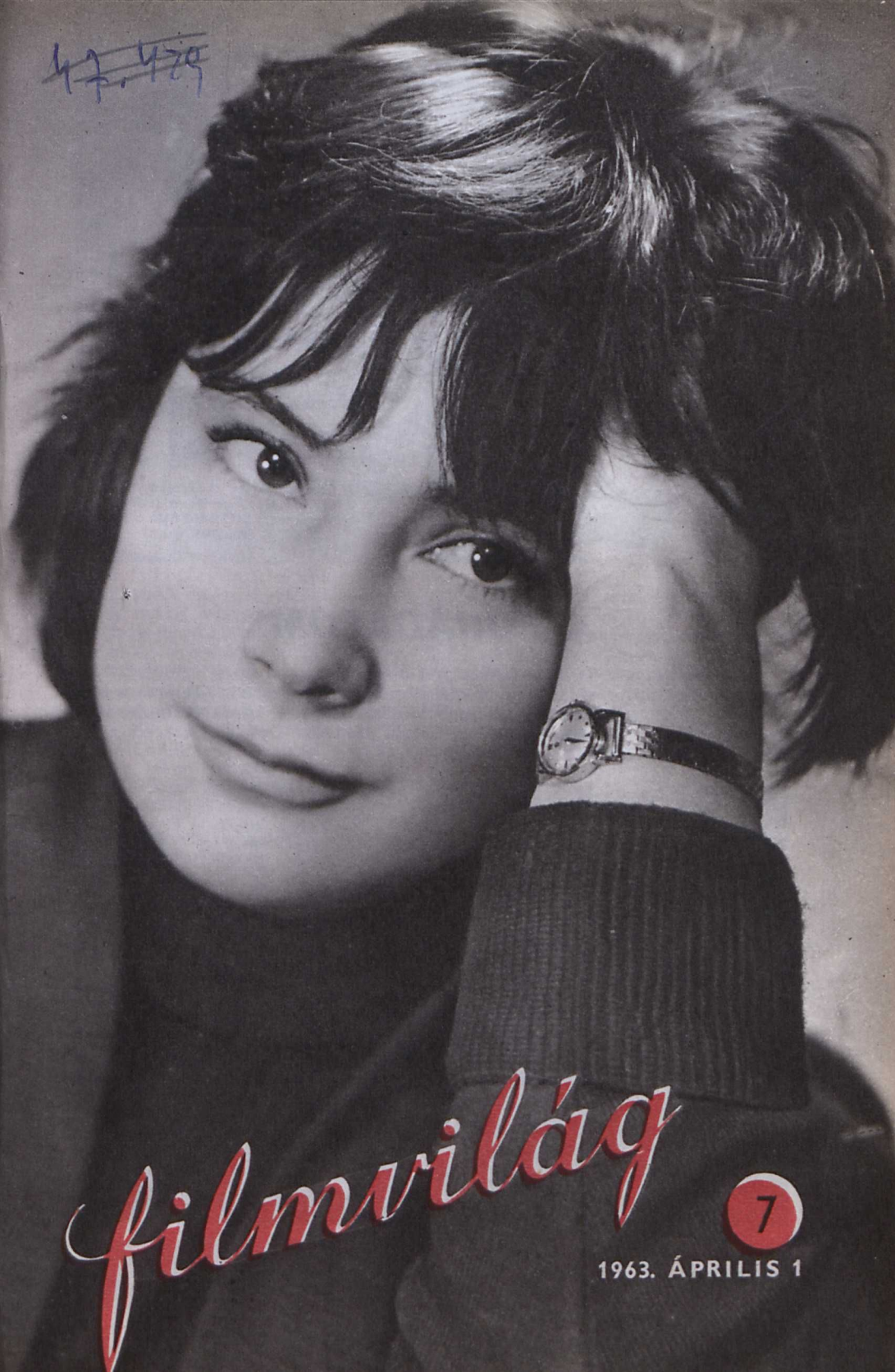


47. 470



filmvilág

7

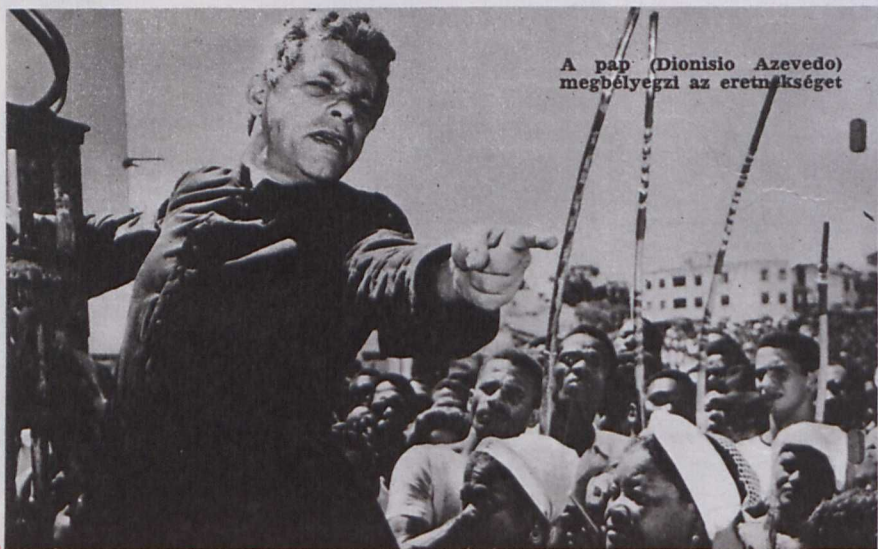
1963. ÁPRILIS 1



Szamaras Zé (Leonardo Vilar) és felesége Rosa (Gloria Menezes) zárandokítja a keresztel

„A FOGADALOM”

Magyarországon is bemutatásra kerül az 1962-es cannesi filmfesztivál aranypálmás filmje, »A fogadalom«. A film rendezője Anselmo Duarte, a forgatókönyvet Dias Gomes színdarabjából Dias Gomes és Anselmo Duarte írta. A film főszereplői: Leonardo Vilar, Gloria Menezes, Dionisio Azevedo, Geraldo d'el Rey. Cikkünk a 22. oldalon.



A pap (Dionisio Azevedo) megbélyegzi az eretnkséget

CÍMKÉPÜNK: CIMKEPÜNK: Tatjana Szamojlova a »Kelet felé mentek« című szovjet-olasz koprodukciós film főszerepében. Rendező: De Santis. Cikkünk a 7 oldalon.

A MODERN FILM ÉS A VALÓSÁG

»A felvevőgép legyen író toll a filmalkotó kezében«; André Bazin közismert jelszava — az új hullám e jelben győzött — tulajdonképpen rossz hasonlat: az író eszköze nem a toll, hanem a szó. Világa nyelvében rejlik. Elvont szavakból teremti újjá a konkrét és egyszeri valóság képeit: e mindig megújuló küzdelem magasfeszültsége, csak a remekmű varázslatában feloldható elmentmondása, kinja és öröme — ez maga az írásművészet. Az író fogalmaz: fogalmakkal fejezi ki magát. Hogy tollal ír-e vagy ceruzával, írógépet használ-e vagy esetleg diktáfont — az már egyremegy. A felvevőgép azonban megkerülhetetlen eszköze a filmalkotónak; mit vesznek észre, mit akarok észrevétni a valóságból a felvevőgéppel: ez a filmművészet. Nem arról van szó tehát, hogy mit vesznek észre általában, hanem hogy a felvevőgéppel mit vesznek észre; a kettő nem ugyanaz. A felvevőgép másképp lát, mint az emberi szem — helyesebben: a felvevőgéppel másképp látunk, mint a saját szemünkkel. Mindenki meggyőződhetett róla, aki már kipróbálta: abban a pillanatban, hogy a felvevőgép lupájára illesztjük félszemünket, mindent másképp látunk, mint addig, s azonnal komponálni kezdünk. A felvevőgép szinte rákényszerít, hogy komponáljunk: körülhatárolt képet láttat velünk, melynek ösztönösen igyekszünk sajátos értelmet, külön immanens tartalmat tulajdonítani.

A kezdő fényképész »levágja« a fotografált személyek lábát: ezen nevetünk. A fotóművész esetleg szintén »levág« egy lábat, mert különösen kifejezőnek tartja; ezt érdeklődéssel nézzük. Am mindkét esetben magá-

tól értetődőnek vesszük, hogy a filmkép nem azonos a szemünkkel érzékelt valóság képével, hogy valami — jól vagy rosszul — kiemel abból. Mit tudnak az optikák, mire valók a gépmozgások: erről most ne beszéljünk. Arról se, hogy a montázs varázslatával elhitethetjük: a Nemzeti Színházzal szemben nem az Emke-kávéház, hanem az Eiffel-torony áll. Csak a lényegről: arról, hogy a filmre vett valóság — minden látszat ellenére — sohasem azonos magával a valósággal; még a modern dokumentarista irányzatok legszélsőségesebb valóság-rögzítő kísérleteiben sem. A felvevőgéppel — mely még a dilettáns kezében is megőrzi alaptulajdonságait — a szemmel érzékelhető valóságba önmagunkat láthatjuk bele, a magunk módján vallathatjuk igazi természetét, mélyebb értelmét felől; a felvevőgéppel látott valóság képeiből újjáteremthetjük látomásainkat. A film konkrét álom — írta le Pilinszky János forgatókönyve előszavában. Hozzátehetném: az »objektív« mindig szubjektív is.

Bazin jelszavában persze nem is a hasonlaton van a hangsúly, inkább azon a mozdulaton, mellyel lerántja a leplet egy látszólag elfelejtett, ám nyilvánvaló lehetőségről, s amely egy addig megfogalmazatlan — tendenciát tett jelszóvá, követeleléssé, harci programmá. A filmművészet utóbbi években lezajlott — s különféle új hullámok hullámverésében ma is zajló — forradalmának akart programot adni, minél tömörebbet és közérthetőbbet —, nem pedig aggályosan pedáns esztétikai meghatározást. S jelszava ki is fejezi

e filmforradalom lényegét: mondhatók: zseniálisan rossz hasonlat.

Film = valóság; ez az illúzió élteti a filmet. Ez éltette a legvadabb hollywoodi romantika tobzódása idején is, ez hitette el a két világháború között a fehér telefonok világát, a vezérigazgatók és gépirónók szerelmeiről szőtt meséket is. De a második világháború egyénekre bontható iszonyata, az elmúlt negyedszázad minden egyéni tervet szétziláló történelmi atomrobbanásai elviselhetetlenné tették az »álmogyárat«, csörmört okoztak, s válságossá tették a scribe-i dramaturgián iskolázott scenaristák, valamint a »jelenetekben« gondolkozó, csupán a színészi és operatőri rutinra építő filmrendezők helyzetét. A film maga a valóság? Nem az. Ha az lenne, nem is létezne. A film a »cinéma vérité«, a »New York-i iskola«, a japán »függetlenek« műveiben is álom, irracionális látomás maradt. De a néző — s éppen ebben rejlik Bazin jelszavának zsenialitása — a komponálatlan, hiteles valóság közvetlen átélését reméli tőlük, s ez egyben sikerük legfőbb titka is. Mert a mai nézők legjava nem hisz már a mesékben, a könnyűszerrel tetten érhető koncepciókban, látványos kompozíciókban; élettapasztalatai kételkedővé tették; a filmtől életet akar, »valószínűt, nyersét«.

A modern dokumentarizmus gyökerei a film kezdetéig nyúlnak vissza; mint minden igazi forradalom, ez a mostani filmforradalom is jócskán épít a hagyományokra. Ahogy a kommunizmus az őskommunizmusra, úgy fajzik vissza a »cinéma vérité« Lumiére első filmjére, a lyoni selyemgyár munkásnőit megörökítő, »rejtett kamerával« felvett dokumentumfilmre, mely 1895 decemberében olyan különös hatást tett a Grand Café finom közönségére, s amely a fiatal Gorkijt — mint lapja párizsi tudósítóját — azzal a félelemmel töltötte el, hogy e találmány »ahelyett, hogy a tudományt szolgálja, az emberiség haladását segítené elő, Nizsnijnovgorod piacain a bűnt fogja népszerűsíteni«. Kérem az olvasót, ne mosolyogja le Gorkij naivnak tűnő megjegyzését: meglátta — azt hiszem — a lényegét; a hetedik

művészet műzsája könnyen prostituálódik.

