

46.557



*filmvilág*

7

1968. APRILIS 1.



Mádi Szabó Gábor, Ruttkai Éva, Madaras József a film egyik jelenetében

## HAMIS IZABELLA

Most készült el Bácskai Lauro István első játékfilmje, a Hamis Izabella, amely műfaja szerint krimi. Az „áldozat” egy fodrászüzlet tulajdonosa, idős özvegyasszony, akitől

ellopnak egy nagyértékű bélyeget. A forgatókönyv írója Bencsik Imre, operatőr: Herczenik Miklós. Főszereplők: Ruttkai Éva, Pécsi Sándor és Kovács Kati.



Jelenet a filmből

### CÍMKÉPÜNK:

Cs. Németh Lajos főszerepet játszott Arthur Miller Két hétfő emléke című egyfelvonásosának televíziós változatában. Rendezte: Adám Ottó. (Domonkos Sándor felv.)

# CSEND ÉS KIÁLTÁS

Csend és kiáltás — a modern filmművészet két kimagasló, kulcshelyzetű alkotását, Ingmar Bergman Csendjét és Michelangelo Antonioni Kiáltását idézi Jancsó Miklós új filmje címében, s Bergman szellem-ujja a képekből is gyakran int felénk (például a Persona összeboruló nőalakjait felidéző jelenetben.) Mit akart a mindig oly tudatos rendező ezzel az utalással — amellyel egyébként maga nyújtott támadási felületet a vulgarizálásra, szimplifikálásra hajlamos gáncsoskodásnak, és a sznob igényeknek egyaránt? Milyen programot jelez vele: folytatást vagy feleletet? Egyetértést vagy vitát? Valamiféle szintetizálási törekvést vagy egyszerűen csak egy minőségi, egy színvonal-igény büszke és kihívó bejelentését?

A kérdés komplikált s azt hiszem valamilyen értelemben mindegyik feltételezésre — az egymással feleselőkre is — igennel válaszolhatunk. Jancsó Miklós kétségkívül ahhoz a kérdéshez kíván hozzászólni, amely a modern filmművészet legnagyobb alkotásait — s nem utolsósorban a két megidézettet — is szenvedélyesen igazolja: az emberi lét, s az emberi viszonylatok végső kérdései állnak érdeklődése középpontjában, s ebben az értelemben filmje valóban azoknak a kérdésfeltevéseknek a folytatása, amelyeket az említett alkotások kezdtek meg. Ugyanakkor Bergman metafizikus-lélektani, az emberi lehetőségeket öröknek feltételező kiindulópontjával, és Antonioni a modern élet és a technikai civilizációt vádoló pesszimizmusával szemben hangsúlyozottan a történetiség mozzanatát emeli ki — ebben az értelemben tehát felelet, polémia is. S ehhez hozzávehetjük — hogy Jancsó Miklósnak ez a filmje, mondanivalójában és stílusában ugyanolyan következetesen kapcsolódik a megelőző Szegénylányok-hez és a Csillagosok katonákhoz, mint Bergman trilógiájának, vagy Antonioni filmso-rozatának (a Kiáltástól egészen a Blow up-ig) egyes alkotásai; vagyis a monotematikus rendezőnek ugyanazt

a típusát képviseli, mint az említettek.

A Csend és kiáltás-sal kapcsolatban szembe kell nézni azokkal a kifogásokkal, melyek már a Csillagosok, katonák-kal kapcsolatban felmerültek: a monotematizmus nem más, mint ismétlés. Filmgyártásunk ugyanis egészen az utóbbi időkig hozzászoktatta nézőnket, hogy a stílus és a mondanivaló — tisztelet a kivételnek — a forgatókönyv függvénye. A rendezőnek azt a jogát és törekvését, hogy egy-egy beállításáról, gépmozgatásáról, montázsáról éppúgy felismerhetővé tegye önmagát, ahogy egy fuggar-ról vagy melodiáról felismerjük Bach-ot, vagy Mozart-ot, az ecsetkezeléséről Van Gogh-ot, vagy Cezanne-t, a képalkotásáról Ady-t, vagy József Attilát — közönségünk és kritikánk egyrésze is idegenkedéssel fogadta. Pedig a stílusnak — sőt gyakran a motívumoknak is — ez az önismétlő jellege szinte minden igazi, és nagy művészet ismérve. S ahogy egy kritikusa Ingmar Bergmannal kapcsolatban hangsúlyozta, hogy művészete, látásmódja csak Svédországban alakulhatott ki, ahogy Fellini gazdag koloritjában az olasz kultúra évszázadai munkálnak, úgy Jancsó művészete, kifejezőmódja is a magyar történelem, a magyar táj, élet, művészet problematikájában és hagyományaiban gyökeredzik. Már formai elemeiben is többnyire egy mélyebb tartalmi összefüggésre, mondanivalóra utal. A mi problémánk tehát nem abból a következetességből adódik, amellyel Jancsó egy alapgondolat körül és egy stílusideál, művészi szemlélet jegyében építi életművét — ezt erényének, s a filmművészet fejlődése egy magasabb lépcsőfokának fogjuk fel. Vizsgálódásunk arra vonatkozik, mennyire volt képes — mind mondanivalójában, mind stílusában — elmélyíteni, új színekkel, új vonatkozásokkal gazdagítani saját alapgondolatát?

Jancsó érdeklődésének, művészi kutatásának középpontjában — s ez a második főellenvetés filmjeivel kapcsolatban — a történelemtől le-

tiport, s a történelem erőinek tehetetlenül kiszolgáltatott ember áll. Mint Fehér Ferenc írta szép tanulmányában a Csillagosok katonák-ról a Kortárs-ban: Jancsó tematikája a határhelyzet, nem a szó egzisztenciál-filozófiai értelmében, hanem abban a reális értelemben, amelyben századunk történelme oly tragikus bőséggel részesítette nemzedékünket. Tömegesen szorítva tagjait az élet és a halál mezsgyéjére. És kritikussai rosszul kérdeznek rá a filmre, ha azt vitatják, hogy ez a nézőpont mennyire képes az emberi élet teljességét átfogni, és bölcséleti értelemben mennyire alkalmas egy teljes és reális világkép kialakítására? A művészet ilyen igénnyel nem lép fel, mivel az élet konkrét jelenségeiből épülve fel, nem köteles és nem is képes arra a teljesérvényű általánosításra, amely a teoretikus munkáját jellemzi. Az esztétika kérdése csak a problematika realitás értékére vonatkozhat, arra, hogy hozzátartozik-e, része-e emberi-történelmi életünknek, s így megismerése gazdagítja-e világképünket, humanizmusunkat? S erre a kérdésre nemcsak egyszerű igennel válaszolhatunk, hanem a két világháborút, ellenforradalmat átélt nemzedékünk aligha tagadhatja e problematika aktuális és

tipikus jellegét korunkban, amikor a nukleáris fegyverek bizonyos értelemben már az egész emberiséget „határhelyzetbe” hozták. Ilyen értelemben a határhelyzet — bár természetesen teljes emberi létté épp-úgy nem általánosítható, mint az élet bármely más tipikus helyzete sem — feltétlen olyan része emberi-történelmi létünk filozófiai komplexumának, amely izgalmas feladatokat ad a művészeknek.

Amíg Jancsó az előző filmjeiben valamilyen kollektivitás, valamilyen csoport szempontjából vizsgálta a tragikus elbukás kérdését, most az egyéni hős szempontjából nézi. A Szegénylegények-ben egy már demoralizált tömeg kerül szembe a letipró hatalommal, a Csillagosok, katonákban egy eszmeiségében tiszta és hívő csapat bukik el a túlerővel szemben — de az alkotó figyelme, elemző szenvedélye mindkét esetben a csoportra — ne féljünk a szótól, hiszen pozitív értelme, jelentősége is van: a struktúrára irányul. A Csend és kiáltás azonban egyéni hőseket ábrázol, aminek a filmet illetően többirányú konzekvenciája van. Ebből fakad, hogy ez a filmje nem nyújt lehetőséget olyan jellegű félreértésekre, téves interpretációkra, amelyek előbbi két alkotásával kapcsol-

Koltai János és Madaras József





Siménfalvi Ida a film egyik jelenetében

latban felmerülhettek: középpontjában — a szó klasszikus értelmében — személyes és pozitív hős áll, aki mindhalálig tudatosan vállalja a küzdelmet és a hűséget az eszméhez. Ez a tudatosság eszmei többletként jelentkezik előző filmjeihez viszonyítva.

Ugyanakkor az individuális hősökből, a személyes életsorsokból megalkotott film azt is jelenti, hogy míg az előző filmekben a határhelyzetet a történelem produkálta, a Jancsó—Hernádi kettős „csak” ábrázolta, most — bár természetesen erre is a történelem nyújt alapot — de nekik maguknak kell ezt a helyzetet, az élet- és a sorsteremtés eszközeivel megalkotniok. A kiválasztott hősök, a felvázolt konfliktusok — általában — a kor lényegére tapintanak, megrázó erővel idézik fel a Horthy-ellenforradalom fullasztó, mérgezett légkörét, emberi megalázottságát, tragédiáinak mélységét és tömegességét egyaránt. De ebben a munkában már érzünk egy mesterséges, művi tendenciát is arra, hogy a valószínűség korlátain túl kiterjesszék a szituáció határjellegét. Nem arról van szó, hogy a Horthy-elnyomás

nem produkált arzénos gyilkosságokat, a csendőrterror nem párosult az öntudat fegyverletételével, nem támaszkodott az elmaradottság, a kiszolgáltatottság feneketlen mélységére éppúgy, mint önön aljas brutalitására. Nem az egyes élettények lehetőségét, vagy ábrázolásuk eredetiségét vitatjuk, hanem ezt a mesterséges és a romantika túlzásaira emlékeztető sűrítést ezeknek az élettényeknek, amelyek egymásmellé kerülését a film csak az atmoszférikus ábrázolás mesteri eszközeivel szuggerálja nekünk, de az élet logikájával nem hitelesíti. Kétségkívül van valami megkapó, sőt diabolikus a tiszta öntudat, a töretlen morál, és a teljes demoralizáltság eme rembrandti fény-árnyék játékában. De amint kikerülünk a film szuggesztív hatása alól, kételkedni kezdünk benne. Úgy érezzük: kevesebb több lett volna.

