az igazi film és a West End celluloidárúja között. . .

KÁRPÁTI GYÖRGY

KÖZÉPISKOLÁSOK FILMKLUBJA A TELEVÍZIÓBAN

Gyakorta idézzük Lenin és Balázs Béla szavait a filmművészet fontosságáról. Gyakorta idézzük, de annál ritkábban követjük. Pedig nem egyszer figyelmeztet rájuk a szakadék, amely a leghaladottabb esztétikai követelmények és az elmaradott tömegízlés között tátong. Ez a szomorú jelenség leginkább a jó közepes színvonalú, különösebb eredetiséggel nem büszkélkedő, de szolid ízléssel készült filmek sorsán mérhető le. Sajátos kettősséggel találkozunk megítélésükben, illetve némelyikük közömbös fogadtatásában.

A kritikus ásit, mert únja a már ismert eszközök galériájának felvonulását, az átlagnéző is ásit, mert — nem érti ugyanezeket a kifejezésformákat. A helyzetet persze tarthatatlannak érezzük, s türelmetlenség-gé fokozódik bennünk az óhaj: vajha minél gyorsabban áthidalhatnánk a szakadékot...

Az eszközök kezünkben vannak. Az sem kétséges, hogy a számszerűleg legnagyobb és legreményteljesebb közönségréteg: az ifjúság esztétikai felvértezésére kell őket elsősorban felhasználnunk. Ezért hangzik el ismételten a kívánság: vonuljon be a filmoktatás az iskolába. Ezért kell minden kezdeményezést üdvözlőnk, mely a gyakorlatban tesz valamit filmoktatási elmaradottságunk leküzdésére.

Ilyen kezdeményezés született a televízióban, amikor a Radnóti Miklós Gyakorló Gimnáziumban létesült filmklub munkájának bemutatására vállalkoztak egy szakköri ülés keretében. Bölc *István* tanárelnök bevezető szavai után *Nemeskürty István*, a nagy pedagógiai tapasztalattal rendelkező filmesztéta vette át a vita vezetését. Kitűnő érzéssel esett a választás: Abuladze kellőképp nem méltatott alkotására, az „Idegen gyermek”-re. A rendezés jól elemezhető, nyugodt cselekményvezetése, hivatkozások nélkül korszerű fogalmazásmódja lehetővé tette, hogy nyakatekert pedagógiai fogások alkalmazása nélkül bontakozzék ki

a már elsajátított filmműveltség, sőt továbblépés is történhessék a képi szemlélet, a filmgondolkodás fejlesztésében. A esellekményvonal tisztázása után került sor az eszközök vizsgálatára, majd a kiemelt csomópontokon a filmesztétikai fogalmak elemzése. (Frappánsan sikerült például a belső vágás, mint új fogalom bevezetése és megértetése.) Az ismeretközi hézagokat gördülékenyen, tapintattal töltötte ki a vita vezetője. Egy-egy válasz nyomán a matrózblúzok és felemelt ujjak iskolás látványa mögött kirajzolódott az élesedő látás, a finomodó képesség a részletek megfigyelésére. S lassanként a legdöntőbb, legfontosabb folyamat tanúivá lettünk: a pusztá látvány hogyan finomodik művészi élménnyé az esztétikailag iskolázott fejekben. Nem szakkifejezésekkel dobálózó „beavatótatakt”, miniatűr esztétákat, hanem *fogékony nézőket nevel a szakkör*, miként az irodalmi oktatásban sem költőpalánták, hanem értelemmel olvasó generáció felnevelése a végcél.