»Cinéma vérité« — ez a szó magyarul azt jelenti: »valóságot rögzítő filmművészet«. Am Jean Rouch — ez irányzat egyik legkiválóbb művelője — szerint »inkább azt kellene mondani: hitelesen ábrázoló filmművészet«. Tovább idézem: »Az én számomra ugyanis ez olyan filmművészet, amelyben az alkotók nem alkalmaznak semmilyen fortélyt, vagy ha mégis, akkor megmondják.« És még tovább: »Semmi sincs előre megrendezve, de tudom, mi fog történni. Rám vár a feladat, hogy mindenre reagáljak fizikai helyzetemmel, vagy ha úgy tetszik: a beállítással. Az én feladatom, hogy *kiválasszam*, amit filmre veszek; s hogy összekapcsoljam, amit filmre vettem; a film éppen ezáltal kezd kialakulni.« És még és még tovább: »Rögtönzött rendezéssel van itt dolgunk. Rendezéssel, mely összehasonlíthatatlanul fárasztóbb a közismertnél, mivel egy-egy adott pillanatban kell megvalósítani, és nem lehet elhibázni, sem újrakezdeni. Amit egyszer elrontottunk, azt végleg elrontottuk.«

Nem akarom folytatni e mély hagyományok humuszában gyökerező modern irányzat tízparancsolatát. Még válfajait — azaz: minden jelentősebb alkotó-egyniségét — sem lehetne e cikk kereteiben felsorolni. Am legalább hadd oszlassak el — Rouch imént is idézett nyilatkozatára hivatkozva — egy babonát. »Híve ön annak a módszernek, hogy az embereket tudatukon kívül filmezzék?« — kérdi a riporter. »Nem« — feleli Rouch. »Nem dolgozom teleobjektívvel« — folytatja később —, »nagyon közelről készítem felvételeimet, hogy az emberek tudják: most filmezem őket. A „lopott“ kép bennem morális problémákat vet fel. Lehet, hogy ez ostobaság.« Világos, hogy nem az! Sokkal inkább ostobaság a rejtett kamerát a »valóságot rögzítő« vagy más szóval — nem a szavak számítanak! — »hitelesen ábrázoló« filmművészet lényegének tekinteni. Az utóbbi — Rouch-fogalmazta — definíció mindenesetre jobban megközelelti az igazságot: művészetről van benne szó és hitelességről, arról a dokumentarista művészi irányzatról,

mely nyomon követhető a modern irodalom fejlődésében is, Solohovtól Szolzsenyicinig, Hemingwaytól Camusig.

Azt is tudnunk kell — hiszen különleges helyzetünknel fogva egyszerre s egy időben kell tanulnunk és tanulságokat levonnunk —, hogy az eszközök virtuóz kezelése még nem minden; Truffaut például nyilván épp úgy tudta mindezt — sőt többet, talán túl sokat is —, mint első filmjeiben — mégis: a »Lőjjetek a zongoristára« inkább viszolygást kelt, mint revelációt, s bár a modern film eszközeit virtuózabban kezeli, mint valaha, s felvevőgépe valóban az író toll könnyedségével száguld, mégis hamisnak érezzük tettenért valóságát.

A film — mint mondtuk — ringyó is lehet. S konkrétságában elmeheit az absztrakcióig. A virtuózok — a film Paganinije — vissza is élhetnek a korigénnyel; különösen ha naiv közönséggel és tájékozatlan kritikával van dolguk. Am egyik-másik filmalkotónk naivitása is megmutatkozik, amikor e minden ízükbén modern eszközöket avitt dramaturgia szolgálatába állítják; a legjobb, legmodernebb szabásminta sem leplezheti a szöveg silányságát, sőt inkább a neveltségesség kihangsúlyozza. Így leplezzük le az utóbbi évek legfigyelemre méltóbb filmjeivel mi is önmagunkat: mondanivalónk bizonytalanságát, hamis, konstruált valóság-anyagunkat. A nyugatiaknak előbb volt meg a modern mondani-valójuk, s ennek kifejezése végett keresték — és találták meg — a modern kifejezőeszközöket. De íme máris válságba jutottak: egyre virtuózabban kezelt eszközeik mögül kicsúszik a mondanivaló, a valóság. S akkor ugyan mire való az egész? Más módon, a modern ember igényeinek megfelelő eszközökkel ugyan, de ők is — legalábbis a dekadenciába belenyugvók, a tőke parancsai előtt meghajlók — csálni akarnak éppen úgy, mint annak idején Hollywood átlátzó, ostoba filmromantikája.

A mi »válságunk« másfajta természetű: mi nem tartunk még ott, ahol ők; remélhetőleg nem is fogunk. A mi válságunk nem dekadencia, ellen-

kezőleg: a keresés izgalma, mutáló hangja. Mi még nem mertük kétmurokra fogni valóságunkat; pedig mi aztán nyugodtan megtehetnénk. Ez a valóság nem halálfélelmet, hanem életerőt sugall, még legsötétebb vonatkozásaiban is. De a mellébeszélés éveken át beidegzett reflexei, a belső cenzúra gátlásai vastag falat vonnak körénk, s mint egy fordított Kómi- ves Kelemen-balladában: ha lebontjuk estig, felépül reggelig. Ezért a forma megszállottjai — néha csupán utánérzői — nálunk a mai hősök, a mindig újra megbukó »modernekek«. Az eszközöket — a mozgékony kamerát, a minden mozzanatában nyomon követett valóságot, a kemény vágásokat stb. — meg lehet tanulni; hiszen a legtehetségesebbek s a legügyesebbek majdnem úgy tudják már, mint maga Truffaut vagy Antonioni! A mondanivalót azonban nem lehet megtanulni. Az vagy van, vagy nincs. Vagy merjük kimondani, vagy nem. És ehhez nem kell más, mint megtanulni — Rousseau szavai- val — »kíméletlenül és csüggedés nélkül szembenézni« önmagunkkal és a valósággal. A kettő úgyszólván ugyanazt jelenti. Bukásaink nemcsak felvérezték, fel is vértézték erre.

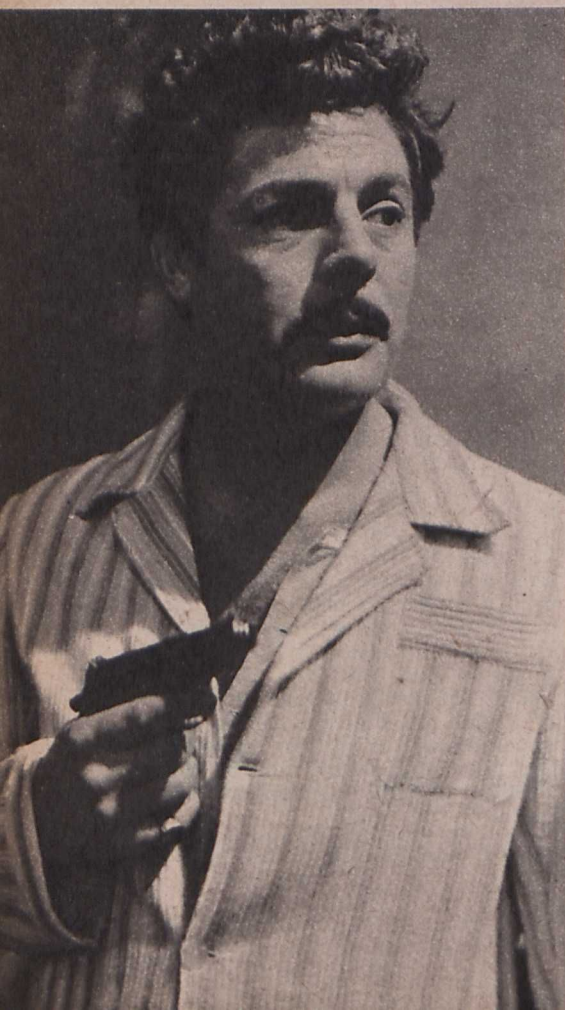
Egy nagyon tehetséges fiatal operatőr barátom azt mondta nekem a napokban: ha én hiszek egy beállításban, akkor az jó lesz — ha nem, akkor nem lesz jó. A nézők is ezt mondják. A kritikusok is. Igazuk van. Persze az eszközöket meg kell tanulnunk, ha késve is. De most már az a legfontosabb, hogy a tématervek karámjából kiszabadulva, végre hozzálassunk mondanivalónk megfogalmazásához. Hogy újra megtanuljuk nézni és látni — a felvevőgéppel — a valóságot. Van-e mondanivalónk egyáltalán s hogy érdeklí-e a közönséget? Akkor majd kiderül. Hiszen a siker nem más, mint kimondani a tudott, de még ki nem mondott dolgokat. Ehhez azonban bátorság is kell a tudáson kívül. S ahhoz: biztos talajon kell állni. Kíméletlenül és csüggedés nélkül szembenézni a valósággal — önmagunkban és társadalmunkban. Olyan felvevőgéppel, mely mozgékony, mint az író toll s mely objektív és szubjektív egyszerre.

NÁDASY LÁSZLÓ

VÁLÁS OLASZ MÓDRA

A nevetés közel esik a félelemhez és az igazi nagy komédiák mind a halálról szólnak. Minden olyan komédiában — amely valamennyire is mély — ott lebeg a halál, bohóckodva tréfálkoznak vele, kinevetik, hogy ne kelljen sírni miatta. Ez a film is a halálról szól. Egy gyilkosság megszervezésének komédiája ez. Egy alaposan és körültekintően megszervezett gyilkossága, olyan gyilkossága, amelyet az egész társadalom követel a gyilkostól, aki végül diadalmasan és dicsőségtől övezetten vonul börtönbüntetését letölteni. És nincs itt erény, amely elnyeri végső

Marcello Mastroianni



jutalmát: a gonosz jutalmazódik és a jó bűnhődik. Már csak az a kérdés, hogy ki a jó és ki a rossz? Rossz az, aki nem akar egy kínosan unt házasság kötelmeiben sínylődni s miután a fennálló törvények nem teszik lehetővé, hogy elváljon feleségétől: meggyilkolja asszonyát, mert — a film szerint — Olaszországban ez legkönnyebb s társadalmilag leginkább elfogadható módja a válásnak.

Jónak nevezhető-e az az asszonyka, aki üres fejjel és céltalanul egy rangot adó házasság unalmában és szenvedélytelenségében pergeti napjait? Lehető-e jó ez a bábszerű teremtes, aki semmivel sem különbözik urától?

A férj megpróbál kitörni a házassági konvenciókból s terveket forral. Az asszony pedig elszökik leánykori ábrándlovagjával, egy szántalmasan együgyű, pohos fickóval és olcsó, kölcsönkönyvtári regényekből kiolvasott módon regényes életet kezd, amely azonban semmivel sem értékesebb a hitvesi ágyban eltöltött tizenkét esztendőnél.

Tele van gúnnyal a film. Gonosz film, ha a kérlelhetetlenséget és az illúziótlanságot gonoszszágnak lehet nevezni. Pietro Germi munkája kiábrándult és kiábrándító képet ad. A nemi rabság elviselhetlenségét ábrázolja, de egyáltalán nem feledkezik meg a rabság okairól sem. Nemi rabszolgaság csak ott van, ahol társadalmi rabság is. S bár a kisvárosi társadalom nagyon konkrét és realisztikus rajza — szerencsére nem tételelesen — csak áttételesen jelentkezik a filmben, érezzük, hogy ebben a szicíliai városkában, ahol huszonnégy templom van (sok közülük késő-barokk), és minduntalan megkondulnak a tiszteletre méltó harangnyelvek s a Kereszténydemokrata Pártnak a szószékről agítál választókat a plébános és ahol a fővárosból érkezett kommunista küldött sem tud változtatni a mélységes feudális sötétségben élő agyak működésén; ahol a Don Cicone sze-



Marcello Mastroianni és Stefania Sandrelli

mélyével diszkrétén jelzett maffia uralkodik; ahol az értelmiség tünnyán pletykálkodik naphosszat az erkélyeken, szemmel tartva az utca járókelőit, vagy hűsöl a legyekkel teli caffeteriában; ahol az ősi nemesi palotát nem tatarozzák már száz éve, de bérbeadják egyik felét, mert csak a rang van már meg, a vagyon nem; ahol a becsület látszata még társadalmi esemény; ahol a megcsúfolt férjnek fegyverrel kell bosszút állnia; ahol a csirkefogóból cavalliere lehet a Társaság szemében — ott nem lehet igaz szerelem, őszinte emberi kapcsolat és az angyalszelíd és angyalnevű Angela is a házasság után lábát nyújtja egy jóképű ifjúnak. Nincsenek itt érzelmek, csak az érzékek pezsgenek; a szerelmet összetévesztik a szeretkezéssel, az erényt látszatával.

Germi és Barboni operatőr erőteljesen, de fukar kiszámítottsággal festi fel a kisváros léha polgárainak portréit, de sohasem időznek el pepecselő kedvteliséssel ezeknél a

portréknál. Germi levettközte a neo-realizmus helyfestő elemeibe való belefeledkezés hibáját és hiányzik munkájából a dokumentaristák részletimádata is. Célratörő, keményen megszerkesztett film a Válás, és ha a közepe táján ernyedtebbnek érzi a közönség a feszültséget, az csak azért van, mert alkotói teljességre törekedtek a jelzések helyett, alaposan motiválni akarták a testi-lelki-társadalmi tespedtségnek ezt a szatirikus krónikáját.

Pietro Germi rendezői pályája elején néhány kemény és erőteljes filmet alkotott. A tanú, az Elvesztett ifjúság (nálunk Örvényben címmel ment), és A reménység útja után azonban a neorealizmus édeskésé váló, elkereskedelmesedett korszakában olyan melaszosan behízelt giccseket fabrikált, mint a Szalmaözvegy és a Hétköznapi tragédiák. Ezért meglepő, hogy az a rendező, akit könnyektől átítatott, zsebkendőért nyúlkozó érzelmességűnek könyveltünk el, hirtelen ke-

gyetlen, illúziótlan »fekete komédiával« ajándékozott meg bennünket. Tagadhatatlan, hogy társszerzőinek (Ennio de Concini és Alfredo Giannetti), akikkel együtt írta a forgatókönyvet, nagy szerep jutott e különös válási komédia stílusának meghatározásában és az is tagadhatatlan, hogy Leonida Barboni operatőr és Carlo Rustichelli komponista személye is szerencsés választás volt Germi részéről. De a film mégsem véletlenül állt össze. Minden szegletén egy világosan gondolkodó elrendezői érv érződik. A kísérőzene nemcsak formális filmmuzsika, nemcsak »feldobni« hivatott a bágyadtabbra sikeredett képsorokat. Ebben a filmben él a zene, elszabadul a muzsikához nem értő filmrendezők rabláncáról és gúnyosan repked a szicíliai kisváros felett. Két plasztikus vezérmotívumot figyelhetünk meg benne. Az egyik egy De Curtis-osan fülbe nyúló *serenata*, nem paródia, a hangszerelése sem akarja fonákjára fordítani az elandalítóan édes dallamot. De miután egy ilyen brutális és kényelmetlen történet szerelmi motívumaként pendülnek meg a lágy gitárfutamok, ellenállhatatlanul komikussá válik a gazdag nászutaspárok előtt kedvelt olasz export-hangulat. A másik motívum gyászindulóként jelentkezik a film elején, majd a legkülönfélébb hangulatokra átszerelten csattan fel újra s újra. Ez a dallam barone Cefalu társadalmi arculatát kíséri muzsikával. Az andalodó zene a báró érzelmes lelkének magánéleti muzsikája, az utóbbi pedig a büszke ősök közéleti szignálja.