Érzésünk szerint az alkotók nem gondolták következetesen végig annak a konzekvenciáit, hogy a kollektív hősábrázolásról áttértek az individuális emberábrázolásra. Itt nem a történelem írja a drámát — feleslegessé téve a nyilvánvaló helyzetek

hitelesítését —, hanem a szerzők. S az individuális dráma nem nélkülözheti azokat az oksági összefüggéseket, amelyek nélkülözhetetlenek a dráma megértéséhez. Hogy a vörösök és a fehérek miért állnak szemben a Csillagosok, katonák-ban, a volt szabadságharcosok és a persecutorok a Szegénylegények-ben — az nem szorult magyarázatra, elég volt arra figyelni, hogyan viselkednek a nyilvánvaló helyzetben. De hogy milyen kapcsolat van a csendőrszázados és az előle bujkáló vöröskatoná, vagy éppenséggel bujtatói között, akik ugyanakkor a csendőrszázadosal is intim viszonyban állnak, hogy miért mérgezi a jómódú parasztasszony férjét és anyósát — végtére az ilyen gyilkosságok még a legesetebb helyzetekben sem tar-

toznak a mindennapi élethez — ezek a bonyolult emberi viszonylatok kibontásra, megokolásra szorulnak, ahhoz, hogy a dráma igazi drámává válhassék.

A film paradoxona abban rejlik, hogy ez a dráma — a szó klasszikus értelmében — benne van a film anyagában. Jancsó pályájának talán legnagyobb szabású, legmélyebb és legösszefogottabb drámája, amely elragadja a nézőt, s még művészi visszafogottságában, bujtatottságában, kibontatlanságában is valódi feszültséget kelt. Ezt a drámát azonban az alkotók le akarják választani az azt előidéző, de a filmből kiszúrt történetéről, hogy valamiféle vizuálisan vegytiszta, cselekményében desztillált filmideáltól vezetve, csak a drámai szituációkra koncentrálhassanak. Ezzel azonban talányos, álomszerű misztériumjátékká változtatják a filmet, a dialógusok túltömörített zaklatottságával, szavaktól való félelmükben pedig a lélektani motiváció kidolgozottságától és az emberi hitelesség teljességétől fosztják meg hőseiket.

Jancsó ebben a filmjében is a képi hatás valóságos alkímistájának bizonyul. Lassú, ünnepélyes gép- és embermozgatása, elragadó körfahrtjai megbűvölik, érzékileg sokkirozzák a nézőt. De ez az állandó szuperlatívusz, éppen állandósága, a hétköznapi pillanatok hiánya következtében devalválódik formai megoldássá — helyenként már modorossággá — kelti valamiféle titokzatos, kultikus szertartás, benyomását. Pedig ha a hangulati érzékeltetés — amely itt önmagában minden szuggesztivitása mellett is csonka — megkapná a történet dimenzióját, ezek az eszközök a maguk kivételes művészi fel-fokozottságukban és erejével érvényesülhetnének. Kétségkívül így is van ebben a stilizációban, sűrített-ségben artisztikum — talán páratlan artisztikum — de dekoratív jellegével, hideg, plasztikus szépségével, éteri stilizáltságával és sterilitásával olykor csak kárpótol a formátlanabb, kuszább, emberibb dráma életmelegéért, de nem pótolja azt.

Nem valami szájarbágó, didaktikus





Jelenet a filmből

tandramát: az individuuum jogait kérem számon az individuális hősök drámájától, a csend és a kiáltás konkrét emberi tartalmát. Hiszen azért kell szembenézni a határhelyzetekkel, hogy harcoljunk ellenük, hogy erőnk szerint a minimálisra szorítsuk, s végül is talán egyszer kiszorítsuk az emberi életlehetőségek sorából. S tisztelve a művész e humanista elhivatottságát — csak a határhelyzetek valódi emberi határait, dimenzióit hiányolom: az életet, a mesterien ábrázolt, de olykor csak elvontan általánosított életfeltételek helyett; az embereket, a néha csak jelképes szereplők, a Végzet bábjai helyett.

Kende János, a film debütáló operatőrje nagyszerű pályakezdéssel az operatőr legfontosabb tulajdonságáról: a rendezői koncepcióhoz való érzékeny alkalmazkodásáról tett értékes tanúságot. S bár itt-ott előbukkannak művészi egyéniségének lágyabb, líraibb vonásai, lényegében mesteri szolgálója Jancsó vizuális

koncepciójának. Egyenértékűt nyújt Somló Tamás kitűnő teljesítményeivel. A színészi alakítások közül Latinovics Zoltán remekbe faragott, markáns csendőrszázadosa emelkedik ki — a szerepe is neki enged legtöbb lehetőséget az egyénítésre — az emberi romlottság szinte csedrinien természetes rajzával. Törőcsik Mari és Drahotá Andrea, ha nem is elsősorban a szó erotikus értelmében, de a szerepüknek megfelelően valami-féle paraszti femme fatale-t, a Manderley-tanya asszonyait keltik életre. S csak dicsérettel emlékezhetünk meg Madaras József alakításáról is, akinek alakjához, mártíriumához, cselekedetei emberi rugójához talán a legkevesebb felvilágosítással szolgál a szerep. Jancsó hibátlan színészvezetéséről tanúskodik a főszereplő Kozák András játéka is, akinek alakítása a szerep igen és nem, csend és kiáltás közé zárt emberi kontúrталansága, egysíkúsága ellenére is hiteles és meggyőző.

GYERTYÁN ERVIN

# GORKIJ MŰVEI FILMEN

Az irodalmi világ a százéves Gorkij születésnapjára emlékezik. A szó művészete azonban nem sajátíthatja ki magának a klasszikusokat: az irodalmi ünnep manapság film-ünnep is — s különösen az a proletáríró esetében, aki lelkes tanúja volt a legfiatalabb múzsa térhódításának s megért néhány igazi mozi-sikert is, Gorkij sokszor meghílette a rendezőket — köztük franciákat, németeket, magyarokat (a mi filmográfiánkban A pénz és az Éjjeli menedékhely, Radmírov Katalin címmel szerepel). Míg élt, *Az anya* kétszer is szalagra került; 1919-ben Razumnij, hét esztendővel később Pudovkin rendezésében. 1929-ben forgatták a Szovkino műtermében a Kain és Artyom filmváltozatát — utóbbit Petrov-Bitov jegyezte.

Gorkij az „adaptáció” szót nem szerette. A rá jellemző szokimondással és szenvedélyességgel nyilatkozta ki 1933-ban: „Én általában ellensége vagyok minden »adaptációnak«, mert az efféle munkák a néző igényességét csökkentik, az írókat pedig élıdségre és kontárkodásra szoktatják.”

A legjobb Gorkij-filmek, Pudovkin és Donszkoj kongeniális munkái mégis becületet szereztek a megvetett „adaptáció” kifejezésnek. Ezekben az átültetésekben nem szó szerinti fordítást kapunk, nem fáradt-fantáziátlan reprodukciót, hanem igényes újjáteremtést, a gondolatok adekvát s mégis eredeti képi mását. Mindez egyébként az „irodalmi filmek” ismert paradoxonja, a hűtlen hűség ezerszer ismételt törvénye, mellyel kapcsolatban ezúttal csak a legszükségesebb feltétel fontosságát hangsúlyoznánk: a rendezői egyéniség, a szuverén művészi világ meghatározó voltát.

Pudovkin nem képeskönyvszerűen akarta feleleveníteni a regény fordulatait. *Az anya* szövegét nem adott forgatókönyvnek, hanem, bármilyen szentségtörően hangzik is, nyersanyagnak tekintette, melyet alkotó módon formálhat s a film-struktúra követelményeinek megfelelően alakíthat. Kissé patetikus vallomása is erről tanúskodik: „Be akartunk hatolni a regénybe, hogy benne éljünk, vele lélegezzünk s ereinkben szétáradjon a mű atmoszférája-táp-

Pudovkin: *Az anya*





**Braun: Malva**

lálta vér... Természetesen nem minden regénnyel lehet ennyire együtt lélegezni és élni. Gorkij regényeivel nemcsak lehet: kell is." (Az első film,

Kino, 1932. szept. 24.) A kiváló rendező szerencsés kézzel változtatott s a jellemfejlődés rajzát — ezt örökíti meg a könyv is! — szuggesztív

**Donszkov: Kődös ifjúság**



képsorokban tárta elénk. Különösen sikerült a fullasztó atmoszféra megidézése; a jelenetek szinte önmagukban is a forradalmi változás szükségességét és elkerülhetetlenségét sugallják. Az anya érdekes típusai, kifejező figurái ugyancsak a képi megjelenítés invencionitását bizonyítják: egy arc — egy karakter; egy pillantás — egy emberi sors; egy mozdulat — egy jellemvariáció (gondoljunk a harmonikásokra).

Donszkoj nem kevesebb, mint öt Gorkij-filmet rendezett (a trilógiát, továbbá Az anyát és a Foma Gorgyjevet). A Gyermekkor (nálunk Kódós ifjúság címen pergett először a moziban) megragadó vallomás a keserűségekről és fájdalomokról, a borongós-nosztalgikus hangulatokról és az apró emberi örömök varázsáról. A lírai szépségű képeket arányos kompozíció fűzi össze. Donszkojnak nem volt könnyű dolga, hiszen az életrajzi vallomás pompás leírásokban bővelkedik, élő jellemeket terem, színes korrajzot fest.

A film e költői leírást, a tiszta eget; a Volga aranyos partjait, a méltóság-teljesen úszó hajót, a szürkés-kék vizet, a mézeskalácsból készült városokat és falvakat egyaránt szép tab-

lókön adja vissza; a gorkiji atmoszféra hamisítatlan. Külön meg kell említenünk Aljosa-Ljarszkij természetes alakítását: a kis színész nem csodagyereket játszik, hanem gondolkodó-meditáló fiút, akit az élet arra kényszerít, hogy érettebb legyen kortársainál. (Ljarszkij, aki az első két részben keltette életre a gyermek-Gorkijt, a Honvédő Háborúban halt meg.)

A kor súlyosodó ellentmondásai és hamis esztétikai előírásai szerencsére nem éreztették hatásukat a trilógia képi változatában; mindössze egyetlen árulkodó adalékot jegyzett fel a krónika. Az Egyetemi éveim főcímén Iszaak Babel nevét hiába keressük, pedig ő írta a forgatókönyvet Gruzgyev társaságában. Mikor a film megjelent, a legendás Lovashad-sereg szerzője már nem is élt...