Egy első pillantásra nem ide tartozónak látszó elvi kérdésben is jelentősnek érzem a televízió „hozzászólását” a filmoktatás kérdéséhez. Színházi és filmkörökben újabban sok a panasz a képernyő versenyére. Nem műsorpoétikailag hibák vagy színvonalgyengeség felhánytorgatásával kívánok visszavágni, mert úgy gondolom: *ál-ellentmondás* feszül a vitapólusokon álló művészeti ágak között, melyben a látszat elfedi a lényegét. A „konkurrens” TV cselekvőleg cáfol, mikor „nemes” (valójában természetes, mert társadalmi viszonyainkból fakadó) gesztussal nyújt segédkezet az „ellenfélnek”: apparátusát a filmkultúra terjesztésének rendelkezésére bocsátja. Ennek persze csak akkor lesz foganatja, ha a jövőben rendszeres nyilvánosságot biztosít a filmklubok munkájának. Csupán így képzelhető el hathatós segítség a sokoldalú, filmesztétikai munka kialakításában. A folytatást kíváncsian várjuk.

HORVÁTH GYÖRGY

Gellért Lajos

(1885—1963)

Egy évvel ezelőtt beszélgettünk vele utoljára az Újságíró Klubban a némafilm-művészeink találkozóján. Örömmel üdvözölte a réglátott pályatársait, kollégáit, barátait. Ez a baráti társaság azóta nagyon megfogyatkozott. Egy év alatt ment el Gömör Vilma, Lajta Andor, Gárday Lajos, Szenkár Dezső, Dénes György után Gellért Lajos is,

aki már ott volt a magyar némafilmgyártás bölcsőjénél. Mennyi érdekes történetet őrzött tarsolyában. Lulu bácsi elment szó nélkül, de a sárgult fényképek, a régi újságkivágások, plakátok és egy érdekes könyv — melyet halála előtt fejezett be — megmaradt az utókorra. Nemcsak színész volt, rendező is. Játsozott színpadon és filmben. Írt és



Az óhaza című filmben
Igalits Sandyval



Tesséky László és Gellért
Lajos a Sörlock Nick-Nock-
ban

Gellért Lajos (álarccal) és
Igalits Sandy Az óhaza című
Uher-filmben



A MOKÉP jelenti

MÁRCIUSI
FILMÜJDONSÁGOK



OLDÁS ES KÖTES
Magyar film
Széles változatban is
Főszereplők:
LATINOVICS ZOLTAN
AJTAY ANDOR
DOMJÁN EDIT
SZAKÁTS MIKLÓS
10 éven alul nem ajánlott



VALAS OLASZ MODRA
Díjnyertes magyarul
beszélő olasz filmszatira
Széles változatban is
Csak 18 éven felülieknek
Főszerepben:
MARCELLO
MASTROIANNI



FELÜTON
Magyar film
Széles változatban is
Főszereplők:
SZIRTES ADÁM
PECSI SÁNDOR
GYÖNGYÖSSY
KATALIN



A Házasodik az uram c. filmben

rajzolt. Mindene a mű-
vészet volt.

Első filmjét Kertész
Mihály rendezte »Háza-
sodik az uram« címmel.
Ugyancsak vele forgatta
az 1917-ben készült »Hal-
álcsengő«-t. Igen sok
Fejős Pál filmben szere-
pelt (Arsén Lupin utol-
só kalandja, Fekete ka-
pitány, Lidércnyomás,
Pán, Újraélők). Sokat
dolgozott Deésy Alfréd,
Geröffy, Lázár, Fodor,
Pallós, Uher, Hintner
keze alatt. Megbízható
színész volt, nem tarto-
zott a sztárok sorába. A
magyar hangosfilmgyár-
tásban kevés feladathoz
jutott. 1932-ben játszott
első hangos szerepét a

»Repülő arany« című,
Székely István rendezte
filmben. Utoljára az
1949-ben gyártott »Uri-
muri«-ban — Wágner
zenetanár szerepét ját-
szotta. Nevéhez fűződik
»A színész fényképe«
(1918) és »Az egér« (1922)
főszerepe és rendezése.
Jelentős szerepeket ját-
szott a »Becstelen be-
csület«, »Fixírozzák a fe-
leségem«, »Három pár
facipő«, »Az ingovány«,
»Isten fia, ördög fia«,
»Leánybecsület«, »A
pénz«, »Selim Nuno«
(A börzeczézár), »Az
óhaza«, »A bosszú«, a
»Tavaszi vihar« filmek-
ben.