A film támadást indít hangban, képben és játékban egyaránt az álérzelmesség ellen. Képzelnék el egy olyan romantikus szerelmet, aki paradús és fűszeres illatú éjszakákon szívszaggató sóhajokkal megreng ifjú imádottnak láttán — a WC-ablakban leskelődve. Vagy képzeljük el azt a jelenetet, amikor az egymást lángolva szeretők, átforrósodott ágyukból kikelve a kert bokrai közt egymás karjaiban nyerneken enyhülést, lehanyatlanak a pázsitra; a kamera — a mozis konvenció szerint — felível a felhőkkel hímzett, holdvilágos égboltra, amely

olyan most, mint egy Macquart-kép. Az obszcént éterivel ellentpontozó, s ily módon a hazugul romantikust kinevetető filmábrázolásnak, hasonló fogását Pabst: »Koldusoperájá«-ban láttuk utoljára ennyire kegyetlenül.

Ferdinando Cefalu báró — a hitvesi duplaágyban Fefe a neve — Marcello Mastroianni színészi mestermunkája. Mastroianni divatos olasz szerelmes színész. Örököse De Sica két háború között betöltött szerepkörének. Remek színész, s ami több ennél: intelligens színész, aki arra a lehetetlen, és szinte egyedülálló produkcióra vállalkozott, hogy teljes tudatossággal önmaga szerepkörének paródiáját is megteremtse. Álmosan fittyedt szemhéjjai félig lehunytan csüngenek, a haja brillantintól átítatott és amikor néha ágyból látjuk kímászni, bongyor olasz fiútként éktelenkednek a fején, amelyeket nyilván szégyell és többórás fürdőszojai munkával simítja nagyvilágian főpincéresre. A szája sarkában mindig ott lóg egy nőiesen hosszú elefántcsont-szipka. Fefe báró időről időre önfeledten megszívja a fogait, mindig olyankor, amikor elszánja magát valamire, vagy alaposabban elgondolkodik. Ez a cvipogás — Mastroianni színészi leitmotívja — jelzi Fefe mélyseges intellektusát.

Daniella Rocca játssza a követelőző és unalmas hitvest. Rocca a valóságban szép, mint Diána istennő; itt kis bajuszkája van, otromba hálósapkát hord, túl zsíros az arcbőre és kibírhatatlanul negédes. Gügyögő szeretete, figyelmességei és a lefekvés utáni érzéki közeledései olyan retteneteseek, hogy mindenki egyetért férjével, ha a kéjsóvár kongregációs kislányt választja. (Váradí Hédi csipogásai, nyafogásai, duruzsolásai, tiltakozói, szemérmes sikolyai, elhaló sóhajai, kéjes mormolásai a szinkronhangot elválaszthatatlanná teszik Rocca alakításától, csakúgy, ahogyan Gábor Miklós cinikus bárója a belső monológokban és kitéréseiben a szinkronipart ez alkalommal művészi remekléssé avatták.)

MOLNÁR GÁL PÉTER

KÉT FILMGYÁR VERSENYE

— BESZÁMOLÓ A LENFILM ÉS MOSZFILM STÚDIÓRÓL —

Leningrád és Moszkva a szovjet filmgyártás központja. A Lenfilm és Moszfilm Stúdió munkája egyrészt régi hagyományokon épül, másrészt mind technikaileg, mind dramaturgiaileg korszerűsödik. A stúdiók művészeti vezetői állandóan figyelik az új szovjet irodalom fiatal tehetségeit és feladatokkal bízzák meg őket. Az »En vagyok Kuba« című Havannában forgatott Moszfilm-produkció szerzője Jevgenyij Jevtusenko, a költő. (A rendező: Mihail Kalatozov, operatőr: Szergej Uruszszkij, zeneszerző a kubai: Carlos Franiras.)

A legkeresettebb író azonban Vaszilij Akszjonov. A fiatal orvosnak rövid idő alatt három művét is megfilmesítették. Az »Amikor a hida-

kat szétnyitják« (a Lenfilm Stúdióban készült) egy novellája alapján. A »Jónapot élet« eredetije a nagy vitát kiváltott Csillagos jegy című kisregénye. A forgatókönyvet az ismert rendező, Alekszandr Zarhi (a film alkotója) készítette. A kritikusok szerint a filmváltozat mentes a könyv hibáitól. Akszjonov azonban a siker ellenére elégedetlen maradt. Talán a nemrégiben elkészült »Kollégák« már inkább közelebb áll szándékaihoz. Alekszej Szaharov, az ifjú rendező ugyanis igyekezett minél hívebben ragaszkodni az eredeti koncepcióhoz. Ennek megfelelően megőrizte a villódzó párbeszédék túlnyomó részét, s a szereplőket önmaguk filozófiájával jellemezte. Vaszilij Livanov,

Vaszilij Lanovoj és Oleg Anofrijev, a három elválaszthatatlan egyetemista cimbora, míg a szép szibériai Dása — Tamara Szemina (akit közönségünk a »Feltámadás« Katjajaként ismert meg).

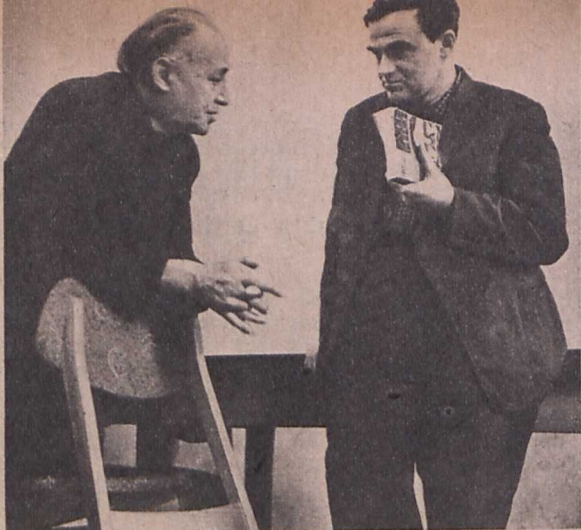
A Moszfilm műtermeiben dolgozik jelenleg Giuseppe de Santis irányításával a »Kelet felé mentek« című film forgatócsoportja. A Nagy Honvédő Háború viharában játszódó történet népes színészgárdájában ott találjuk Tatjana Szamojlovát, a nemrégiben nálunk járt Zsanna Prohorenkót, az olasz Nino Vingellit, s Rafael Pisut.

Szergej Bondarczuk és forgatócsoportja viszont hosszabb kirándulást tett: a szovjet fővárosból Kárpátaljára költöztek. Bondarczuk ugyanis ezt a vadregé-

Lanovaj, Livanov és Anofrijev a »Kollégák« című filmben



Fridrich Ermler rendező és Danyil Granyin az »Esküvő után« írója



nyes tájat választotta a »Háború és béke« külső felvételei egy részének színhelyéül. Zrínyi Ilona hajdani vára környékén most Napóleon armádiája ütközik meg ellenfeleivel. Munkács mezői — természetesen némi díszlettel — átváltoztak Austerlitzzé. A felvételek a legmodernebb hetven milliméteres szuperszéles filmszalagra kerülnek.

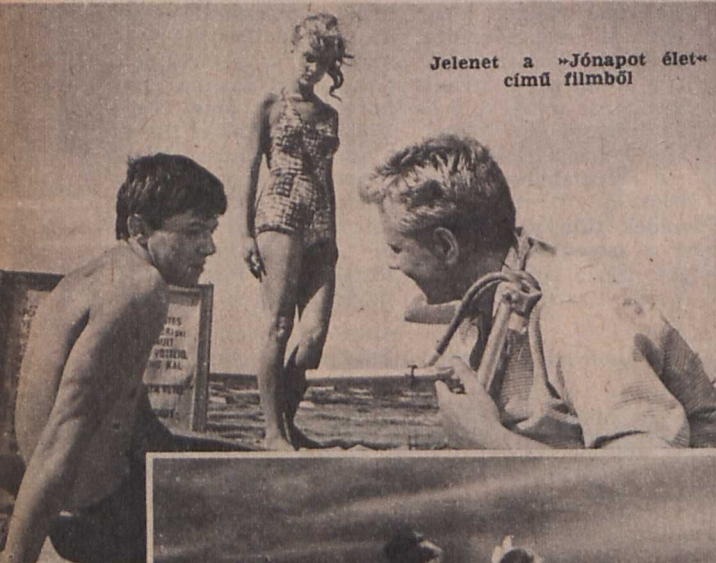
A Lenfilm nagy produkciója Shakespeare Hamletje. Rendezője Grigorij Kozincev, akit

a színházi világban is jól ismernek, a többek között a Lear király, az Othello és éppen a Hamlet színpadra vite-

lével. A helsingőri kastély az észt Tallin városától mintegy harminc kilométernyire épült fel. Itt találkozik majd a tragikus sorsú dán királyfi, a filmben Inno-kentyij Szmoktunovszkij Ophéliával, akit Anasztazija Vertinszkaja játszik.

A »Hamlet« zenéjét Dmitrij Sosztakovics írta. Ugyancsak ő írta a zenéjét a »Lakásavató« című, mai témájú, könnyed vígjátékknak is, amely akár az operett, a »Moszkva—Cseremuski« — a rohamtempó-

Jelenet a »Jónapot élet« című filmből



Táncjelenet a »Moszkvai esték« című filmből



ban épülő új lakónegyed lakóinak derűs históriája. Szereplői között ott találjuk a népszerű komikust: Szergej Filipovot, a nálunk is kedvelt humorú Vaszilij Merkurjevot. Női szereplői közül Olga Zobotkinát, a fiatal balettáncosnót és a széphan-gú Szvetlana Zsivánkovát kell megemlíteni.

A Moszfilmban viszont Leonyid Gajdaj rendező — a sajátos hangvételű amerikai humoristának, O'Henry-nak három novelláját filmesítette meg. (Kettő közülük megegyezik a Magyar Televízió O'Henry-estjén látott históriákkal.)

Ez természetesen csak kis része a két stúdió termésének. Leningrádban például filmre vették Danyil Granyin »Esküvő után« címmel magyarul is megjelent regényét. Most forgatják Vagyim Kozsevnyikov »Bemutatom Balujevet«

című, Budapesten regény- és hangjátékváltozatból ismert művét. A tervek között szerepel Hacsaturján »Spartacus« című látványos balettje is. Moszkva programjából az »Optimista tragédia«-t emelhetjük ki elsősorban. Visnyevszkij drámáját Vjacseszlav Tyihonov, Borisz Andrejev és a legutóbb nálunk járt Margerita Vologyina elevenítik meg. Prágában forgatták a Szejk írójától, Jaroszlav Hasekről szóló »A nagy út« című életrajzi filmet.

Végezetül arról szólhatunk, hogy mindkét stúdióban sok az új név. Az ismert mesterek mellett egyre több a fiatal színész, operatőr, rendező, amint ezt Andrej Tarkovszkij, Alekszander Gyemjanyenko, Vagyim Juszov, Mihail Kalik és mások példája bizonyítja; az ifjú nemzedék nemzetközileg is fi-



Innokentyij Szmoktunovszkij »Hamlet« vívójelenetére készül

gyelemre méltó sikereket arat.

ÁBEL PÉTER



A »Holnapi gondok« című film felvétele közben

TÖBB MINT KÍSÉRLET

FIATAL MŰVÉSZEK KISFILMJEIRŐL

Két oldalról ostromolják a ma filmművészei a dokumentum- és játékfilm közt húzódó sorompót. A határ, amelyet még néhány évvel ezelőtt is olyan megingathatatlanak, olyan tapinthatóan határozottnak éreztünk, egyre többször válik virtuálissá. A modern filmművészek a valóság minél hitelesebb és minél közvetlenebb tükrözése érdekében közelednek a dokumentum-iskola módszereihez s a dokumentumfilm-alkotók is egyre tudatosabban szelektálják és csoportosítják az észlelt jelenségeket, a lényeg megragadásának szolgálatában. De azért a dokumentum iskola és a cinéma veríté művészei sem tagadják, a téma körül gyűrűző viták is vallják: a dokumentumfilm, és a játékfilmnek nevezett filmdráma között ma is megvan az esztétikai, minőségi különbség. (A minőséget itt terminusként és nem jelzőként értjük!) Közélsé lett s ma már éppen ezért szinte leírhatatlan tétel, hogy a valóság lényegretörő művészi ábrázolása — a sűrítés, tipizálás következtében — magasabb rendű tevékenység, mint a jelenségek hűséges másolása. A dráma több, mint krónika.

De mi van akkor, ha egy művészi ág gyakorlata rácáfol a normákra és dogmákra? Ha a *valódit* többnek érezzük az *igaznál*. Vajon a tétel, a tények, vagy a cégérek körül van a hiba?