Ahogy ez nagyobb lélegzetű művek esetében lenni szokott, a folytatás jóval kevesebb trouvaille-t vonultat fel, a befejező rész pedig, melyben más novellák (A gazda, Konovalov stb.) motívumai is szerepelnek, kissé illusztratív jellegű; az Ember született című írásból kölcsönzött befejezés bántóan bombasztikus. Nem éri el a *Gyermekéveim*

Donszkoj: Kódós ifjúság





Donszkoj: Foma Gorgyjejev

klassziszt a másik két Donszkoj-mű, Az anya és a Foma Gorgyjejev sem. Jóllehet egyes részletek emlékeztetnek s a dráma sodrása olykor magávalragadó, a két regény mégsem nyert megfelelő filmi formát, mert a szerkezet széteső, sok a direkt jelkép és a statikus beállítás.

Az anya és a Gyermekéveim a képzeletbeli rangsor élén állnak, de a többi Gorkij-film sem a jellegtelen produkciók számát szaporította. Szinte mindegyik átmentett valamit Gorkij világából: Rosalj a drámai erőt (Az Artamonov család, 1941), Braun a gazdag jellemrajzot (Malva, 1956), Filippov a költőiséget (Cselkas, 1956). A színdarabfilmek — az 50-es évek divatja volt „egy az egyhez” megörökíteni a drámai előadásokat — nem vehetik fel a versenyt az említett alkotásokkal; ezekben egyébként is a színházi rendező és a színész interpretáló tehetsége s nem a filmi lelemény játssza a főszerepet. (Öt színmű filmreviteléről tudunk: az Éjjeli menedékhely, a Barbárok, az Ellenségek, a Jegor Bulicsov és a

többiek, valamint A nap fiai egy-egy színházi estjének emlékét őrzik a filmtekercsek.)

Az elmúlt évben Moszkvában készítettem interjút Donszkojjal. A Gyermekéveim filmváltozatára tereltem a szót. A rendező — kitűnő mesélő — hirtelen elhallgatott. Gondolatait, jóllehet eredetiek voltak, azt hiszem, hamarabb el fogom felejtetni, mint eltűnődő pillantását és csöndes sóhajtását. Csak ennyit mondott:

— Ó, ha Aljosa látta volna...

Ezekből a szavakból a fájdalom és a büszkeség egyaránt kicsendült. A fájdalom, hogy a példakép, az ihlető, a jóbarát nem örülhetett vele együtt az elismerésnek — s a büszkeség, hogy a film méltó a nagy regényhez: klasszikussá érett, mérce lett, melyhez ma már minden Gorkij-filmet hasonlítanak.

VERESS JÓZSEF

# KÖTELEK

A köztudatban élő filmkonvencióink már a vállalkozást is kérdéssé tennék. A felelősség, pontosabban Máriássy Félix megfogalmazásában — a kamaszos-hősies felelőtlenség dialektikájának ábrázolását ma már alig-alig tudjuk elképzelni hétköznapi viszonyok között. Parabola, filozófikus elvontság, vagy a helyzetek háborús kiélezettsége nélkül ez ma — úgy tűnik — nem ildomos. S ezt a konvenciót a műtrágyát hordó repülőgépekkel áttörni, bizony merész gesztus: Máriássy vállalkozását már csak ezért is rokonszenvvel kellett fogadnom: mindig is érdekelt a lehetetlenre vállalkozó szenvedély, a konvenciókat felmondó „mást akarok” önállósága. Nem rajtam múltott tehát, hogy ezúttal közepesen alig jobb filmet drukkoltam végig.

Mert azt tettem: a felelősség emberi arca, mindennapos átélhetősége hiánycikk filmjeinkben, pedig a szociológiai probléma, a mindenki által érzett-tudott társadalmi tünetcsoport jelentkezik itt. A film ennek a konfliktus-típusnak keresi modelljét. Nem is rossz helyen: az elemi emberi kapcsolatok körében, az „én és te” viszonylatában, a másért érzett elkötelezettség hiányának elemzésében. Mennyit ér egy mai fiatal, felnőtte alig érejt ember számára a másik ember, hol tör át önzésén, közönyén, nagyot akarásán, vagy csalódásán a másik ember horizontja, hogy önmegvalósításának elengedhetetlen része, az önmagára ébresztés serkentése legyen annak kibontakozása. S egyáltalán: milyen motívumai vannak a mi teen-jeink közönyének, lezser felelőtlenségének. Mi ennek a ma még elég zárt világnak kulcsa.

A film a probléma két rétegét kutatja, de nem választja szét őket, inkább összemossa: egyfelől a felelőtlenség törvényekkel mérhető gesztusainak logikáját vizsgálja, másfelől a törvénnyel már meg sem fogható emberi-morális felelőtlenséget elemzi. A legális látásmód kerete lesz a morálisnak, e kétféle problémakezelés egymást tompítja, holott az író-rendező eredeti szándéka szerint egymást kellene erősítenie. Ahol végetér a törvényeket sértő anarchista kamaszos felelőtlenség, ott kezdődik a valóságos morális konfliktus: a másokért, és másokon keresztül önmagáért felelős magatartás számonkérése. Az egyik konfliktusmező Molnár Karcsi pilóta szabadoossága, mellyel állandóan túllépi a rendeletek, szakmai normák utasításait. Anarchista, játszani szerető fiatalember: számára a repülés sport, játék, álomszerű önmegvalósítás volt, — ugyanez napi robotként kínlódás, az álmok mindennapos megtagadása. Ezen aztán úgy áll bosszút, hogy kikitör a szabályok gyűrűjéből. Szabó doktor kéményét kackiás gesztussal sturcolja meg, Mártát tiltott magas-

Róna Viktor és Váradi Hédi





Esztergályos Cecília és Bóna Viktor

ságokba viszi fel, fűtyülve az előírásokra, és ezért kerget szét egy juhnyáját — egy bárány halálát is okozva: pusztá játékból, a játék atavizmusából.

A felelősség ebben az összefüggésben a törvény előírta magatartás lenne, nem az egyéni, emberi autonómia, a belülről parancsoló morál szava, — s másrészt a felelőtlenség a törvények játékos-kamaszos felrúgása. A felelős emberek típusa itt Gyula, Nagy Attila kitűnően formált, nyugodt, lehiggadt figurája — valamikor ő is ilyen lázadózó lehetett, ezért érti meg barátját és beosztottját. Ő már tudja, mit lehet és mit nem, s belül marad a lehetőségeken. Csakhogy Máriássy tudja, hogy a felelősség nem azonos az előírások betartásával, főcélja ezért nem a legalitással szembekeverülő anarchizmus bemutatása, hanem az emberért, a „másikért” felelős életvitel számonkérése. Ezért a film másik, tartalmilag fontosabb, ám formailag, kompozícionálisan háttérbe szoruló vonala ezt a konfliktust igyekszik bemutatni, megkísérelvén, hogy gondolatmenetét és a film fővonalát ki-

mentse a „törvény-felelősség” tézisének szorításából.

Karcsi megszőkteti Mártát, akibe néhány találkozás után beleszeret, anélkül hogy észrevenné, ő a szabadtót az asszony életében. Utat nyit a kispolgári tespedésből, s Márta joggal reméli is, hogy végre saját életét élheti majd szerelmében: tovább folytathatja tanulmányait, lesz saját kis világa is, és boldog is lehet. Csakhogy Karcsi mindezt észre sem veszi: nem önmagának adja vissza az asszonyt, és nem így, teljes emberként akarja magáénak tudni, — egyszerűen kisajátítja: csak felejtést akar találni mellette az elvesztett játékokért, a mindennapos robotért. Az asszony önálló emberi céljai, önkibontakozásának igénye már nem is jut el tudatáig: természetesnek veszi azt a szereposztást, melyben ő, a férfi kap, és az asszony ad. Hogy aztán különben, e szerelmi reláción kívül milyen emberi gondok gyötrik — az már mellékes. Nem érzi, hogy a szőktetéssel együtt felelősséget is vállalt érte — mégpedig nem is elsősorban a törvény előtt, nem azzal, hogy most oltár elé „illene” vezet-

nie, hanem azzal, hogy önmagához kell visszasegítenie. Karcsi nem akarja elengedni Mártát, mikor az, látván, hogy csak üresjáratban tudja tengetni napjait a fiú mellett, a városba szökik, dolgozni, tanulni akar. Nem veszi észre, hogy nem lehet valakiben felébreszteni az értelmes élet vágyát, és aztán újra elzárni előtte az utat a szerelem önzése jogán, a játszó felnőtt örömhöz való önzési jussán. Körülbelül ezt mondja a film másik, súlyában, filozófiájában mélyebbre futó vonala.

Csak hogy mint mondtam, e két szál összekuszálódik. Karcsit a néző jobbára azért tartja felelőtlennek, mert szabálytalanul, a rendeleteket, előírásokat áthágva él, és ennek a törvényes rendet sértő magatartásnak következményeként veszi tudomásul az emberi felelőtlenséget is. A keretet a legalitás adja, és a morális probléma eleve a paragrafusok függvényeként jelentkezik. Karcsi azért viselkedik így az asszonnyal, mert általában is aszociális jellem, mert anarchista, mert csak játszani tanul még, de nem törvénytisztelő módon dolgozni. A probléma pedig súlyosabb ennél: a másikért való emberi felelősség nem vezethető le a törvényekhez való viszonyból. A kérdés nyilván Máriaássy szándékai ellenére egyszerűsödik, hiszen ő csak mélyebbre akart ásni: túl akart jutni azon a rétegen, amit a közvélemény lát „általában” a fiatalok magatartásában, és a felszíni réteg alatt akarta felmutatni a valóságos felelőtlenség-problémát. A kompozicionális megoldásban azonban ez a szándék fordítottan jelentkezett: a morális felelőtlenség csak egyik alesete a lezser, aszociális viselkedésformának.

Ezzel azonban elsiklik egy — itt-ott érintett, súrolt, tehát feltehetően szándékolt — probléma felett: a felelősség konfliktussal teli voltát kerüli ki. Nem látszik az a célzat, hogy a másik ember életének vállalása egyúttal a saját életvitel bizonyos korlátozását is jelenti, ami ha úgy tetszik öncsonkítás is. Am enélkül az önkorlátozás nélkül nem lehet teljes az ember, nem kaphat súlyt, értelmet saját élete sem. Ez a pilóta csak önmagát akarja megvalósítani és minduntalan korlátokba ütközik:

a munka szürke, a szabályok korlátoztak, a vágyak elérhetetlenek. Mikor Márta feltűnik életében, megjelenik a nagy lehetőség is: végre, vele együtt, megtalálhatja helyét és önmagát a világban. Ennek azonban az lenne a feltétele, hogy segítse az asszony kibontakoztatásának küzdelmét is, azt az öngyötrő áldozatot is, melyben ő maga is mássá lehetne.