PÁNCZEL GYÖRGY

fitmvilág

VI. évf., 6. sz. — Filmművészeti folyó-
irat. — Megjelenik minden hónap 1-én
és 15-en. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a
Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szer-
kesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút
9—11, Telefon: 221—285.

63 1203

Az Athenaeum Nyomda íves és rotációs mélynyomása
Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külke-
reskedelmi vállalat

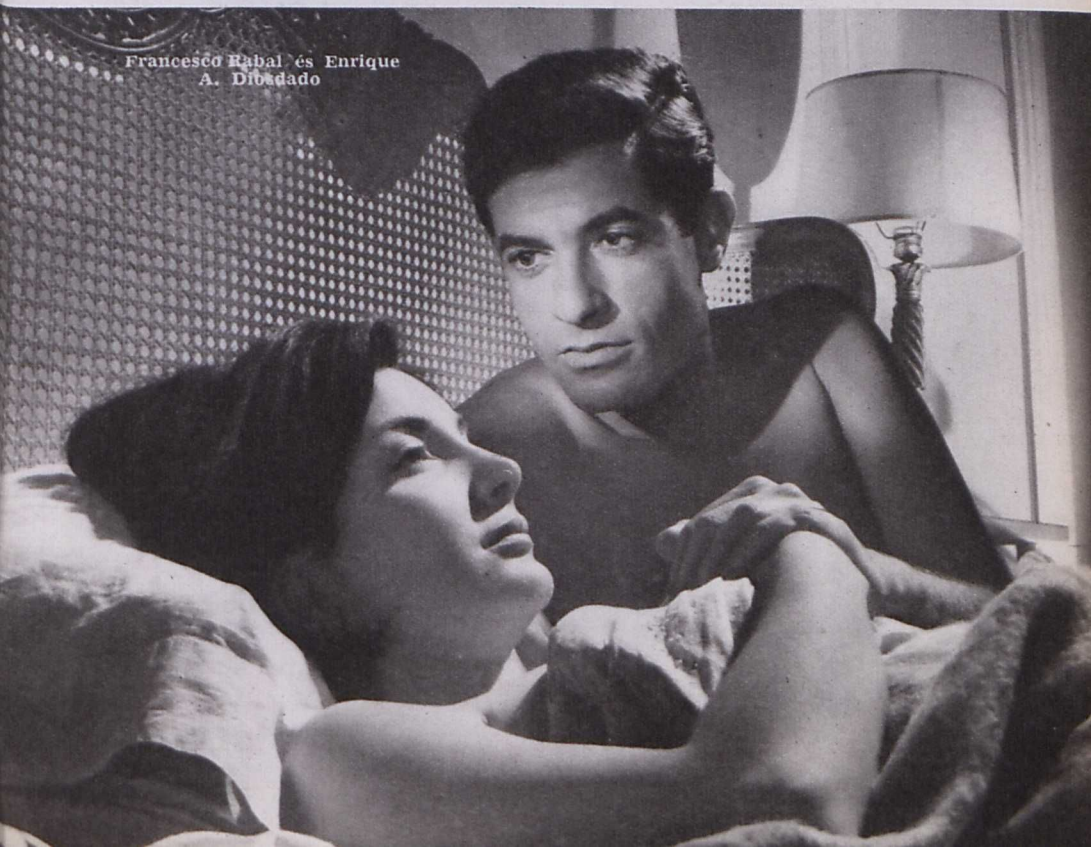
INDEX 25.206



Nuria Espert és Francesco Rabal

DÉLUTÁN ÖTKOR MADRIDBAN

Filmszínházainkban rövidesen bemutatásra kerül a »Délután ötkor Madridban« című spanyol film. Írta és rendezte: J. A. Bardem. A film főszerepeit: Francesco Rabal, Nuria Espert és Enrique A. Diosdado játssza.



Francesco Rabal és Enrique A. Diosdado

filmvilág

Ára: 4,— Ft

Mezey Mária, Páger Antal és Somogyi Nusi a
»Miel néni két élete«
című, új magyar filmben