Arról van ugyanis szó, hogy dokumentum- és kisfilmgyártásunk színvonalban, igazságban, őszinteségekben és korszerűségben sokszor úgy tűnik, hagyta a hazai játékfilmgyártást. *Vannak nagy kisfilmjeink, de, sajnos, igen sok kis nagyfilmünk készült az utóbbi időben!*

Olyannyira igaznak érzem ezt a paradoxont, hogy még a benne foglalt túlzástól sem riadnék vissza.

Mégis, úgy érzem, minőségileg összemérhetetlen fogalmak összevetése nem vezet messzire. Hiába igaz, hogy Szabó István Koncertje jobb, mint a Lopott boldogság, vagy Sára Sándor Cigányokja értékesebb, mint a Csudapest — az önkényes hasonlígtatás sem a nézőknek, sem az alkotóknak nem sokat mond. Nemcsak a műfaj törvényei, de feladata s lehetőségei is mások.

Mégis van a nagy- és kisfilm között olyan szerves, gondolati és esztétikai kapcsolat, amelyet világszerte úgy érzem jobban kiaknáztak, mint a mi művészetünk tette. Nem a cinéma veríté világméreteken kézenfekvő tanulságaira gondolok. Nem a dokumentumfilm módszereinek *közvetlen* átültetésére — ami mint lehetőség fennáll ugyan, s hozhat is tán egy-egy filmnyi eredményt, de utkereső filmművészetünk egészének mégsem lehet jelzőtábla. Sokkal inkább azokra a kisfilmekben már többé-kevésbé megvalósított esztétikai normákra, amelyeknek teljesítésével játékfilmművészetünk változatlanul adós.

Az első ilyen általános vonás, amely kisfilmművészetünk újszerűségének legfontosabb ismérve, a kenderetlenül hiteles, drámai valóság-látás. Itt van például Sára Sándor felkavaró, sokatmondó dokumentumfilmje, a Cigányok. Ez a társadalomhoz intézett, filmre fényképezett kiáltvány már az első statikus portrékkal megteremti a dráma exozicióját; fájdalmas arcok, zaklatott vonások szomorú szemek cserélődnek a képen. Ennek a mozdulatlanlanságnak szimbolikus ereje van. Mint ahogy jelképi hatása a cigánytelep felett elhúzó repülőgépek berregése is — az évszázados elmaradottság, a régi szokásokba és nyomorúságba meredevett cigányélet és a száguldó mo-

dern világ kiáltó ellentétére figyelemzetet. S a film felzaklató, crescendóját szolgálja a hang is: a monoton cigánydal lírája után a fejlődésben visszamaradt gyerekről alkotott, szűkszavú és lesújtó orvosi diagnózis, a nyomorúság és a munkában való megkülönböztetés ellen lázadó cigányok jogos méltatlankodása és a jövőben bízó gyerekek magabiztos álmódosása. Sára Sándor filmje ki-méletlenül és szépítés nélkül mutatja meg a putrik világát. Nem a jelen ideillizálásával, hanem ellenkezőleg, hiteles ábrázolásával figyelmeztet a tegnapi bűnére és a ma felelősségére.

Ugyanezt a szókimondást — nevezük tán kép-kimondásnak? — játékfilmjeinkben ritkán találjuk meg. Pedig a probléma fel-feltűnik az író komponálta drámákban is. Feltűnik, felvillan — de a dokumentumfilm megrázó hitele nélkül. Igaz, a Fagyosszentek nem a cigánykérdésről szól, s az ebben exponált Rómeó és Júlia történetnek nem témája, csak háttere a faji előítélet. Mégis a film atmoszférikus hatása ebben a vonatkozásban is — »megnyugtató«. Megnyugtató, mert magában hordja a happyend ígérését, és mert a cigányfiút és a magyar lányt elválasztó akadályt egy lényegében már túlhaladott, legyőzött tényezőnek látja. A problémát nem a legdöbbenetesebb, hanem a legcsiszoltabb síkon veti fel: ott, ahol a beilleszkedés már megtörtént, s a szerelmeseket elszakító szülői akarat eleve bukásra rendeltetett. Mert a cigányprobléma a játékfilmben úgy jelenik meg, mint egy, a valóságban túlhaladott, legfeljebb az előítéletekben megrekedt kérdés. A valóságban ezt a kérdést társadalmunk még korántsem oldotta meg, a problémák égetőbbek, semhogy szépíthetnénk. Sára filmje ezt a képet mutatja. A valóságát, amely érthetőbbé és ugyanakkor sokkal drámaibbá teszi a már asszimilálódott cigányok beilleszkedési konfliktusait is. A dokumentumfilm meglátja a valóság drámaiságát, amely előtt a dráma mint ha érzéketlenül ment volna el. Természetesen az alkotók szuverén joga, hogy a sokrétű valóságnak ezt a metszetét állítsák a kamera elé. Joguk van ahhoz is, hogy a konfliktus hőfokát nem a tipikus összeütközés ere-

jével, hanem egy írósztal mellett megalkotott extrém nagyjelenettel — a bolond Süsü cigány furcsa romantikával ábrázolt táncára gondolok — hevítsék. És Sára filmjének érdemeit nem lenne helyes a Fagyosszentek bumerángjaként forgatni. Mégis felvetődik a nézőben, kritikusan a gondolat: hol marad a dokumentumfilm döbbenetét kiváltó, megismétlő vagy megsokszorozó játékfilm?

Vagy itt van egy, a Sáraénál művészeleg kevésbé csiszolt, kevésbé sokrétű, mégis, tényszerű puritanizmusával felkavaró tv-dokumentumfilm, a Bognár Anna világa. (Kende Márta rendezése.) Ezt a filmet joggal bírálhatnánk is, hogy nem aknázza ki a maga feltárta lehetőségeket, nem ad teljes értékű emberi portrét hő-séről. De mégis felvillant valamit az »ezerévből«, a pusztai sötétségből, az emberi élet elsivárosodásából. Olyan igazságokat mond ki — jelezve ugyanakkor a sötétség határait, bemutatva a fény-hordozókat és az ablaknyitókat is —, amelyek kimondására még egyetlen játékfilm sem vállalkozott. Nem a nyers valóság közvetlen tükrözését kérjük számon. Inkább azt, hogy a játékfilm-alkotók még nem léptek tovább a dokumentumfilmek megkezdte úton. Nem találták meg a cigánysors igazi drámáját, a Bognár Annák világában izzó valóságos drámai konfliktusokat.

De nemcsak a realizmus kérdéséről van szó. Kisfilmjeink nemcsak az igazmondásuk tartalmában, de a kifejezési eszközök megválasztásában is messzebb tartanak, mint a legutóbbi esztendő játékfilmjeinek többsége. Még a látszólag legkevésbé dokumentumszerű esztétikai kategória, a jellemábrázolás területén is úgy érezzük: kevesebb konvenció, séma köti a kisfilmeket kezét, merészebben, modernebbül látják koruk emberét.

Itt van pl. Szabó István tehetséges, fiatalos kisfilmje: a Te! Ezen a filmen még jobban érződik, mint a Koncerten, hogy a vállalkozás nem önálló mű létrehozására törekedett, hanem inkább művészi ügygyakorlat, nagy reményekre jogosító étüd. Hogyan látja egy szerelmes ifjú képen, mozgásban szerelmesét? — erre válaszol sokrétű lírával, humorral és

fantáziával ez a kisfilm. Nem a bájos Esztergályos Cilit szeretném dicsérni (pedig megérdemli), nem is a lépcsőn lebegő, az úttest zebraján át-táncoló, vagy az utcai mérleg tükrében játszó lány képi ábrázolását —, hanem csak a film hangvételét meghatározó *pátosz nélküli lírát* szeretném kiemelni. A filmben látott emberábrázolásnak arra a jellemző vonására gondolok, amely lehetővé teszi, hogy Szabó megmutassa, hogy szeretnek a mai Rómeók. A XIX. századi pátosz leghalványabb kísértő jele nélkül, néha szenvedéllyel, néha humorral közelíti meg a lányt. Az üvegből tejet kortyoló Júlia, aki lepletlen örömmel és öntudattal élvezzi a városi forgatagban rátapadó sóvár szemeket — olyan természetesen mai és olyan természetesen szerelmes, hogy csak irigyelni lehet. Nemcsak a történettől, a figurától is idegen a filmjeink nagy hányadában tárgyalt ábrálmák sora. Elképzelem, hogy ha egyszer összehívják az új magyar filmek szerelmes ifjú lányainak kongresszusát, a Te hősnője végig-aludná az ott »feltárt, kitárgyalt, taglalt és elsírt« problémákat — annyival őszintébb, bátrabb és tisztább is legtöbbjükénél. Őt nem kell féltetni az élet tényleges konfliktusaiban, nem kell rettegni a nézőnek, mikor »bukik el«, s asszonykorában sem valószínű, hogy megkésett Nóráként, vagy kisvárosi Bovarynéként keserítse környezetét...

A fiatalok kisfilmjeinek rokonszenves erénye a frissesség. Igaz, ez nem esztétikai kategória. De ha behelyettesítjük az ilyenkor illendő »újszerűség«, »kísérletezőkedv« fogalmaival — kevesebbet mondunk pl. Szabó István Koncertjéről, mintha egyszerűen frissességét dicsérjük. A járt utak elhagyásának törekvését itt a felfedező könnyedsége teszi rokonszenvesé: hogy mindenfajta görcsös igyekezet nélkül, látszólag természetesen választják a járatlan utat, s a meredekebb kanyarokat is könnyedén, jó ritmusban veszik. Hogyan jelenik meg Szabó István Koncertjében a muzsika? Szabónál egy triciklin szállított zongora billentyűin csendül fel a dallam — bátortalanul, a Szeretnék szántanítól a Marseillaise-en keresztül a hangversenymuzsikáig — a Duna-parti járőkelők

közös öröme. A könnyed, szinte semmi kerettörténet csak alkalom a rendezőnek arra, hogy eljátsszon velünk és az alkalmi hangverseny szereplőivel.

A dallam derítette arcok mégis valának. Arról, hogy az emberek tulajdonképpen jók és szeretik is egymást, meg a muzsikát — ha ráérnek. Hallatlan derű, játékoság lebeg a film kockáin. Nem szempontok szellemében optimista, hanem azért, mert hisz a muzsikában, és azokban, akik szeretik a muzsikát. A magyar filmekben más — untalan felhasznált motívumok —, amilyen pl. a tükör s a tükörben ábrázolt arcok játéka — itt egészen új színt és ízt kapnak: szerves »kereteként« a rendező játékos kedvének. Más a külvilág s az ember viszonya kisfilmjeinken s aligha tévedünk, ha úgy érezzük: modernebb a fiatalok látása. Másként jelenik meg az ember s a gép viszonya, pl. Gábor Pál Prometheusában. Másban keresik a munka romantikáját: a hegesztőpisztoly fénye és a kalapács ritmusa mintha természetesen alakulna át a kibernetikus gépek árnyékában élő, s mégis felettük is uralkodó ember, különös, jövőt idéző kapcsolatává.

Semmiképpen *nem* mérlegnek szántuk ezt a néhány gondolatot. Hiszen, ha mérleg lenne, menten ki-mozdulnának elképzelt helyükből a serpenyők, ha nagyfilmjeink legjobb pillanatait és a fiatalok vállalkozásainak modoros kinövéseit is számba vennénk. Kézdi Kovács Zsolt Őszében például erősen érződnek azok a konvenciók is, amelyek ellen a Balázs Béla Stúdió nem egy filmje lázad... Még a kitűnő Variációk egy témára sem töretlenül, nem egységesen hatásos. Pedig erről kétségtelenül elmondhatjuk, legtöbb nagyfilmünk-nél szuggesztívebb békeagitáció, és a tények csoportosításának puritán eszközével, a drámai erejű montázsokkal — filmpublicisztikánk új lehetőségeit kutatja. Ezúttal azonban nem a kisfilmek bírálatára vállalkoztunk, hanem csak a most induló, nagy jövőjű filmes nemzedék útkereső törekvéseik már elért vagy megközelített eredményeinek felvillantására.

FÖLDES ANNA

MŰVÉSZEK ÉS AMATŐRÖK

Fürdés. Ez a címe a magyar novellairódalom egyik remekének. Ebben a Kosztolányi-novellában minden vakító, szem- és lélek-fárasztóan fehér, könyörtelenül élesek a kontúrok. Megjelenítő ereje oly hatalmas, hogy egyetlen utaló, magyarázó mondatra sincs szüksége, minden »magától« nyílik meg, a látvány adja az értelmezést, a pontosság a látomást. S a híres idő-cölöpök, az a két mondat, melyek közé Kosztolányi a novellát kifeszítette — az elején: »Fél háromra járt«, s az utolsó: »Még három se volt«. E két mondat között meghal egy kisfiú. S a novellába fogott antik tragédiáját körüllegi fülledten és nyomasztóan a húszas évek kishivatalnok-életének levegője, reménytelen kisszerűsége.

Ezzel a Kosztolányi-novellával találkoztam most egy amatőr-filmen. S többet aligha mondhatnék, mint hogy e kisfilmen valóban a novellával találkoztam. A Fürdés dr. Bánhidi Zoltán munkája s az Egyetemi Színpadon, több kisfilm társa-

ságában, az ELTE Amatőrfilm Klub és a Tungram Filmkör közösen rendezett amatőrfilm bemutatóján láttam. Remélem nem utójára.