Máriaássy ezt a konfliktuscsoportot már nem tudja elemezni: A film nem tudja érzékeltetni, hogy ez a fiú nemcsak az asszonyt irányította holtvágányra, — önmagát is elpusztítja, jóval lezuhanása előtt: azzal, hogy nem meri, nem akarja vállalni a nehezebb, felelősebb élet terhét — önmaga előtt zárja el a felnőtté, emberré válás útját. Azt az utat, melyre Máriaássy céloz egy Saint-Exupéry idézettel: „embernek lenni, pontosan annyi, mint felelősnek lenni.” A filmen a felelősség csak elvont fogalom marad, nem látszik tartalma: a másik életében való részvétel, mint a saját egyéniség kibontakozásának feltétele. Így aztán Karcsi megmarad a hamis alternatívában: játszani vagy meghalni. Törvényeknek fejjel nekimeenni, — ennyiben különbözni a kispolgároktól, a törvénytisztelőktől, de egyúttal szét is oldódni emberileg, kiszikkadni az önzés, a vak embertelenség szenvedélyében. S mivel ezt a mélyebb réteget nem tudja végigjárni a rendező, ezért kényszerül a felelőtlenség pusztán legális értelmezésének és elítélésének — szándékaival is ellentétes — felszíni megoldásába.

A „lapok rosszul vannak kiosztva”, és ez meglátszik a szereplők mozgásán. Nem tudott meggyőzni a főszereplő Róna Viktor komor, egyszínű alakítása. Váradi Hédi melegebb, emberibb figurát hozott, de mintha ő is levegő után kapkodna, mikor néhány kulcsmondata hiányzik ahhoz, hogy figuráját kerekre formálhassa. A repülősök kitűnően játszanak, a film lényegébe azonban nincs lehetőségük beleszólniuk. Nagy Attila, Venczel Vera, Iványi József és a többiek felülmúlják a főszereplőket. Tóth János képei sajnos nem igen tudtak különbséget tenni a hétköznapi élet lírája, és a banalitás között.

ALMÁSI MIKLÓS

# A HANGOK MÉRNÖKE

Lohr Ferenc, az első magyar hangosfilmek hangmérnöke, mintegy négyszáz magyar hangosfilm „mérnöke”, a velencei biennálén A filmhang esztétikája című könyvével elnyerte a San Marco oroszlándíját. Röviddel ezután Algériába utazott, ahonnan nem régen tért haza. Elmondta, hogy Algériában egy hatvanezer személy befogadására alkalmas sportstadion elektroakusztikai berendezéseit tervezi.

Megkérdeztük, mi a magyarázata annak, hogy az esztétikai kategóriában egyedül díjazott mű, egy műszaki alapképzettségű filmszakember műve.

— Pályám indulása, melyet ha röviden elmondok, azt fogják hinni, hogy egy jól szerkesztett filmsztorival szórakoztatom önöket, magyarázatot ad erre a látszólag különös nemzetközi sikerre. Műegyetemi tanulmányaimmal párhuzamosan, elvégeztem a Zeneakadémiát hegedű szakon. Egy alkalommal barátom esküvőjén hegedültem az egyik józsefvárosi templomban. Itt hallotta hegedűjátékomat a Siemens Művek magyarországi főmérnöke, aki szintén a nász néphez tartozott. A Siemens Művek főmérnöke megkérdezte, nem lennék-e hajlandó híradástechnikai szakképzettséget sze-

rezni, mert szüksége lenne a tervezett rádió osztályán olyan mérnökre, aki zenéhez is ért.

— Úgy tudjuk, akkor még a budapesti műegyetemen nem volt hangmérnöki szak.

— Valóban, hangmérnöki képesítést akkor még nem nyerhettem itt-hon. A berlini egyetemen szereztem meg hangmérnöki szakosításomat, gyakorlati ismeretekre pedig az UFA, (most DEFA)-nál Neubabelsbergben tettem szert. 1931-ben hazajöttem és hozzákezdtem az első magyar hangosfilm: Bónyi Adorján regényéből készült Kék bálvány hangvételeihez. De az első igazi siker az ezt követő Hippolit, a lakáj lett, mely még most, harminchat év múlva, felújítva, sőt részleteiben, Kabos Gyula alakításairól készült összeállításban is nagy sikert ér el, jelezve, hogy az igazi esztétikai értékű vígjáték időtálló. Nagyszerű szereplői Csontos Gyula, Kabos Gyula, Jávor Pál, Fenyvessy Éva, Harasztai Mici voltak. Német verzióban is elkészült Er und sein Diener címmel, teljesen más szereplőkkel.

— Ez valóban mérföldkő a magyar filmgyártás történetében. Itt kezdődött a magyar hangosfilmgyártás és azóta mintegy négyszáz filmen láttuk, hang: Lohr Ferenc. S

**Angyal László, Albert Préjean, Anabella és Lohr Ferenc Az amerikai fiú felvétele közben 1932-ben**





Tímár József és Lohr Ferenc a Gerolsteini kaland forgatása közben

úgy tudjuk, A filmhang esztétikája nem az első könyve.

— Az első tízévi filmgyári működésem után a filmtechnika világából olyan anyagot gyűjtöttem össze, mely a filmet nemcsak a hang, hanem a kép, a vágás és a színes-technika, valamint a rendezés oldaláról is megvilágította. Ezt 1941-ben A filmszalag útja című négyszázoldalas könyvemben írtam meg a Természettudományi Társulat kiadásában. Ez annyiban volt egyedülálló a filmszakmában, mert átfogó munka akkor még nem született a filmgyártás teljességéről.

— Egyéb rokon-területekről is ismeretesei eredményei.

— Az 1945-től kezdődő évek szakmai perspektívát nyitottak meg számomra. Az elektroakusztikusok a mikrofontól a hangszóróig művelik szakterületüket. Én tovább akartam lépni és mindenekelőtt azokat a hangtereket vettem vizsgálat tárgyává, amelyekben hangtechnikai eszközök — mikrofonok, hangszórók — működnek; tehát műtermeket, stúdiókat, hangversenytermeket, előadótermeket, filmszínházakat, színházakat stb. Ezért az épületakusztikai tervezés területén is kezdtem működni, mintegy tizenöt éve.

— Milyen eredménnyel?

— Megterveztem a Hevesi téri Nemzeti Színház, az új Nemzeti Színház győztes tervpályázatát, a Madách Színház, a Pesti Színház

(volt Bartók terem) térakusztikai megoldásait és elektroakusztikai berendezéseit. A moszkvai KGST palota kongresszusi termének akusztikai kialakításában szakértőként működtem közre, én terveztem a Magyar Népstadion elektroakusztikai berendezését, jelenleg Algériában hatvanezer fő befogadására alkalmas stadion hangberendezéseit tervezem.

— Hogyan jutott el a Velencében díjazott művének megírásához?

— Rendszerbe foglaltam a hangzasi kategóriákat (beszéd, zene, zörej, elektronikus hangok stb.) Módszereket dolgoztam ki a film hangfolyamának felépítésére, a hangeffektusok művészi kihasználására és általában a film hang-oldalának hatásfokozására. Véleményem szerint, a hangot nem szabad a képsor kiszolgálójának tekinteni, mint ahogy az emberi hallás nem kiszolgálója az emberi látásnak. A filmhang, nem leszálalkolt járuléka a vizuális résznek. Éppoly százszázalékos értékűvé kell tenni, mint a képsort.

Az anyagismeret alapjából, logikus, szisztematikus előrehaladással, a társművészetekkel és határterületekkel foglalkozva fejlődött ki Lohr Ferenc esztétikai szemlélete. Műszaki alapállásból kiindulva a társművészetek és határterületek bevonásával és művelésével újabb perspektívát nyitott meg a filmalkotók előtt.

BAJKÓNÉ RÉVÉSZ ZSUZSA

# VÁLSÁG VAGY VIRÁGZÁS

Elio Petri, a fiatal olasz filmművész-nemzedék egyik legismertebb és legmarkánsabb egyénisége, veti fel ily módon a kérdést az olasz film helyzetével kapcsolatban. Szembeállítja egymással az évről-évre növekedő termelést az ugyancsak egyre megállapodottabb középszerűséggel, a kasszasikert a színvonal csökkenésével, a nemzetközi hírnév (főleg valutáris fogalmakban kifejezhető) növekedését a tényleges belső érték süllyedésével. A művész válasza természetesen egyértelmű. Petri leplezetlen nosztalgiával idézi az olasz film nagy korszakát, a neorealizmus fénykorát és utóhatásait, és megállapítja, hogy ehhez képest, a válság tünetei tagadhatatlanok. Majd rátapintva a kérdés lényegére, kijelenti: „Mi saját tapasztalatainkon tanultuk meg; a filmmel való foglalkozás azt jelenti, hogy a társadalom kérdéseivel foglalkozunk. A háború utáni olasz film hatalmas morális fellélegzése többek között lehetővé tette művészetünk provinciális jellegének megszüntetését, ami kihatott az egész olasz kultúrára. Több mint egy évtizede e folyamat ellenkezőjének vagyunk szemtanúi: visszasüllyedtünk a leg-sivárabb provinciális-musba, kispolgáriasságba, beletörődésbe.”

Petri kritikája az ún.

„jóléti társadalom”-nak, a neokapitalizmus kulturális sivárságának szól. Joggal hányja szemére az olasz filmművészetnek, hogy bár nem mondott le a társadalmi témákról, a bírálatról, magatartásának lényege nem a szembefordulás az adott viszonyokkal. A kritika — akarva-aka-

ratlanul — adottnak és megváltoztathatatlan-nak veszi a jelenlegi helyzetet és társadalombírálatával is beleilleszkedik abba. A kép teljessége kedvéért azonban meg kell említenünk Jean Delmas francia filmesztéta megjegyzését, aki egyrészt egészséges jelnek minősíti a



Ewa Aulin és Ringo Starr, a Beatles együttes tagja, a Candy című filmben

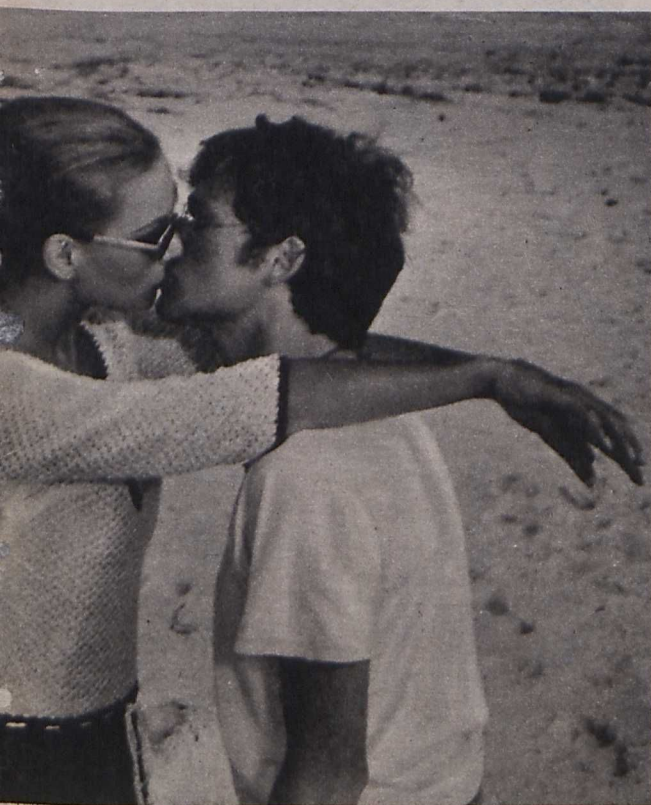
**Roberto Faenza filmje:  
Eszkaláció**

fiatalabb olasz művésznemzedék; Petri, Tavnai, Orsini, Bellocchio szenvedélyes elégedetlenségét a színvonal és igényesség csökkenésével szemben, másrészt megállapítja, hogy még az olasz kommersz-filmek jelentős részében, tehát a tömeg- és kasszaszikert célzó művekben is, felismerhető bizonyos tisztelet a nagyközönség iránt. Ez a felvetett témák komolyságában és azok megközelítésében fejeződik ki.

A természetből éppen te-

**Jelenet Stanis Nievo Afrika gyötrelme című filmjéből**





matikus jelentőségénél fogva emelkedik ki egy bizonyos irányzat. Lehet, hogy a Dél-Itália és Észak-Afrika közötti táji, régebbi korokra visszanyúló történelmi kapcsolatok, nemegyszer sorsközösség teszi, hogy Itáliában az utóbbi esztendőkhöz sajátos érdeklődés nyilvánul meg Afrika iránt. S mintha a többi nyugati országtól eltérően, az olaszokban több lenne a készség és hajlandóság arra, hogy az afrikai problémákat *belülről* szemléljék. Az ebben a szellemben született alkotások között első helyen kell megemlítenünk Valentino Orsini filmjét, amelynek címe: *Elkárhozottak*. Témaválasztása is elárulja nyílt elkötelezettségét. A történet a még

Claudine Auger és Lino Capolicchio az *Eszkalációban*



Terry Carter és Anita Sanders, a Fekete-fehér főszereplői

gyarmati uralom alatt álló Portugál-Guineában játszódik, pontosabban a Paigc partizánok között. Az ő életüket, harcukat mutatja be szenvedélyes együttérzéssel. Afrika gyötrelme a címe Stanis Nievo filmjének, amely dokumentum jellegű. Azt a gyötrelmet a Leopold Senghor szenegáliai költő, köztársasági elnök által „negritudinis”-nek is nevezett „kört” igyekszik érzékelteni, amelyet az afrikai négek élmek át Londonban éppen úgy, mint Kongóban, Nyugat-Afrikában csakúgy, mint a földrész belsejének legelmaradottabb vidékein. Önmagukat kere-



Sugar Ray Robinson, Ewa Aulin és Rishard Burton a Candy forgatása közben



**Ewa Aulin, a Candy cím-  
szereplője**

sik, saját civilizációjukat igyekeznek kialakítani a régi, természetes élet iránti nosztalgiák és a modern civilizáció vívmányai iránti vágy között vergődve. A harmadik hasonló témájú filmet Tinto Brass készítette. A Fekete-fehér Londonban játszódik, tehát abban az európai városban, ahol a faji problémák az utóbbi időben a legélesebb formában jelentkeztek. Tragikus szerelmi történet keretében mutatja meg, mennyi előítélet, fenntartás, gyanakvás választ el két különböző színű szerelmes fiatalt még akkor is, ha ökmaguk azt hiszik, hogy mindezen már rég túlvannak. A film főszereplői: Anita Sanders és

**Gabriele Ferzetti, Lino  
Capolicchio és Paola Leali  
az Eszkaláció egyik jelenetében**





Claudine Auger és Lino Capolicchio az *Eszkaláció* főszereplői

egy amerikai néger színész, Terry Carter.

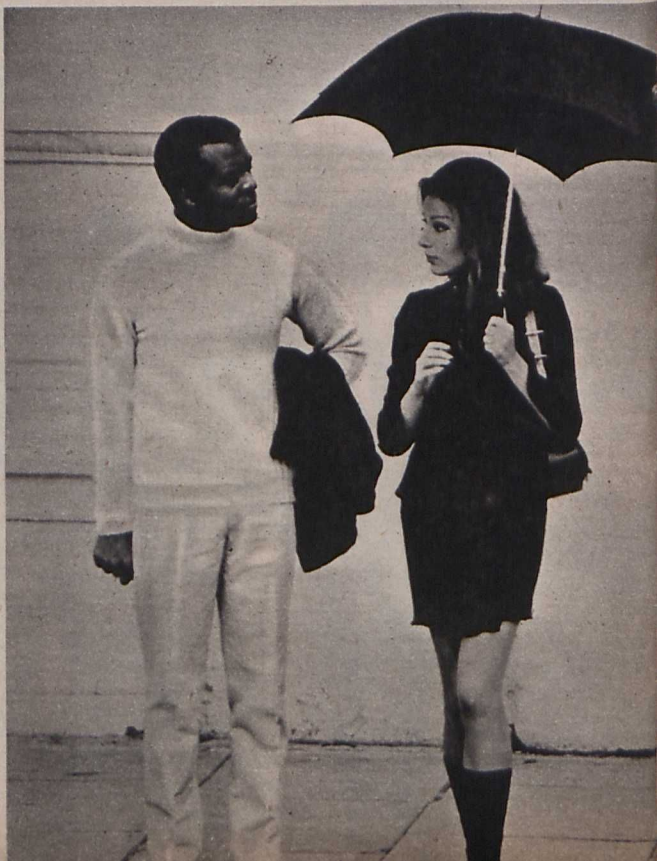
A társadalmi problémákkal foglalkozó filmek közül érdemes azt a kettőt megemlíteni, amelyek kritikusan taglalják a felsőtízezer életét, morálját. Roberto Faenza első filmje, az *Eszkaláció* (a szó orvopszichológia értelmében használja a fogalmat) egy iparmágnás fiáról szól, aki menekülni próbál a vagyon és a vele járó hatalom elől. Az apa azonban nem tűri, hogy fia a hippy-k között találja meg boldogságát, minden eszközt, cselt, ravaszságot felhasznál, hogy fokozatosan visszahódítsa fiát, rádöbentse milliárdos birodalma örökösét igazi

Terry Carter és Anita Sanders a *Fekete-fehér* című filmben. Rendező: Tinto Brass

rándjaiból” kigyógyult fiúból apját is felülmúló kíméletlen, gátlástalan, kegyetlen üzletember lesz.

Befejezésül említsünk meg két biztos kasszasikeret. Az olasz-francia-amerikai koprodukció, rendezője Christian Marquand, főszereplője az 1966-os Nemzetközi Miss Teenager, a 17 éves svéd Ewa Aulin. A film címe: *Candy* (Cukorka). Maga a cím voltaképpen mindent elmond a filmről, de néhány nevet érdemes még megemlíteni a szereplők listájából: Richard Burton, Marlon Brando, Ringo Starr, Sugar Ray Robinson, Elsa Martinelli, Charles Aznavour és Nicoletta Macchiavelli.

hivatására. Erőfeszítései tökéletes siker koronázza. Az átmeneti „áb-



# AZ ÍZLÉS FALAI

Kovács András filmjének jelképes bajvivői sötétben mérkőznek, mint a régi kínai játék ellenfelei; ők sem látják sem egymást, sem a küzdőteret, képzelt alaktól riadozva vagdalognak, hátrálnak, anélkül, hogy a rendelkezésükre álló teret kihasználnák. Elképzelem — milyen fordulatot hozna a mérkőzésbe, ha hirtelen világosság derülne a küzdőkre, és egyetlen pillanatra módjuk lenne felmérni saját helyzetüket és az őket körülölelő falakat.

A filmművészet és a mozi párviadala, az alkotók és a közönség mérkőzése újabban nem egyszer ilyen sötétben, képzelt falak között vívott küzdelemre emlékeztet. A filmművészek „a” közönségre panaszknak, a filmforgalmazás illetékesei (a technikai feltételeken kívül) a filmekre és a tévére, „a” közönség pedig — félelmetes Cordélia! — hallgat és nem szeret. Legalábbis a statisztika tükrében úgy tűnik — nem szereti a magyar filmet. Egy-egy részletesebb analízisre támaszkodó, a nemlétező, egységes közönséget rétegek szerint megközelítő közvéleménykutatás, konkrét filmek hatására szorítókozó felmérés ad ugyan némi támpontot a falak hollétéről, de a homályt nem oszlatja el. Kovács András Falak című filmjének a Tárogató úti központi SZOT iskolán a rendező részvételével megtartott ankétja azért volt izgalmasabb a szokásos, formális csupa dicséret vitáknál, mert egy estére megvilágította a küzdőteret: láthatóvá tette a közönség egy rétegének valóságos igényeit és fenntartásait is, — megvilágította az ízlés falait.