»Fehéren süttött a nap. Mint amikor éjjel fényképeznek és villanóport gyűjtanak, úgy izzott a balatoni fürdőhely a verőfényben.« Így kezdi Kosztolányi a novellát, s Bánhidi Zoltán hosszú, kitartott képekkel »méri be« a színhelyet, mintegy megteremti a rövid dráma kohóját: szomorú, elhanyagolt falusi házak, vakítóan fehérre meszelt homlokzattal, a néző hunyorog, be szeretné hunyni a szemét, de nem lehet, mert odatapasztja a látvány. És lassan kirajzolódik a második réteg, a társadalmi, a »Suhajda-világ«, a siralmas, erősen harmadrendű fürdőhely, ahol csak szegény hivatalnokok nyaraltak. Az árnyékban, »törökszegfűk között«, Suhajdáné horgol: a kép első pillanatban belerántja a nézőt a húszas évekbe is, meg a nyomasztó, eseménytelen kishivatalnoknyaralás állóvízébe is.

Rövid, tömör párbeszéd, csak a legszükségesebb. Hogy kiderüljön a családi konstelláció: a gyerek rossz tanuló, pótvizgára készül, az anyja szánja és imádja, nincs senkije, csak



Jelenetek a »Fürdés«-ből



ez a kisfiú, az apja pedig keserű és sikertelen ember, csak főnökei vannak, de otthon úr és parancsoló, aki »embert farag« a fiából.

Bánhidi Zoltán kitűnően fogalmaz a film nyelvén. Egy példa. Van a novellában három mondat: »Az apát szinte nem is látta. Csak érezte. Mindenütt, mindenkor, gyűlöletesen.« Hogyan lehet ezt megjeleníteni? Egy fél-hátat látunk, közeli-ben, kitöltve az egész vásznat, zsírosat és ellenszenveset, s időnként megjelenik a háthoz tartozó kéz, hol a jobb, hol a bal, lomha vakarózás, közben pedig azok a száraz, reszelős, szeretetlen mondatok »jönnek ki« ebből a hátból, szinte személynélkül, melyek a megfélemlített és megalázott gyereken a gyűlöletes apai bálványt felépítik.

Aztán az út a tóig. Megint látjuk a vakító, könyörtelen sivárságú falusi utcát. Suhajda lomha, de magabiztos léptekkel halad, felszegett fejfel, nem néz sehová, csak aranykeretes csiptetője villog, meg van sértve ettől a falutól. A gyerek jóval mögötte kullog, óvatosan közelebb lopakszik, mint a kutya, nem tudja, mikor kergetik vissza — de közben egyre tisztábban éli a maga életét. Leguggol, megnéz egy követ, állatot, növényt, majd a vasúti sínen egyensúlyoz, nekifutamodik, megáll, valami nagyon szabad és természetes ősi ritmusban, csapongón és mégis rejtett törvények szerint — rendkívül beszédes és szuggesztív kontrasztként az apa egyhangú, feltartóztatatlan metronóm-lépteivel.

S azután a drámai fürdés. Suhajdában oldódik a rosszkedv, bizsergetően jólesik a langyos víz, szeretetlensége más lelki rétegekben kezd dolgozni, ingerkedő lesz, a maga darabos, beroszdásodott módján játékos: dobálni kezdi a gyereket a vízben. Még jókedvében is rosszindulatú: »Félsz?«, »Mit mamlaszkodsz?«, »Gyáva vagy, barátom«. S a második dobás után csend. A gyerek nem bukkan fel. »A tó tündöklött, mintha millió és millió pillangó verdesné tükreét gyémántsárrnyal.« Ezt látjuk, iszonyatos káprázatban, hosszan, úgy tetszik, órákon át, csillogást és csillogást. S

végül még egy jelenet. Suhajdáné abbahagyja a horgolást, bezárja az ajtót, kinyitja a napernyőjét s elindul a strandra, ahogy megígérte a gyerekeknek. Egész lénye, mozgása, ruhája, de különös módon még alakja is nemcsak kort idéz, de társadalmat, egy életformát, boldogtalanságot és valami nagyon szerény boldogságot is. Megy a már ismert úton, nyitott napernyővel — s aztán egy váratlan és döbbenetes pillanatban megáll, becsukja a napernyőt és szaladni kezd.

Bánhidi Zoltán rendkívül autonóm módon fejezi ki magát, természetesen, keresettség nélkül, mégis megteremt egy sajátosan költői stilizáltságot. Nincsenek üres, hazug képei, kiagyalt mozzanatai, óvakodik a sablontól és a dekoratív beállításoktól — költői realizmusának egyik legfőbb jegye, hogy sohasem hízeleg: sem anyagának, sem alakjainak, sem a nézőnek. S végül, ami nagy filmjeinkben sem gyakori: minden kockája karakteres szemléletről vall. Ez a kisfilm csak elkészítésének körülményeit tekintve amatőr.

*

Talán igazságtalan vagyok, hogy a »Fürdés«-t kiemelem az amatőrbemutató többi filmjei közül. Beszélhettem volna az Egyetemi Filmhíradó fiatalos frissességéről, humoráról, dr. Szabó Lajos »Önéletrajz« című bábfilmjének groteszk költőiségéről, Buza Gyula »Gépitancá«-ról, mely a kissé már modern konvenciószámba menő téma tehetséges fényképezésével tűnt ki, Edelenyi Gábor »Fiatalkok 962«-jéről, melyben széteső szerkezete ellenére sok jó mozzanat van, és Solti Pál »Egy darab a tükörből« című, néhol vitára ingerlő, de eredeti és érdekes filmjéről. Mégis azt hiszem, a »Fürdés« mindezek közül a legönállóbb, legbefejezettebb — ez indokolja, hogy csak erről beszéltem. Bizonyára meg lehetne találni a módját, hogy e művészi tartalék-energiákat a magyar filmművészet egészében jobban gyümölcsoztassuk.

GÖRGEY GÁBOR

Párizsi mozikban

Néhány héttel ezelőtt nagy címbetűkkel adták hírül a francia lapok: »Megkezdődött a harc a mozitulajdonosok és a televízió között.« Az előbbieket százmillió frankos kártérítést követelnek a »tisztetségtelen verseny«-ben elmaradt bevételeikért és közben mellékesen utalnak a művészi károsodásra is. Megkapják-e a kártérítést? Lehet. De az sem változtathat a nyers valóságon, hogy üresen tátonganak a mozi-nézőterek.

No, persze nem mindenütt. A »West Side Story«-nak két év után is van közönsége és Michael Cacoyannis »Elektrá«-jához is csak nehezen kaptam jegyet a Quartier Latin egyik mozijában. Ha most már kis filmszínházban ugyan, de még mindig sikeresen vetítik a »Cleo öttől hétig« című Varda-filmet és érdeklődés fogadta Claude Chabrol dráma-kísérletét, a modern korba helyezett »Ophéliá«-t, ahol is a hősnő (a filmben Lucie a neve) megtagadja a shakespeare-i sorsot, nem a halált, hanem a boldogságot választja.

Évi nyolvan film készül a francia stúdiókban, s ha ezek jó része nem is igen tud a bemutatón túl ható figyelmet kelteni, van azért a legutóbbi termésben is néhány igé-

nyesebb, vagy legalább is a sablonostól eltérő vállalkozás.

Roger Vadim új filmjét, a Sade-regény nyomán készült »A bűn és az erény«-t említeném meg mindenekelőtt. A két ellentétes jellemű lánytestvér, Juliette és Justine történetét az 1944-es évbe helyezte át az adaptáló Roger Vailand és Roger Vadim. A fő színhely egy erősen őrzött náci örömtanya, ahol az odahurcolt lányok görög papnőknek öltözve szolgálják a korlátolt és részeges SS-vezetők kedvteléseit. Kitűnően jellemzett figurák ülnek az asztal körül, hogy még az utolsó pillanatokban is, amikor ott dörögnek már az amerikai géppuskák a kapu előtt, gyertyafényes hangulatban vész-bírósgát játsszanak — a morális és szellemi csőd jól eltalált repre-

zentánsai. Rendkívül erős színészgárdát kapott ez a film. A két testvér: Annie Girardot és Catherine Deneuve. A Gestapo-főnök: Robert Hossein. A tábornok: O. E. Hasse. Az egyik legfeszültebb jelenet: a Gestapo-főnök azért érkezik, hogy megölje a tábornokot, akiben már nem bíznak. A tábornok sejti ezt. Védekezik. Kéznel tartja a pisztolyát. Az idegek harca ez, melyben végül is a gaztettekben kisebb tapasztalatú tábornok veszt. Vadim a színészi játék és a bravúros fényképezés segítségével óriási feszültséget teremt. Am a továbbiakban gyakran tévesek az eszközei. A filmbeli harcokban sok a naturalista hatáskelés, a tragikus végben a modorosság.

Egy másik új film a Marcel Carné rendezé-



»Egy tisztességes fiatalember« — Jean Paul Belmondo és Malvena Silberg



»Ophélie« —
Juliette Mayniel

is joggal ad és méltán kap pofonokat. A ház tulajdonosa, a mindig elegáns kanárityénész, aki nem is olyan rég még gengszter volt, és »összegyűjtött« vagyonának élvezetében csupán az egykori bűntársak jelentkezése zavarja meg. Carné nagy hozzáértéssel mozgatja a népes szereplőgárdát, melyből a nálunk még nem ismert, nagyon csinos és tehetséges Dany Saval emelkedik ki. Nem válik azonban a film hasznára, hogy sok a tettenérhető kulissza, hogy kicsik a gegek és nagyok a pofonok és hogy a mondanivaló vajmi kevés.

sében készült: »Kis madarak eledele«. Vigjatek, sőt talán inkább bohózat egy párizsi ház lakóiról, akik között megtaláljuk az ájtatos tolvajt, a bárlánykát és a selyemfiút, a tisztességes polgári családot, melyben a férj is, a feleség

»Cléo 5-től 7-ig« — Michel Legrand és
Corinne Marchand

»Kismadarak eledele«. —
Középen Dany Saval





„A halhatatlan” — Françoise Brion és Jacques Doniol-Valcroze

A szerencsejáték, a rulett-szenvedély a témája Jacques Demy »Angyalok öble« című új filmjének, amely elsősorban a főszereplő Jeanne Moreau miatt érdemel említést. A történet majdnem végig a francia Rivierán, s ott is a játéktermekben bonyolódik. Egy fiatal bankhivatalnok, aki addig soha nem foglalkozott szerencsejátékkal, rulettezni kezd, és nyer. A Cote d'Azur-ra utazik, hogy a játékból éljen ezután. Megismerkedik egy nővel, aki szenvedélyes rulettező. Egy-máshoz csapódnak, együtt nyernek egész

vagyont, és aztán együtt veszítik el mindenüket, mert a nő nem ismer megállást. Sőt, úgy látszik, semmit sem ismer a ruletten kívül. Se becsületet, se szerelmet.

Mégis, amikor végleg elválnának, a rulettasztal mellett hagyott nő hirtelen megérti, hogy számára ez a fiú minden játéknál többet jelent. Ebből a tartalomismer-



Jelenet „A halhatatlan” című filmből



Catherine Deneuve és Annie Girardot »A bűn és az erény«-ben



kesebbnek ígérkező »A halhatatlan«, azért, mert nemcsak írója, hanem — most első ízben — rendezője is az az Alain Robbe-Grillet, aki a »Tavaly Marienbadban«-t írta Alain Resnais számára. »A halhatatlan« egy idegen asszony (Françoise Brion), aki Isztambulban találkozik egy tanárral (Jacques Doniol-Valcroze) és a

tetésből is látható talán, hogy nem valami különlegesen jó filmről van itt szó. Am valóságos tanulmány lenne az, ahogyan Jeanne Moreau a játékszenvedélyt megörökíti. Nevetve, látszólag oda se figyelve teszi meg tétjeit, s közben minden porcikájával a kis forgó golyóra koncentrálnak, adja a közömböst, hátatfordít az asztalnak, de a rettegő izgalom ott ül a vállán és az arcán, a szemében és az ajkain és szinte esztét vesztve reagálja le a krupié kedvező vagy lecsújtó bejelentését. Nagy színésznő.

A mostanában közönség elé kerülő filmek közül az egyik legérde-

kárként elszegődő volt boksoló erkölcsi válságáról és végül is felülkerekedő baráti érzéséről szól, Jean-Paul Belmondó-val a főszerepben, valamint a még forgatás alatt álló »Egy asszony miatt« című filmet, melyben Mylène Demongeot játssza a női főszerepet.

A párizsi filmszakemberek bíznak benne, hogy a válság csak átmeneti. S itt a válság okai között nem is a tv-re gondolnak elsősorban, hanem a színvonalra. Remélik, hogy ha nem is új hullám, de valamivel jobb hullám fogja jellemezni az újabb francia filmeket.
KÜRTI LÁSZLÓ



Claude Mann és Jeanne Moreau »Az angyalok öble« című filmben

NÉZŐ ÉS DOKUMENTUMFILM

»A néző mint társszerző« címmel Almási Miklós írt e lap hasábjain gondolatébresztő eszmefuttatást a dokumentáris filmstílusról. Szigorú logikai sorba zárt gondolatok után jut el a cikk a végkövetkeztetéshez: jó lenne becsempészni »ezt a jelentős művészi forradalmat a megújulásra annyira áhító magyar műtermekbe is«. A cikk érvelése olyan simán gördülékeny, hogy már-már helyeslő fejbólogatások közepette tovább akarunk lapozni. A gondolat-sor kiinduló pontja azonban annyira nem egyezik a tapasztalásokkal, hogy kénytelenek vagyunk a cikket újra elolvasni.