A hozzászólások egyenként nem érdemelnének vagy legalábbis nem követelik meg a nyilvánosságot: az elhangzottak — különböző szinten — de megmaradtak a nézői véleménynyilvánítás keretei között. Izgalmasa a nyilvános tárgyalás során elhangzott „vádbeszéd” és „tanúvallomások” nyomán kialakuló *összkép* vált. Természetesen, mint mindenütt, ezen a találkózón is ültek különböző képzettségű jószemű, művészetre fo-

gékony nézők, és minden ráhatás elől elzárkózó vaskalaposok. Csak hogy — ezek a vitázók, hivatásuk vagy társadalmi tevékenységük szerint — népművelők. Mondataik súlyát megkettőzte az a tény, hogy véleményyük sokak tapasztalatát tükrözi és formálja egyszerre.

Kovács András filmje önmagában több ankétra elegendő társadalmi és esztétikai vitatémát kínál. Az itt elhangzott nézetek azonban — bár konkrétan a filmhez kapcsolódtak — nagyrészt az új magyar film, pontosabban a művészfilm, általános kérdéseit boncolták: a vita a nemzetközi, szakmai és kritikai sikerekkel büszkélkedő új magyar film hazai visszhangja és visszhangtalansága körül folyt.

## KIKRŐL ÉS KIKNEK SZÓL A FALAK?

A legelső vitakérdés az alkotói szándékot vette célba: kiknek készítette Kovács András legújabb filmjét? Végiggondolta-e, hogy a tízmillió magyar állampolgár közül hány megy be a nézőtérre, hány érti meg és élvezi a Falakat? Megpróbált-e a rendező Budapest határain túl is nézni, vagy megelőgszik a pesti közönséggel? Ha a film a szélesebb rétegek érdekeit, a demokratizmust szolgálja, miért nem demokratikusabb, miért nem az ő nyelvükön szól? Ilyen és hasonló megfogalmazásban záporoztak a kíváncsi és a támadó kérdések. Ki a zalaegerszegi mozi újabban megcsappant látogatottságával, ki a tiszasülyi nézők moziigényével érvelt, de olyan is volt, aki érvek nélkül egyszerűen közölte — ezt a filmet nem értik meg a nézők.

Az érdekes csak az volt, hogy éppen ezek a kategorikusan ítélezők rendszerint így kezdték felszólalásukat: „*Nekem* tetszett a film, mert... (és itt egy-két konvencionális dicséző jelző következett), de biztos vagyok benne, hogy a *nézőknek* nem fog tetszeni...” És ebben a szembeállításban benne volt a filmmel való szembenállás két jellemző alternatív-

vája is. Hogy a felszólalók egy része csak udvariasságból, megszokásból, óvatosságból, sznobizmusból (nem kívánt törlendő) bocsátotta előre a dicsérő mondatot, valójában saját személyes fenntartásait közölte a megfoghatatlan és támadhatatlan közös nevezővel, a közönség izléssel takarózva. A felszólalók más része ugyanakkor, szűkkeblűen kirekeszti, vagy bizalmatlan fölényességgel kiemeli önmagát a közönség köréből: „én más vagyok, én tulajdonképpen az alkotók szellemi régiójába tartozom, a közönség az az értetlen tömeg, amely képtelen eljutni arra a magaslatra, amelyen én otthon vagyok”. Voltaképpen mindkét változat közös gyökere a bizalmatlanság. Csakhogy, amíg az első esetben a felszólaló nem bízik saját véleményének megalapozottságában — ezért rejti másoké mögé —, a második változatban, a magát kritikusává avató néző a tömegekkel szembeni bizalmatlanságának ad kifejezést. És így, a demokratizmus jegyében hangoztatott állásfoglalás — mindkét megfogalmazásban antidemokratikus véleményt takar, amelyben eleve megtagadja a közösséget mindenfajta közönséggel. Megfeledekzik arról, hogy „a” közönség nemcsak ezerfejtű, de ezer rétegű is, és a népművelők egyre nagyobb táborra ugyanúgy meghatározott réteget alkotja a közönségnek, mint a pedagógus társadalom vagy a tszparasztság. Valahányszor azt hallom, hogy „a nézők” — olyan autóbuszon érzem magam, ahol csak a kalauz a dolgozó, akinek mi, utazó többiek, a társadalom ingyenélőiként veszünk igénybe áldozatos szolgálatait, mindaddig, amíg munkaideje végeztével a kalauz is kiszorul a társadalom-fenntartó elemek táborából, hiszen, eszerint a felfogás szerint, a Közértben csak az eladó számít dolgozónak! Ezen az anketon ugyanis úgy tűnt, hogy a jelenlevők, bár megnézték a filmet — a viláigért sem tartják magukat nézőknek. Néző csak az — aki elzárkózik az új magyar filmművészeti törekvésektől.

De vajon igaz-e, elfogadható-e ez a nézet?

Vagy Kovács Andrásnak van igazza, aki — mint mondotta — büsz-

kébb a Nehéz emberek százezres nézőtáborára, mint az Aranyember hárommillió nézőjére? Aki — néhány felszólalóval együtt — azt vallja, hogy nem lehet kigolyózni a közönség sorából azt az egymillió embert sem, aki történetesen a Hideg napokat választja a moziműsorból. Sőt, ellenkezőleg — egyre inkább számolni kell velük, igényeikkel. Számolni nemcsak azért, mert táboruk, ha a kívántnál lassabban is, de növekedésben, és mert ugyan joggal várják őket is a maguk magasabb igényeinek kielégítését, mint az operett hívei a magukét, hanem azért is, — mert valójában, ez a jelentős részben értelmiségi réteg, számbeli súlyánál nagyobb társadalmi súlyal, hatékonysággal rendelkezik.

#### IRÁNYÍTANI ÉS MEGKÖNNYÍTENI A VÁLASZTÁST

Nem először, de igen nagy nyomtatékkal figyelmeztetett ez az anket arra, hogy milyen sürgős lenne az a differenciáltabb műsorpolitika és filmtérjesztés, amely tekintetbe veszi a nézők izlésbeli megoszlását, lehetővé teszi és megkönnyíti a közönségnek a választást. Mert jelenleg — Kovács András megfogalmazása szerint — az a helyzet, hogy a néző, míg színházjegy vásárlás előtt pontosan tudja, hogy a Nemzeti Színházba, vagy a Kamara Varietébe vált jegyet, a moziban semmiféle támpontot nem kap, a filmekről rendszerint csak cím alapján informálódik. Ez a tájékozatlanság azután sokban hozzájárul ahhoz, hogy várákozásának sokszor meg nem felelő filmet lát, hogy bosszankodik vagy csalódik. Nemcsak a külföldi, a kezdet kezdetén levő hazai tapasztalatok is, a filmklub hálózatnál szélesebb, bár azzal szervezetileg is összekapcsolható, art-kino műsor lehetősége és szükségessége mellett szólnak. Nagyobb városokban a mozik, kisebb helyen az egyes műsornapok profilrozása, a filmek megkülönböztetésére épülő műsorpolitika alighanem kultúrpolitikailag is, anyagilag is eredményes lenne. Ha a hét egy meghatározott napján mindenhol művészfilmet láthatna a közönség egy-egy moziban — már a

gygyváltásnál erre a nehezebb fajtyulú élményre készülne fel.

A közérthetőség hiánya általános és meglehetősen elvont kifogásként jelentkezett a vitában. Az a tény, hogy még a felszólalók között is akadt olyan, aki tartalmilag félreértette a filmet — bizonyítja, hogy valóban nem mindenki fogta fel első látásra a Falak gondolatosságát. Éppen ezért volt szimpatikus az a vitázó, aki miután a film megoldását értékelve vitába szállt a rendezővel, megígérte, hogy újra megnézi a filmet, hogy meggyőződjön az alkotó érvelésének jogosságáról. Mert az igazság az, hogy ha a moziban csak szórakozást kereső nézőtől nem is várható el, hogy másodsorban megnézen egy filmet — a népművelés munkását csak dicséri, ha komolyan veszi a „legfontosabb művészetet” és a maga propagandista felelősségét, ha valóban törekszik a bonyolultabb igazságok és bonyolultabb alkotások befogadására.

#### IGÉNYEK ÉS SÉMÁK

A Falakkal kapcsolatos konkrét ellenvetések talán még az általános ellenérzésnél is világosabban megmutatták, hogy milyen beidegződések gátolják a nézőket, — pontosabban a beszélgetésben részt vevőket, — a bonyolultabb igazságok befogadásában. Nem szólunk most az általános, minden befogadó világképét meghatározó tényezőkről, — bár az iskolavezető nagyon helyesen utalt rá, hogy a bonyolultabb művészi ábrázolás megértése a valóság bonyolultságának megértésével kezdődik — hanem inkább azokról az esztétikai előítéletekről, amelyek kristályos tisztaságban jelentkeztek a vitán. Az egyik felszólaló például szenvedélyesen követelte, hogy mondja meg Kovács András egyértelműen, vajon Lendvai, a Falak Párizsban élő mérnöke, *pozitív vagy negatív* hőse a filmnek? Nem tudom, mennyiben győzte meg az illetőt a rendező, aki az emberi jellemek összetettségéről, a valóságos figurák vonásainak elmentmondásosságáról beszélt, és arról, hogy a környezetünkben élő embereket is pozitív és negatív vonásaikkal együtt ismerjük meg, és maunknak kell őket — tetteik alapján

— kiértékelni. Volt olyan, aki a főhős, Benkő, jellemét kifogásolta: miért nem áll ki *pozitív hőslétére* kezdettől harcosan az igazság mellett? Kétségtelen, hogy a nézőknek ezert a sematikus elvárásáért a gondolkodási sémákat kínáló oktatás, az ötvenes évek sematikus művészete is felelős. De ma már nem a felelősség — hanem a következő lépés a korszerű látás elsajátítása az anekdoták témája.

Többen is szóváltották, kifogásolták a Falak befejezését: hiányolták az egyértelmű állásfoglalást és a történet megnyugtató lezárását. Csak-hogy, Kovács András alkotásával nem megnyugtattani, hanem — mint mondotta is — nyugtalanítani akart. Aki a moziban „kikapcsolódást” keres, az feltétlenül csalódik, hiszen a film célja — a ráébresztés. Minderről, a rendező részletesen és meggyőzően beszélt a vitán. De vajon hány nézőhöz juthat el egy-egy film rendezője? A többiekhez, éppen az itt jelenlevőknek, a kulturális terület propagandistáinak kellene közvetíteni a műalkotás igazságát, pontosabban azt a kommentárt, magyarázatot, amely segít ennek az alkotáson belüli igazságnak megértésében.