»Miben áll ennek a dokumentumstílusnak a varázsa, miért van nagyobb vonzóereje, mint a „rendes” játékfilmeknek?« — teszi fel a kérdést a cikk első bekezdése. De hát a kérdés így nem áll meg a lábán. Az utóbbi egy-két évben elég sok film megbukott Magyarországon, de a mozivezetők a megmondhatóit, hogy a »Jöjj vissza, Afrika«, a »New York arnyai«, vagy az »Iszákosok utcája« a bukások listáján is valahol elől szerepelnek. Külföldi statisztikáink nincsenek, de azt tudnunk kellene, ha mondjuk Párizsban szétérték volna valahol a mozipénztárat az »Iszákosok utcájá«-ért, hátat fordítva a meztelenül porszívózó Bardot újabb filmjének.

Nézzük tovább a cikket, amely azt mutatja, mi a dokumentáris stílus varázsa: »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.« Igaz ez? Nem valószínű. Tény, hogy a színházban, moziban ülő néző — ha jó a műalkotás — elfogadja ezt a valóságnak, azonosul vele, ugyanakkor azt is tudja, hogy mindez járték. A pszichológiai kettősségnek ez az állapota azonban nem »vágyakozás. S az aztán végképp elfogadhatatlan, amit a következő mondatá-

ban állít a cikkíró: »Ez a két igény, a kettő között támadó feszültség vezérelte mindig is a színház, vagy általában a művészetek fejlődését.« A művészetek fejlődését az önmagát megismerni akaró ember kíváncsisága vezette. A művészetek története nem más, mint az ember önmegismerésének története.

A cikk a dokumentáris filmek varázsát abban a tényben véli felfedezni, hogy ezek a művek »félkész« termékek. Ha ez alatt azt értené, hogy félkész játékfilmek, akkor talán igaza is lenne. E filmek után gyakran jövünk úgy a moziból, hogy most egy félígész játékfilmet látunk, mert a szereplő személyek jelleméről, lelki folyamataik összefüggéséről, alakulásáról csak töredékes, esetleges képet kaptunk. Ami igazán kitűnő, ami miatt a közönség egy szűkebb rétege előtt valóban sikere van ezeknek a filmeknek, az éppen a dokumentum-oldaluk. Ezért van osztatlan sikere — a dokumentum voltát egy percig sem tagadó — »Amerika egy francia szemével« című Reichenbach-filmnek. A »New York arnyai«-ban ezért tartjuk a felvetett négerkérdésnél sokkal érdekesebbnek a dokumentumokat; hogyan élnek, milyenek a hétköznapjai az irdatlan köerdőben lakó amerikai fiataloknak. Ezért érezzük érdekesebbnek a »Jöjj vissza, Afrika«-ban a néger férfi minden gondjánál, bajánál azt a hiteles dokumentumot, amely — a főszereplő személyétől függetlenül — a mai dél-afrikai állapotokról ad hírt. Ilyen értelemben tehát valóban »félkész« termékekről lehet beszélni. Az idézett cikk azonban félkész alatt ilyesmiket ért: »A varázs éppen abban van, hogy a néző társszerző lehet, hogy eljárhat a film képelemeivel, az értelmezés munkájából is kivetheti a részét... újfajta nézőtéri igényt tud kielégíteni: a néző aktivitásának igényét.«

Mindez azonban nem egyedül a dokumentáris stílusra jellemző.

Minden valamire való műalkotás csak a néző »társrészvétele« segítségével válik teljessé. Minden filmnéző — ha jó filmet lát — »eljátszhat a képelemekkel, az értelmezés munkájából is kiveheti részét« — ki is kell vennie a részét. Legfeljebb az arányokról lehet vitatkozni, de alighanem ebben sincs igaz a cikkírónak, aki így fogalmaz: »Míg a régi típusú filmen a környezet elemei, a tárgyi-ténybeli adottságai lassanként, fokozatosan elhalványulnak, hogy a cselekmény fonalának, a feszültségteli tartalomnak adják át a helyüket és csak a döntő pontokon váljanak élesen láthatóvá —, addig a dokumentumfilm a tények iránti érzékenység látásmódjára épít: itt minden filmkocka fontos, a kép a maga tárgyzerűségében bilincsel le.«

Ez nagyon ésszerűen hangzik. Csak az a kérdés, a szerző által régi típusúnak nevezett, tehát nem dokumentáris jellegű játékfilmekben valóban elhomályosulnak-e a környezet elemei, a tárgyi, térbeli adottságok, a cselekmény fonalának a javára. A kommersz filmek légióját leszámítva a mai filmművészetben éppen ellentétes folyamattal találkozhatunk, s nem is csak a dokumentumstílus képviselői körében. Colpi »Ilyen hosszú távollét« című filmje gondolom nem képviseli ezt a stílust, a cselekmény erecskéje mégis nagyon vékonyan csordogál és óriási jelentősége van a »tárgyi-térbeli« adottságoknak a környezetnek. Hasonló a helyzet a »Mater Johánná«-nál, a »Hamu és gyémánt«-nál és még sok más nem dokumentumstílusban készült filmnél.

Nézzük tovább az érveket: »A dokumentumfilmen az élet tipizál, az alkotó csak valamilyen szemszögből megmutatja, kiemeli, rávezeti a nézőt a felismerésre.« A valóságban az élet soha nem tipizál, csak az alkotó tipizál, aki »valamilyen szemszögből megmutatja, kiemeli, rávezeti a nézőt a felismerésre«. Így nem lehet elfogadni a további okfejtést sem: »Ennek következtében a dokumentumszerű filmeknek sokkal eleméntárisabb és súlyosabb társadalomkritikai hangvétele lehet, mint a játékfilmeknek.« Ha ez igaz lenne, ak-

kor a művészetek holnap »leühzhatnák a rollót«. A »Válás olasz módra« például miért kevésbé eleméntáris erejű társadalomkritika, mint az »Orgosolói banditák«?

Az érvelés ezután eljut az általánosítás színvonalára. A filmművészet mai fejlődése során »A dokumentumszerű film viszont az igazi előrelépést igéri: olyan közlésmódot talált, melynek segítségével ki lehet kapcsolni a már konvencionálissá szürkült közlésmódot«. De milyen közlésmódot talált a dokumentumfilm? A vágásban, a világításban, a képkompozícióban, a képmozgásban, miben találták fel ezeket az új, nagyszerű közlésmódokat? Fordítva helytállóbb a megállapítás: a közlésmódokban, a kifejezési eszközök terén sok mindent éppen a játékfilmtől tanultak meg. Miben van akkor ezeknek a filmeknek a dokumentáris vonzereje? A hosszú cikk egyetlen mondatában választ kaphatunk, jól lehet ott nem a múlt, hanem a jövő perspektívájában merül fel a gondolat: »sikerül-e megtartani azt a szociológiai patoszt, mélyebb mondanivaló igényességet, amit eddig jónéhány ilyen stílusú filmben megcsodálhattunk«.

Ezt fenntartás nélkül elfogadjuk. Ám, ha ez az igazság, akkor helytelen a végkövetkeztetés, amely a magyar játékfilmgyártás megújítását, a dokumentáris módszer »becsempészésétől« várja. A módszer önmagában mit sem ér. Bizonyíték is akad már rá, hiszen a cikkíró által elképzelt kötetlenebb módon készült »A mi földünk« című falusi tárgyú filmünk — igen gyenge eredménnyel. Ha valami használható mutatkozik a dokumentáris filmek tapasztalataiból — bizonyos technikai fogások, ötletek a nemzetközi művészeti közéletben amúgyis meglevő természetes vérkeringésen túl —, akkor az éppen a társadalmi igazságok kutatásának, felderítésének szenvedélye és az alkotó világnézetének következetes érvényesítése műveiben. Mindez természetesen nem egészen új követelmény, ám kétségtelen, hogy a dokumentáris iskola filmjei ismét és új oldaláról vetik fel ezt az igényt.

BERNÁTH LÁSZLÓ

„Olaszországban újjászületett az inkvizíció”

Olaszországban alig két hét leforgása alatt három olyan esemény történt, mely felháborította az olasz határokon kívül is a művészet kedvelőit.

Luis Bunuel világhírű spanyol rendező »elmarasztalásával« kezdődött a botrány-sorozat. Cannes-ban az aranypálmával jutalmazott és díjazott filmjét, a »Viridianá«-t Rómában bemutatták ugyan, Milánóban azonban Paolo Spagnolo főállamügyész utasítására elkobozták. A főállamügyész az elkobozást így indokolta:

»A film bemutatását Milánó területén nem engedélyezem, az államvallás megsértése címén.«

Milánó után egyelőre a többi olasz városban sem játszhatják a világhírű filmet.

A második botrány Marco Ferreri neves olasz rendezővel történt meg. »Ape regina« (Méhkirálynő) című filmjét az olasz cenzúra nem engedte bemutatni. A film ugyanis az olasz katolikus köröknek azt a felfogását ostorozza, hogy a nő hivatása egyseségül a gyermekszülés. A cenzúra-hatóság állásfoglalása után Ferreri az »Avanti« című lapban a következő nyilatkozatot tette közzé:

»Újjászületett hazánkban az inkvizíció. Minthogy ez megfelel korunk levegőjének, meghajlok előtte és eskü alatt kijelentem: sosem úztem varázslatot vagy mágiát. Nem kötöttem paktumot az ördöggel vagy a pokol más hatalmával. Nem vettem részt Walpurgis-éjjeleken. Sohasem ittam embervért, és nem követtem el szentségtörést. Elismerem, hogy akaratom ellenére késztetett a Gonosz a »Méhkirálynő« című film forgatására. Lelkem mélyéből sajnálom, és kész vagyok rá, hogy a film a római Campo di Fiori-n (ott

lépett Giordano Bruno a máglyára) elégettesen még akkor, amikor azt a legfőbb inkvizitorok jónak látják.«

A harmadik és talán a legnagyobb botrányt szenvedő hős Piero Paolo Pasolini.

A római központi bíróság a közelmúltban a katolikus vallás megsértésének vádjával négyhónapi felfüggesztett börtönbüntetésre ítélte Pasolini olasz filmrendezőt, mert Alfredo Bini producer négy epizód-ból álló filmjének egyik epizódját ő rendezte és az a bíróság véleménye szerint erkölcstelen, vallásellenes. Az említett történet címe: »A lepény«. Története: egy filmgyári, örökösen éhező epizodista története, aki végre egyszer alaposan jóllakik lepénnyel. A váratlanul sok és nehéz étel megfekszi az elgyengült gyomrát, és nem sokkal később meghal, éppen akkor, amikor Jézus Krisztusként keresztre feszítik egy jelet felvételekor.

A rendőrség és az olasz államügyészség vádja szerint ez a film a katolikus vallás paródiája, tehát az egyház megsértése. Az ítélet elhangzása után Alfredo Brini producer így nyilatkozott:

»Ez az ítélet négy évszázaddal marad el korunktól, visszavisz bennünket a középkorba.«

Olaszországban írók, színészek, tudósok, újságírók és más értelmiségiek száza tiltakoznak újságcikkekben, levelekben és a hatóságokhoz intézett felhívásokban a cenzúra, a rendőrség és az államügyészség bosszorkányüldözése ellen. De Európa számos országából is tiltakozó levelek sokasága érkezett máris Olaszországba a modern, újjászületett inkvizíció irányítói ellen.

f. j.

FILM ÖTVEN LÉPCSŐFOKRÓL

BESZÉLGETÉS JEAN LUCIEN DESCAVES-VAL

Ötven lépcsőfok — út a mennyországba vagy a pokolba, az életbe vagy a halálba. A lépcsők alján kuporog, hátán Jézus súlyos, hatalmas fakeresztjével a Szamaras Zé — ezt a terhet kell felvinnie, ha kell, az élete árán is, az ötven lépcsőn, Szent Barbara oltára elé, a Bahia-i templomba. Ez a kereszt az ígérete — sebesült számára gyógyulásáért Szent Barbarának, illetve, mert a falujában nem volt templom, a régi, pogány, ősi kultuszt tisztelők gyülekezetén Yansan-nak — Szent Barbara helyett. Ezen az ötven lépcsőfokon játszódik »A fogadalom«, a cannes-i filmfesztivál nagydíjas brazil filmje.