A Falak anekdátja, a Kovács Andrásval való találkozás és vita, bizonyára ráébresztette a SZOT iskola hallgatóinak legalább egy részét arra, hogy az ilyen típusú film több a rendező — egyébként jogosult — művészi önkifejezésénél: korunk legmélyebb társadalmi problémáinak megközelítése, a film eszközeivel. Talán el is gondolkodtak néhányan azon, hogy mivel a megkapott, dogmatikus esztétikai kategóriák alkalmatlanná váltak ezeknek az új műveknek megközelítésére, nagyon is fontos lenne a maguk ismeretanyagának esztétikai fegyvertárának felfrissítése. (Szerencsére éppen iskolán vannak valamennyien, ahol erre szervezett lehetőséget kap minden résztvevő — hiszen ezek közé a lehetőségek közé tartozott a Falak anekdátja is.) De a vita tanulságai másokat is el kell, hogy gondolkodtasanak.

Mert nemcsak a Falak-ról, — az izlés falairól is szó van.

FÖLDES ANNA

# A FÁK ÉS AZ ERDŐ

Új csehszlovák filmekről

Prágában alkalmam volt tizen-négy-tizenöt frissiben elkészült filmet megtekinteni, és sajnálattal be kell vallanom, mindez kevésnek bizonyult, hogy átfogó, vagy valamennyire is jellemző képet alkossak a csehszlovák filmművészet jelenlegi helyzetéről. Ismét tapasztalhattuk, milyen nehéz is néhány esetleges csoportosulású fából az erdő egészére következtetni. A látottak alapján meg sem kíséreltem, hogy általánosító véleményt mondjak, már csak azért sem, mert az összbenyomás eléggé lehangoló volt. A filmek alkotói között hiába kerestük a „csehszlovák csoda” fiatal rendezőinek nevét, Milos Forman kivételével egyikükkel sem találkoztunk. A filmek java részét a fakó csillogású arany középszer jellemezte, de még ez is csak ritkán fénylett fel. Félig sikerült krimifilmek, álmatag ritmusú, bájtalan gyerekfilmek, naturalista látásmódú társadalmi történetek alkották a legújabb termés válsztékát.

Milos Forman — aki a Fekete Péter és az Egy szósi szerelmei című filmjével nemzetközi hírnévre tett szert — most egy kegyetlen és szélsőséges szatírával jelentkezett. A Tűz van, galambom megjelenését a csehszlovák kritika egyrésze új Gogol színrelépéseként üdvözölte. A kép, amelyet Forman egy képzeletbeli cseh kisváros szánalmasan provinciális, kisszerű közömbösségbe merevedett életéről megrajzol, nevetséges és felháborító. A sötét grotteszk tabló kétségtelenül túloz, dehát a túlzás a szatíra műfajának velejárója, a felháborodás pedig egészséges reakció, a megújulásra való törekvés talán első lélektani álmomása. A film cselekménye egy tűzoltóból közegében játszódik le, eredeti szereplőkkel, képeiben a cinéma veríté módszerére emlékeztető realizmus a szemléletben azonban rendkívül magasfokú szatirikus stilizált-ság érvényesül. A félresikerült, időtlen szépségkirálynő választás, a már valósággal ostoba közöny, amellyel

Milos Forman filmje: Tűz van, galambom





**Kristina Mikolajewska a Dita Saxova főszerepében**

a tűzoltóból kitódult közönsége egy szerencsétlen öregember szomszédos házának leégését figyeli, (közben frissítőket szolgálnak fel), a szégyenteljes kis tolvajlások: az éjszaka folyamán a tombola nyereményei lacsacsán szép sorra eltűnedeznek, és amikor a bál egyik rendezője beszédében a becsületre hivatkozik, és tapintatos megoldásként, a villany eloltását javasolja, hogy a megtévedtek a nyereménytárgyakat büntetlenül visszahelyezhessék az asztalra, a sötétben még az asztalon levő tárgyaknak is lába kel; ez az egész nagyon mulatságos és nagyon nyomasztó filmvilág Forman illúziótlan és tragikusan keserű látásmódjáról, s ugyanakkor kivételes filmrendezői tehetségéről tanúskodik.

Egy másik ismerős név, Zbýněk Brynych, a Transzport a Paradicsomból rendezője, most különös alapötletű, meglehetősen gyenge mű-



**Angelica Domröse az En, az igazságszolgáltatás című filmben**



Kristina Mikolajewska és Josef Abrahám a Dita Saxova egyik jelenetében

vészi eszközökkel megvalósított művel jelentkezett. *Én, az igazságszolgáltatás* című film fantasztikus története szerint Hitler a német őszeomlaskor nem követett el öngyilkosságot, a háború után egy rögeszmés katonatiszt fogságában él Nyugat-Németországban, aki különböző lélektani csapdák, kínzások segítségével el akarja érni, hogy Hitler ne egyszer, de százszor haljon meg. A film az igazi humanizmus nevében elítéli a szadista játékot, és kissé zavarosan próbálja bizonyítani, hogy mindenféle nagyvárosi hóbort, mely sajátmagának akarja az igazságszolgáltatás jogát kisajátítani, a faszizmus lehetőségét rejti magában.

A fanatizmus ellen emel szót Frantisek Vlácil szép filmje, A méhek völgye is. A keresztes háborúk korában játszódó történet hőse egy fiatalember, akit apja még kamaszkorában a szigorú, embertelen vallási törvények között élő szerzetes lovagok rendjének ajánlott fel. Vlácil alkotásában az életet tagadó, az ember természetes vágyain erőszakot tevő aszkétizmus és az egészséges

életigenlés, az öröm iránti fogékony-ság csap össze egymással, általános érvényű jelképiséggel.

A Dita Saxova, Arnost Luštig népszerű regényének megfilmesítése, címszerepben a szép és tehetséges lengyel filmszínésznővel, Kristina Mikolajewskával. Antonin Moskalyk finom és érzékeny rendezésében elevenedik meg a prágai leányszállás élete, ahol zsidó gyerekek találtak otthonra, akiknek szüleik elpusztultak a második világháborúban. A család gyökerétől elszakított lányok szétszóródnak a világban, a légies, kissé enervált Dita Saxova nemzetközi segélyprogram keretében Svájcba vetődik, de a gazdag, nagypolgári környezetben aratott női sikerei sem tudják elvesztett belső harmóniáját visszaadni, a gyermekkorban elszenvedett tragikus sokkot elfeledtetni, — öngyilkos lesz. A lírai hangvétel, a minden képben ott bújkáló szomorúság, ha nem is rendkívüli, de mindenesetre figyelemreméltó alkotássá avatja Moskalyk filmjét.

LÉTAY VERA

## TYISSZE „FELTÁMADÁSA”?

Rövidesen forgatnak majd olyan új szovjet filmeket — közli moszkvai tudósítónk, Maksz Poljanovszkij —, amelyen E. Tyisszét tüntetik fel operatorként, holott a ma már világhírű filmművész hat éve nincs az élők sorában. Most ugyanis a Patyomkin páncélos, a Szírájk, az Október, az Alekszandr Nyevszkij és a Halhatatlan garnizon operatőrének lánya lépett apja nyomdokaiba, aki a moszkvai filmfőiskola operatőr-szakának végzős növendéke. A húszéves Eleonora Tyissze érdekes kis történetet mondott el tudósítónknak édesapjáról:

— New Yorkban történt, a Patyomkin páncélos bemutatóján. A nézők tudomására hozták, hogy a bemutatón jelen van Eduard Tyissze, a film szovjet operatőrje. Előadás után egy kisírtszemű ember lépett oda hozzá, térdreerogyott előtte és

Eduard Tyissze



Eleonora Tyissze



Eleonora Tyissze

így szólt: „Bocsásson meg nekem, a volt cári katonának. Én is ott álltam azok között, akik parancsot kaptak, hogy lőjenek az egyesszai lépcsőn az emberekre. Tudatlan voltam, sötét és megtettem... Azt azonban meg kell mondanom, hogy ragyogóan fényképezte ezt a jelenetet.”

# Filmkönyvkiadás - 1967

Hat-nyolc évvel ezelőtt szinte egymásra rímelték a magyar filmkönyvkiadást sürgető cikkek. Külföldön járt filmrendezők és újságírók lelkesedve számoltak be a fejlett filmművészettel rendelkező országok filmkönyveinek és filmszaklapjainak magas számáról, azok olvasottságáról. Kritikusok és alkotók egyaránt összefüggéseket kerestek és találtak filmművészet és filmműveltség teljesítményei között. Balázs Béla negyven évvel ezelőtti megállapításai tapasztalatokkal megerősítve jelezték a magyar filmkultúra fejlődésének útját-módját.

A magyar nyelvű filmszakirodalom kiadása ennek ellenére lassan indult meg, de az 1960-as évektől kezdve évről-évre emelkedett a filmkönyvek száma. Az 1967-es év pedig a legvérmesebb várakozásokat is túlszárnyalta. Míg a felszabadulást követő tíz év alatt 7 darab filmkönyv jelent meg és 1960-ig együttesen is csak 23, addig egyedül 1967-ben 21 darab különböző filmtárgyú könyv került az olvasókhoz. Nem számítva Mándy Iván szépirodalmi jellegű „Régi idők mozija” című kötetét és a különböző műsorfüzeteket.

Az elmúlt év tehát nemcsak a kiváló, számos nemzetközi fesztiváldíjat nyert filmek — az ún. „magyar csoda” — révén vonult be a magyar filmtörténetbe, hanem a filmkultúra széles körű megalapozásával is. Nincs a filmműveltségnek olyan területe, amellyel e művek ne foglalkoztak volna. A filmtörténeti összegeztől, a művészetelméleti alap kutatáson és az alkotó munka műhelytitkaiba bevezető műveken át a fontosabb filmeket és alkotásokat népszerűsítő művekig terjed a skála. Célunk nem is az egyes könyvek részletes ismertetése — a fontosabakról már beszámolt, és nyilván még beszámol a Filmvilág és más lapok —, inkább visszapillantás egy olyan szakaszra, mely után a filmkönyvek remélhetőleg éppoly természetessé válnak a kiadók tervében és az olvasók polcain, mint az irodalmi, zenei, képzőművészeti és más művek.