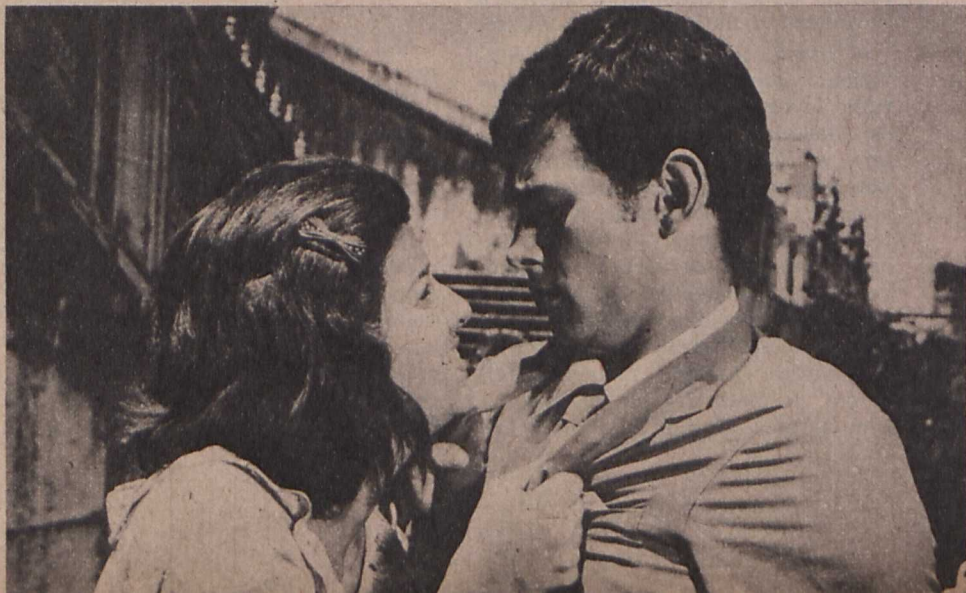
Modern film, minden erőltetett modernizmus nélkül, cselekménye világosan, megrázóan bonyolódik egyetlen csomópont körül: bekerül-e végre a kereszt a templomba, vagy sem? — egészen Szamaras Zé elkerülhetetlen haláláig. A háttér, a társadalmi rajz, a Szent Barbara ünnepére készülő hívők körmenete, s a pogány istenek tiszteletére vadul táncoló négerek, a mozgalmas színes utcaképek — csupa eredeti felvétel. A figurák pedig valóban Bahia bistróinak, utcáinak népe, annyira élők és igazak, hogy a négy főszereplőn kívül (Leo-

nardo Vilar; Gloria Menezes, Geraldo D'el Rey, Dionisio Azevedo) egy sem színész. Egyszerűségében és szűkszavúságában nagyhatású, különös, mérezt művészi tehetséggel készült film »A fogadalom«, amely a cannes-i aranyalma után a San Francisco-i fesztiválon három díjat is nyert: Anselmo Duarte a film rendezéséért, Dias Gomes és Anselmo Duarte a forgatókönyvért (a szcenárium Dias Gomes »O Pagador de Promessas« című szindarabjából készült) és Gabriel Migliori a film zenéjéért.

A film első, budapesti bemutatójának közönsége — diplomaták, filmművészek, újságírók, filmszakemberek — az élmény hatása alatt az első pillanatokban szinte megdöbbsent csenddel, aztán nagy tappsal adóztak a filmnek. S alig kezdtük meg a beszélgetést Jean Lucien Descaves-val, aki maga is filmrendező, s a filmet előállító Sao Pauló-i Cinedistri társaság egyik vezetője, máris közölték vele a hírt: a filmet magyarországi forgalmazásra megvásárolták. A filmet ugyan nem ő rendezte, a sikerben azonban neki is része van.

»A fogadalom« születésének körülményeiről kérdezem.

Gloria Menezes és Geraldo d'El Rey



— Talán tudják, hogy a brazil film mindeddig nagyon nehéz, elszigetelt helyzetben volt, elsősorban nyelvi nehézségek miatt: mi a portugál nyelvet beszéljük, míg a többi dél-amerikai állam nyelve a spanyol. Az évi filmtermésünk harminc-harmincöt; a filmjeink zöme mindeddig középszerű, lehetőleg minél olcsóbban előállított film volt, egyetlen feladattal, hogy egy bizonyos, a nemzeti filmgyártást védő törvénynek eleget lehessen tenni. Ez a törvény ugyanis előírja, hogy minden brazil moziban nyolc bemutatott film után kötelező egy brazil filmnek a vetítése... Hát ez még nem elég a művészethez... Több mint két éve kezdtünk róla beszélgetni, jómagam s még néhány filmrendező, író: a brazil film számára nemzetközi piacot kell teremtenünk, hogy aztán felvirágozhasson. Így csoportosultunk mindannyian egy társaságban, megszereztük a pénzembereket is és 1961-ben, októbertől decemberig forgatták le »A fogadalom« című filmet. Sikert reméltünk, de a cannes-i győzelem bennünket is meglepett. Most már, hogy az első és legnagyobb nehézséget legyőztük, jöhetnek a következő lépések...

— Vagyis?

— Nem szeretem a nagy szavakat, s főleg nem az olyan lejárattottat, mint az új hullám, de mégis valami

ilyenfélére törekszünk. Szeretnénk megteremteni az új brazil filmművészetet, sajátosan nemzetit, a mi életünket, problémáinkat bemutatót, de nem természeti szépségek és vallásos ünnepek dekoratív szépségében, hanem a maguk sokszor keserű valóságában.

— Mi a következő filmjük témája?

— Hőse egy valóban élt, legendás figura, aki a század elején huszonöt éven át »uralkodott« Észak-Brazíliában: Lampiao. A filmben ennek a bandita-uralomnak társadalmi hátterét, a háború előtti brazil állapotokat szeretnénk bemutatni. A harmadik film lesz az enyém: augusztusban kezdem forgatni...

— Politikai témájú szintén?

— Persze. Brazília művészei az első sorokban harcolnak az ország öntudatra ébredéséért, a művészetet tehát el nem lehet képzelni politika nélkül. Sok akadályt, sőt bizonyos álszemérmeket is le kell küzdenünk, hogy merjük és akarjuk bemutatni a természeti szépségekkel körülvett nagyon is ellentmondásos társadalmat. Remélem, a nagyközönség éppen olyan szívesen fogadja majd »A fogadalom« bemutatását, mint most, ez a kis közönség. És nagyon örülnék, ha nemsokára Brazíliában láthatnánk magyar filmeket.

PONGRÁCZ ZSUZZA

Leonardo Vilar





LUCHINO VISCONTI HÚSZ ÉVE

AZ ELSŐ NEOREALISTA FILM
BEMUTATÁSÁNAK ÉVFORDULÓJA

Az év tavaszán lesz húsz esztendeje, hogy Rómában bemutatták Luchino Visconti első önálló alkotását, az »Ossessione«-t (Megszállottság). És éppen a huszadik évforduló napjaiban tekint a filmvilág nagy várakozással Visconti legújabb, grandiózusnak ígérkező műve, a »Párduc«-nak bemutatója elé.

Érdemes ma, húsz év távlatából visszapillantani az első önálló műre, és az indulás fényében áttekinteni két évtized útját, művészi fejlődését. Az »Ossessione« azóta a filmirodalom egyik klasszikus alkotásává lett. De Sica és Blasetti Visconti ugyanerre az időre eső kísérletei közül az utóbbi műve az egyetlen, amely kiállta az idő próbáját, és napjainkban is nem csupán filmtörténeti emlékként, hanem művészi alkotásként is csorbítatlan erejű. Az akkor kezdő és Olaszországban jóformán ismeretlen Visconti közben a nemzetközi film egyik ki-

emelkedő alakjává nőtt, ezen túlmenően az olasz szellemi élet jellegzetes merész figurája, tevékenyen vesz részt az eszmei harcokban, irodalmi vitákban, a művészi realizmus legkövetkezetesebb, tántoríthatatlan képviselője, publicista, történelmi és irodalmi tanulmányok írója, díszlettervező, és »közben« egyszer-egyszer operát is rendez a Scalában.

Visconti önálló rendezői tevékenysége huszadik évfordulójának azonban mindezekén túl az kölcsönöz különös jelentőséget, hogy az olasz filmesztétika első műve, az »Ossessione«-t, egyben az első neorealista alkotásként tartja számon. A neorealizmus a szó legszélesebb értelmében, a film határain túllépő, szellemi irányzatként értendő ebben az esetben. Mert neorealizmus volt az a jellegzetes humanista, antifasiszta irányzat, mely a megújulás szükségességét hirdette az olasz szellemi élet minden síkján, a regényben és a képzőművészetben csakúgy, mint a drámában és a filmben. A neorealizmus a faszimusz dagályosságával, a hazug idillel, a ködösítéssel és a d'annunziánus fellengzőséggel szemben azt követelte a művészeketől, hogy az olasz XIX. századi realizmus, a verizmus

hagyományait követve, továbbfejlesztve mutassák meg az itáliai félsziget életét a maga valóságában. A cenzúra réseit, az uralmon lévők ostobaságát és műveletlenségét, valamint a fasiszta rendszer szociális demagógiája által nyújtott lehetőségeket kihasználva az olasz értelmiségieknek egy csoportja már a harmincas évek vége felé megkezdte nézetei hirdetését különböző folyóiratokban, az újságok kulturális rovatáiban, cikkek, tanulmányok, viták formájában. Az új irányzat a maga szervezetlenségében, szétszóródottságában, kezdeti zavarosságában is, legerőteljesebben a film területén jelentkezett. Hosszú esztendőig azonban a neorealizmus előharcosai nem jutottak túl az elméleten. Közél fél évtizedes érlelődés után, 1943-ban született meg az első neorealista film, az »Ossessione«. Születésének körülményei és

»Rocco és fivéréi« (1962)



»A monzai apáca« (1962)

előzményei annyira jellegzetesek a korra, és egyben az új művészi irányzatra, oly mély nyomot véstek nemcsak Visconti, hanem az egész olasz film további fejlődésére, hogy néhány szóval felel kell elevenítenünk az azóta történeti jelentőségűvé lett hónapokat.

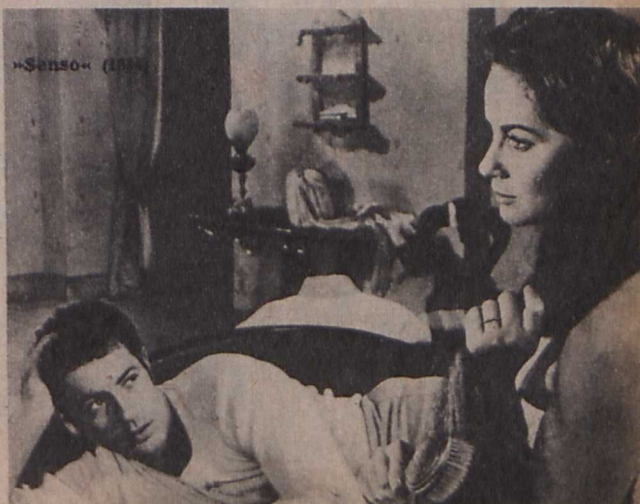
Visconti az »Osessione« forgatásakor már nem fiatal ember, 1906-ban született, Milánóban, az egyik legismertebb olasz történelmi család, a Milánó történelmében kiemelkedő szerepet játszó Visconti hercegek sarjaként. Hosszú és sokrétű kulturális érlelődés után köt ki a film mellett, és a harmincas évek elején Londonban tanul Kordáéknál. Első műveként Flaubert Novemberjét akarja megfilmesíteni, később azonban lemond erről a szándékáról, Párizsba költözik, és öt évig, 1936—41-ig Renoir mellett dolgozik rendező-asszisztensként. Ez a választása már határozott művészi és politikai állásfoglalást jelent. Nem tér vissza hazájába, a Római Biroda-



lom kulisszái és a »fehér telefonok« olasz filmvilágába, Franciaországba megy, az akkori idők legjelentősebb realista alkotójához, dolgozni és tanulni.

1941-ben kísérli meg első ízben, hogy önállóan és saját hazájában alkosson. A választás ismét sokat mond: Az olasz verizmus legjelentősebb írója, Verga egyik szicíliai tárgyú regényét akarja filmre vinni; a fasiszta filmhatóságok azonban

visszautasítják a forgatókönyvet azzal az indokolással, hogy a téma nem aktuális, az olasz közönség nem kíváncsi az ilyen szicíliai bandita történetekre, Verga különben is elavult. A forgatókönyvről azonban tudomást szerez néhány fiatal író, esztéta, és velük együtt készíti el Visconti új szkriptjét, amely simán keresztülmegy az előzetes cenzúrán, és megkapja a gyártási engedélyt. Nem érdektelen a forgatókönyv



négy szerzőjének neve. Visconti mellett ott szerepel Puccini és De Santis, akik azóta is az olasz filmművészet élvonalában dolgoznak, a negyedik társszerző pedig Mario Alicata, az Olasz Kommunista Párt egyik vezetője, az Unità jelenlegi főszerkesztője.

A forgatókönyv első pillantásra valóban ártatlannak látszott. Az amerikai Cain, a Postás mindig kétszer csenget című regénye alapján készült, és a cenzúra nem látott benne többet, mint jó, izgalmas amerikai bűnügyi történetet. Ez kell a népek — mondották —, nem Verga, Szicília, izzadátság, meg miegymás. A baj csak ott volt, hogy Visconti a megfilmesítés során az izgalmas cselekményt *áthelyezte* Olaszországba. A filmet Észak-Olaszországban forgatta, de nem a turisztikai prospektusokból ismert mesés természeti tájakat, történelmi műemlékeket,

luxusszállodákat, Fiat-limousinokat fényképezte, hanem az olasz városokat, házakat, utcákat olyanoknak, amilyenek, és az embereket úgy, ahogy valójában éltek.

»Mintha bomba robbant volna a moziban. Az emberek azt sem tudták, hogy ilyesmi létezik, nem hittek a szemüknek« — jegyezte fel Visconti a bemutatóról. A filmet mindössze egyszer vetítették. A fasiszta hatóságok azonban elkobozták, Rómából való szökésük után magukkal hurcolták

Észak-Olaszországba, majd megsemmisítették. Az utókor számára csupán azért maradhatott meg, mert a bemutató után röviddel illegálitásban vonult Viscontinak sikerült egyetlen kópiát megmentenie, és elrejtjenie. Ezt mutatták be az ország egyes részeinek felszabadulása után, és az »Ossessione« iránymutatása döntően hatott Rossellini, De Si-

ca »országjáró« filmelési módszerére kialakítására, azokhoz a dokumentatív képsorozatokhoz, amelyek mint Feljini mondja: »Számomra hazám felfedezését jelentették.«

Verga, Szicília, az olasz múlt és jelen, történelem és szociográfia és a realizmus — ezek jellemezték Visconti indulását, ezek ütötték rá bélyegüket az elmúlt két évtizedben született alkotásokra. Élete második műve a felszabadulás után készült első filmje, a »La terra trema« (Remeg a föld), Verga: Malavoglia című regénye alapján készült, szicíliai témájú, a szicíliaiak problémája a »Rocco« alapja, legújabb alkotása, a »Párduc« pedig Szicílián keresztül nyújt bepillantást az olasz történelembe. Mert ez maradt továbbra is másik fő művészi érdeklődési köre: hazája, múltja, történelme. Nem száraz, vagy akár látványos,



»A párduc« (1963)



»Reng a föld« (1948)

»kosztümös« történelmi anyagként, hanem fejlődéstörténeti mutatóként. Visconti az irodalomban nem naturalista, történelmi szemlélete pedig nem pozitivistá, hanem dialektikus. Elemző, kutató elme. Az olasz antifasiszta kulturális ellenállás egyik legtudatosabb és legmerészebb harcosa első szabad alkotásában nem is a Resistenzából merít témát, hanem az olasz társadalmi valóságot boncolja, majd az ezután következő első történelmi filmjében, a »Senso«-ban — élete fő művében — az olasz szabadságharchoz, a Risorgimentóhoz nyúl vissza, és e téma tükrében elemzi a huszadik század olasz valóságának történelmi helyzetét: a modern kapitalizmus kialakulását. Ezt

szándékszik megismételni még határozottabb jelenre mutató utalásokkal Lampedusa Párducának filmre vitelével.

Utolsó művét, a »Roc-có«-t az 1960-as velencei filmfesztivál díszelőadásának »válogatott« közönsége fütyükoncerttel, hangos megbotránkozással fogadta, a film pedig elindult világhódító útjára. És amit Visconti e bemutatóval kapcsolatban mondott, az talán mindennél jobban jellemzi egyéniségét, szemléletét: »Egy újságíró a premier után kijelentette a kritikusoknak: Ez a film az olaszok 85 százalékát kellemetlenül érinti. Remek — gondoltam magamban —, és roppant elégedett vagyok. Végre megértették hát, hogy ha már csinálunk valamit, ha nem is kell okvetlenül kelle-

metlennek lennie, de legalább követ kell dobnunk a mocsárba, fel kell kavarnunk a vizet. Csak ez lehet a mi feladatunk, ha nem akarunk — hogy is mondjam csak — konzervgyárosokká súlylyedni...« Mert Visconti ebben is hű maradt önmagához. Sem csábítás, sem fenyegetés, sem Hollywood szíren hangja, sem a cenzúra nem térítette le útjáról. Kritikai szenvedélye nem lankadt, újra meg újra »felkavarta a vizet«, nyíltan hirdette következetesen antifasiszta nézeteit, realista szemléletét, és ennek tulajdonítható, hogy — ha más körülmények között is — 1943 óta minden egyes bemutatója »úgy robbant, mint a bomba«.

NINA HIBBIN:

Londoni filmlevél

Hős vagy áruló, humanista, vagy közönséges csaló T. E. Lawrence ezredes, angol tudós és katona, az első világháború legendás alakja? Az elmúlt negyven esztendő során számos történésznek, regényírónak, színpadi szerzőnek okozott gondot ez a kérdés. Történetét most újra feldolgozták, ezúttal egy négyórás, látványos filmben.

A film csodálatos. A sivatagi jelenetek oly mámorítóan szépek, hogy az ember kezd megérteni valamit abból a varázslatból, mellyel e táj Law-

rencere magára is hatott. Az arabok és törökök összeütközései színesek, izgalmasak, kegyetlenek, s nem hatnak pusztán értelmetlen mészárlásnak. E jelenetek során újra feltűnik e mondacsinált rejtély: Lawrence. Látjuk, mint valószínű hóst, csakúgy, mint egy könnyű győzelem után a riporterek fényképezőgépeinek kereszttüzeiben tetszelgő hamis pozórt. A film bemutatja, amint tiltakozik a sivatagi háborúk kegyetlenkedései ellen, és azt is, amikor rajtakapja önmagát azon, hogy telhetetlen

örömet lel a kegyetlenkedésekben és vérontásban.

Lawrence szerepét a törekvő fiatal O'Toole játssza kitűnően, érzékelte az alak ellentmondásokkal terhes jellemét. A határos szereplőlistán találjuk a kiváló angol jellemzőnész, Alec Guinness és az amerikai Anthony Quinn nevét is. De a legjobb alakítást egy hazájában eddig ismeretlen arab színész, Omar Shariff nyújtja egy méltóságteljes és vadul büszke arab törzsfőnök szerepében.

A londoni premieren megjelent a film amerikai producere, a szerencsés, sima és nyárias modorú Sam Spiegel is. Érezhető büszkeséggel beszélt a »remek f.-

Robert Aldrich: »Sodoma és Gomorra«





Táncjelenet a »Nyári vakáció«-ból

gás«-ról, melyet Lawrence önéletrajza, a »Büszkeség hét pillére« filmjogainak megvásárlásával csinált. A jogokat Lawrence öccsétől szerezte meg, aki eddig minden ajánlatot elutasított. David Lean, a film magas, vékony angol rendezője elmondta, hogy miképpen alkalmazták a könyvet filmre. »Ha az egész könyvet megfilmesítettük volna, akkor produkciónk huszonnégy órát tartana« — mondta. — »Ki kellett emelnünk bizonyos jeleneteket, másokat meg kitaláltunk, amelyek a valóságban nem történtek meg ugyan, de reméljük, hogy a »hósról« alkotott kép egészen belül igaznak hatnak. Remélem — tette hozzá —, hogy sikerült egy kivételes egyéniségű hőst teremtenünk.«

Kétségkívül »kivételes« filmet alkottak.

Stílusában nagyon elterő, de a maga műfajában épp ily szórakoztató a háromórás amerikai »Jumbó«, a tündérmesék romantikus bájával elmondott, elbűvölően lágy, színes cirkuszfilm. A főszerepet a népszerű amerikai énekes színész, Doris Day játssza. A vidámságot az amerikai filmgyártás két híres »nagy öregje« biztosítja: Jimmy Durante, a nagy orrú, reszelő hangú komédiás és partnere, a nagyszájú Martha Raye.

Ennek az elbűvölő filmnek amerikai producere, Joe Pasternak a film premierjére Londonba érkezett. Joe Pasternak Szilágyi-Somlyón született, Magyarországon tanult, és 1921-ben ment Amerikába. Mint sok más magyar kivándorló, ő is mindjárt a filmipar iránt érdeklődött. A harmin-

cas években már filmeket készített Amerikában és Magyarországon is, de 1936 óta az újvilágban forgatta kiemelkedő és népszerű filmjeit. Szülőföldje iránt változatlanul mély és őszinte vonzalmat érez, rendszeres olvasója a »Filmvilág«-nak, és örült, amikor megtudta, hogy e lap számára is dolgozom. »Vágyom újra



Lauri Peters és Cliff Richard a »Nyári vakáció«-ban



Peter O'Toole, Lawrence szerepében

látni Magyarországot» — mondta — »és remélem, hogy 1963 során eljutok szülőhazámba. Szeretnék egy koprodukción létrehozni a magyar filmiparral. Van egy ötletem, amely témáját egy régi történetből meríti. Címe a »Cigányok királya« lenne, és a főszerepet a szintén magyar származású Tony Curtisnek szánom.«

Mint a fenti példák is mutatják, az angol és amerikai filmek egyre hosszabbak lesznek, de ez nem jelenti egyúttal a színvonal emelkedését is. »Hatari« szintén egy nagyon hosszú amerikai film, melyet zömében tanganyikai külsőkben forgattak. A főszerep-

ben John Wayne az amerikai sztár, de a szereposztásban számos európai és latin-amerikai ország képviselteti magát.

A film maga egy könnyű vígjáték afrikai vadászok egy csoportjáról, akik vadállatok ejtenek csapdába, és adnak el állatkerék részére. A filmet alkotók izgalmasnak és szórakoztatónak szánták, de nem lett az. Szemmel látható, hogy Howard Hawks, a rendező nem ismeri az állatok életét, és nem is rokonszenvez velük. A film tisztán üzleti szempontok alapján készült, a jól bevált recept szerint a »nemzetközi« piac szá-

mára. Minden igényt ki akar elégíteni, de egyet sem tud.

Az Olaszországban, angol—amerikai koprodukción készített »Sodoma és Gomorra« a legújabb bibliai témájú látványosság. Ez a film is fél szemmel a nemzetközi piacra kacsingat, ezért szereplőgárdája »nemzetközi« összetételű, és pontosan követi az eddig elkészített biblikus filmek receptjét. A történetnek nagyon kevés köze van az eredeti legendához, elmerül a vérben, szadizmusban, kegyetlenkedésben.

A nagy nemzetközi látványosságoktól forduljunk a mérsékelt-

Lawrence arabnak öltözve
(Peter O'Toole)

angol vígjátékok felé, bár az utóbbi időben ezek sem a legsikerültebbek. »A kávédaráló« című rutinos komédia főszereplője egy repülőgéptervező, akinek érdeklődését inkább a régi típusú gőzmozdonyok kötik le. »Tengerészek leszünk« címmel három újjonc matrózról készítették filmet, akik mindenféle bajba keverednek — ezt a témát az angol filmgyártás már alaposan és többször is kimerítette.

Az utóbbi idők legjobb humoros filmje az utolsó Norman Wisdom komédia. Norman Wisdomot az utóbbi időben nem kényeztették el jó forgatókönyvekkel, de a »Nyomon« című filmjében jobb formában van, és a filmben sokkal több az ötlet, mint a múltban volt.

Egy kisémbert játszik, akinek egyetlen vágya, hogy csatlakozhasson a rendőrséghez, de ehhez



termete túl alacsony. Élete nagy lehetőségéhez akkor érkezik el, amikor a rendőrségnek szüksége van valakire, aki megszemélyesítene egy divatos női fodrászt, akit bűnös tevékenységgel gyanúsítanak, hogy ily módon szerezzenek ellene bizonyítékot.

Norman hajszálnyira hasonlít a fodrászra, tehát őt választják. A hasonlatosság már azért sem meglepő, mert mindkét szerepet ő játssza a filmben.

»Sok levelet kapok a magyar mozilátogatóktól — mondta Norman a sajtóvetítés után —, és mindig örülök, ha felőlük hallok. Remek dolog tudni azt, hogy a humor átléphet a nyelvi akadályokon.

A »Nyári vakáció« vidám, eleven és fiatalos zenés film egy csoport londoni autóbuszvezetőről és kalauzról szól, akik szabadságukat egy átalakított autóbuszsal Európában töltik. A film sztárja a kamaszok bálványja, a népszerű énekes: Cliff Richard.

Fordította:
Kárpáti György

Charles Walters filmje, a
»Jumbo«



A MOKÉP jelenti

APRILISI
FILMÚJDONSÁGOK



EZER VESZÉLYEN AT
Szélesvásznú lengyel
filmdráma

14 éven alul nem ajánlott



HUSZÁRKISASSZONY
Magyarul beszélő színes
szovjet operettfilm



DÉLUTÁN 5-KOR
MADRIDBAN

A Főutca és A bosszú
rendezőjének, Bardem-
nek magyarul beszélő
spanyol filmje egy to-
réadorról

10 éven alul nem ajánlott



MAGYAR SPORTFILM-SIKER — CORTINA D'AMPEZZÓBAN

A Cortina d'Ampezzó-
ban megrendezett XVII.
nemzetközi sportfesztí-
válon értékes magyar
siker született: »A vízi-
labdajáték technikája«
című kisfilmünk nagy-
díjat kapott. A filmet
Rajki Béla írta és ren-
dezte, operatőrök: Török
Vidor és Domokos At-
tila.

A film alkotói elke-
rülték az oktatófilmek-
ben gyakran tapasztal-
ható vonatott, néha már
unalmas tempót, és he-
lyes szerkesztéssel a
vzilabdajáték techniká-
jának minden lényeges
alkotóelemével megis-

Kárpáti György »A vízi-
labdajáték technikája« című
filmben



Reményi Csaba a »Kenuzás«
című filmben

mertetik a nézőt, fásasz-
tó felsorolások nélkül.
A filmet a magyar vízi-
labda-válogatott csapat
közreműködésével készí-
tették, s így megőröki-
tették a világhírű játé-
kosok egyéni megoldá-
sait is. A film alapján
valóban elsajátítható a
vzilabdajáték techniká-
ja — hangzott a zsüri in-
doklása.

A fesztivál I. díját a
»Toronyugrás techniká-
ja« című szovjet, a
II. díját a »Sporttal a
békéért« című osztrák,
a III. díját a »Vízisi« cí-
mű francia film kapta.

A magyar sportfilmek
sikerét bizonyítja, hogy
a zsüri különdíjjal ju-
talmazta a »Kenuzás«
című kisfilmünket. A
filmet Granek István
írta, Zákonyi Sándor
rendezte, operatőr: Do-
mokos Attila és Török
Vidor.

filmvilág VI. évf., 7. sz. — Filmművészeti folyó-
irat. — Megjelenik minden hónap 1-én
és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a
Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szer-
kesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút
9—11, Telefon: 221—285.

63 1415

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

»INDEX« 25.286



*M*ylène Demon-
geot és Jacques Charrier
a párizsi Molitor jégpá-
lyán Michael Deville
»Egy asszony miatt« cí-
mű új filmjében. Cik-
künk a 15. oldalon.





Irina Demick »A leg-
hosszabb nap« című
amerikai film főszerep-
lője

filmvilág
Ára: 4,— Ft