A filmtörténetek között a legigé-

nyesebb Jay Leyda: Régi és új című, a szovjet filmművészet történetét összefoglaló művei. Nemcsak az októberi szocialista forradalom félévszázados évfordulójához illő, de hézagpótló is ez a mű, hiszen több nyugati országban előbb olvashatták könyv alakban a szovjet film történetét, mint a szocialista Magyarországon. Carlo Lizzani Az olasz film történetét kéziratos formában a Filmtudományi Intézet és Filmarchivum adta ki a neorealizmus fontosságának és annak az érdeklődésnek az alapján, amellyel nálunk közönség és szakma az olasz filmeket fogadja. Régi adósságot törlesztett a Filmtudományi Intézet, amikor kiadta Hevesy Ivánnak, a magyar filmtörténetírás megalapítójának harminc éven át mostohán kezelt, értékes kéziratát, a némafilm egyetemes történetéről. A magyar filmtörténet kutatómunka örvendetes fejlődéséről tanúskodik Magyar Bálint: „A magyar némafilm története 1918—1931 című könyve. A történeti művek sorát Chaplin Életem című regényes életrajza zárja be. A fontosabb egyetemes filmtörténet összefoglalók (Sadoul, Gregor-Patalas) után tehát megkezdődött a nemzeti filmtörténetek és monográfiák kiadása. Reméljük, hogy az elkövetkező években megismerkedhetünk majd a csehszlovák, lengyel, francia, svéd, amerikai és más filmtörténetekkel.

Talán a történeti műveknél is fontosabbak és a szó eredeti értelmében alapvetőek azok az elméleti, esztétikai kutatások, amelyek Biró Yvette: A film drámaisága, Hermann István: Vásznon és függöny, Nemes Károly: A filmművészet útján és Szalay Károly: A filmkomikam anatómiája című kötetekben láttak napvilágot. Ezek az esszék és tanulmányok más-más felfogásban és megközelítésben a filmművészet sajátos vonásait, eredményeit a XX. századra jellemző, ember és társadalom komplex művészi tükröződésének jellegzetességeit kutatják. Szervesen kapcsolódnak a hasonló jellegű külföldi kutatásokhoz és folytatását képezik annak a munkának, amelyet annak idején

Balázs Béla, Hevesy Iván indítottak meg. E kutatások alapján — megfelelő pedagógiai szakismerettel párosítva — már elkészíthető az egyetemi és főiskolai filmesztétikai oktatás kézikönyve és jegyzete, hiszen a Bölcs István-szerkesztette középiskolai kísérleti tankönyvek és kézikönyvek a klasszikusok mellett elsősorban a fenti szerzők műveire támaszkodnak.

A legnépesebb olvasótábor azok a művek vonzzák, amelyek egyes filmeket és alkotókat ismertetnek, illetve a filmkészítés mesterségének titkaiba vezetik be olvasójukat. Részben azért, mert maguk a filmek még a klasszikusnak minősülő művek esetében is nehezen hozzáférhetőek, részben pedig azért, mert a filmművészeti ismeretterjesztő előadások, a televízió és a fotózás terjedésével egyenes arányban nő az amatőr filmkészítés igénye. (Ismeretes, hogy a televíziók kiterjedt tudósítói hálózattal rendelkeznek filmamatőrök köréből.) A Magvető kiadónál megjelentetett *Filmek Könyve* és *Filmélet-en kívül* ide sorolható Zsugán István öt magyar filmművészt bemutató kötete és Zorkaje Portrék című munkája a fontosabb szovjet filmalkotók pályafutásának ismertetésével.

A filmművészeti alkotófolyamat módszeres megismertetésében igen sikeresnek mondható az *Öllettől* a filmig című sorozat. Eddig megjelent két kötete Cseres Tibor—Kovács András Hideg napok és Jancsó Miklós Szegénylegények című művei. Emlékszem, tíz évvel ezelőtt mennyi birkózás előzte meg és végül is kudarcba fulladt Sarkadi Imre és Fábri Zoltán Kөрhinta című művének hasonló szellemű kiadása. A népszerű sorozat megjelentetése két okból is igen fontos. Egyrészt az élményt adó, nyomot hagyó filmek esetében a művek írott anyagának alapján lehetséges az élmény felidézése, elemzése, hatásának tudatosítása. Ezenkívül épp a legigényesebb filmek forgatókönyvének közreadása a kottához hasonlóan igazítja el a filmkészítést

tanulmányozó ifjúságot és a műkedvelő felnőtteket. A forgatókönyvekhez mellékelt fényképek, kritikai fogadtatások nemcsak a mű szövegében való eligazodást könnyítik meg, hanem részben a közönség egyes rétegeinek önarcképét is bemutatják — észrevételeik, megjegyzéseik tükrében, mint például a Hideg napok fogadtatásánál. A sorozat szerkesztőinek eltérő módszere biztosíthatja a jövőben is, hogy a legértékesebb filmek forgatókönyvének megismerése mellett bejárjuk azt a bonyolult alkotói utat is, amelyet általánosságban a filmművészet komplex jellegével szoktunk megnevezni. A rendező és operatőr mellett így ismerhetjük majd meg a zeneszerző, díszlettervező, összeállító, gyártásvezető és mások munkásságának szerepét, következményét egy-egy film sikerében vagy kudarcában.

A díszlet- és makett-építés bonyolult fogásaiból ad színes ízelítőt Sényi Imre—Szurok János: *A filmtrükkök birodalmában* című népszerűsítő kötete. A magyar filmelméleti irodalom művészettörténeti értékű írásait gyűjtötte kötetbe Gró Lajos: *Filmesztétikai tanulmányai* és a *Patyomkin hullámverése* című kötet, melyek a húszas évek második felének gazdag terméséből származnak.

Az egyes kiadványok példányszáma 300-tól 7—8000-ig terjed, egyedül a Chaplin önéletrajz 61 000. A filmkönyvek előállítására tehát tetemes állami hozzájárulást követelt, de a kulturális élet irányítói a magyar szocialista filmművészethez méltóan segítették a népek művelésében legfontosabb művészet történetének és esztétikájának korszerű elsajátítását. A nézőkön a sor, hogy a filmkönyvek olvasótáborának állandósuló növekedése ne tartson olyan sokáig, mint a kiadás rendszerességének megteremtése. Annál is inkább, mert az előbbi nélkül az utóbbiak jámbor óhajítások maradnak.

MOLNÁR ISTVÁN



Anouk Aimée és Yves Montand alakítják a főszerepeket André Delvaux új filmjében, amelynek címe: Egy este, egy vonat, és amely egy szomorúan végződő szerelem történetét mondja el.

Mint már megírtuk, Anna Seghers: A holtak nem vénülnek című, az 1918-as, Németországban lejátszódott forradalomnak emléket állító regényéből filmet forgatnak az NDK-ban. Joachim Kunert, a film rendezője, alkotásává a német munkásosztálynak szeretne emléket állítani. Ervint, a meggyilkolt vörös matrózt, Gunter Schoss alakítja, menyasszonyát Mariet pedig a képünkön is látható Barbara Dittus.



A második világháború utolsó napjaiban, Berlin kapujában és magában Berlinben játszódik a Moszkvában most bemutatott Tavasz az Oderán című szovjet film. Nikolajevics Szaakov, a film rendezője 23 esztendővel ezelőtt, mint a Vörös Hadsereg harcéri filmfelvevő-csoportjának főnöke, maga is ott volt a harcoknál. A film egyik főszerepét, Ljubjencov gardaerdest Anatolij Kuznyecov játssza.





Ingmar Bergman a stockholmi filmgyár műtermében, most elkészült új filmjének *A szegénynek női főszereplőjével*, a norvég Liv Ullmannal.

Richard Burton kijelentette a londoni Daily Sketchnek, hogy ő és Elizabeth Taylor legkésőbb két év múlva visszavonulnak a filmezéstől és filmgyártó vállalatot alapítanak, ezenkívül Burton írói munkásságot kíván folytatni — Soha nem voltam fanatikusa a színművészetnek! — fűzte mindehhez a „nagy Richard”.

Geraldine Chaplin és bátyja, Sidney Chaplin alkotják a főszereplő szerelmespárt Roger Vadim új filmjében.

Harry Saltzman vállalkozásában hamarosan megkezdik Londonban *A csata Angliáért* című nagyszabású film forgatását. A film előkészítésén állítólag évek óta dolgozik az angol Pinewood-stúdiókban ötven filmszakember és csaknem ötszáz technikus. A film rendezője: Guy Hamilton.

New York egyre komolyabb versenytársa Hollywoodnak — írják az amerikai lapok. Néhány éve még a nagy filmgyártó vállalatok külső felvételeket is alig-alig forgattak a városban. De az illetékes szervek huzamosabb idő óta igyekeznek a filmgyárak munkáját megkönnyíteni és anyagilag is vonzóbbá tenni. Jellemző, hogy nincs olyan film, amelynek forgatásánál Lindsay polgármester meg ne jelene. Mindinkább eltérbe kerül egy nagyarányú New York-i „Cinema Center”, gondolata.

Ezek után érthető, hogy míg Hollywoodban 1967-ben tizenöt százalékkal kevesebb film készült, mint 1966-ban, addig New Yorkban tavaly háromszor annyit filmet forgattak, mint 1965-ben, idén pedig óvatoss becslések szerint is 70–80 produkció készül a mammutvárosban. Ezek közül húsz-huszonöt film belső, műtermi munkálatait is New Yorkban végzik el.



Audrey Hepburn Terence Young krimifilmjének, az *Egyedül az éjszakában* című produkciónak női főszereplője. Angol és amerikai vélemények szerint Hepburn ezzel a legutóbbi alakításával az ideai Oscar-díj egyik legesélyesebb jelöltje.



Jean Gabin és Louis de Funès a főszereplői Denys de la Patellière most készülő új filmjének, A tetovált-nak. Gabin, akinek a párízi lapok szerint századik filmje A tetovált, egy kivénhedt idegenlégiónista, hivatásos katona alakját személyesíti meg; de Funès egy rélségkereskedőt játszik, aki egy nagyértékű festményre vadászik és nem nyugszik, amíg meg nem szerzi...

A Tudod, ki jön vacsorára című film telt házakat vonz az amerikai mozikban, kasszasikere még a Híd a Kwai folyón bevételét is meghaladja. A produkcióban utoljára játszott együtt Spencer Tracy élete nagy szerelmével, Katharine Hepburnnel. A két „nagy” mellett első szerepét játszotta a filmben Hepburn unokahúga, Katharine Houghton. Az 58 éves Hepburn egyébként hosszabb szünet után most ismét teljes erővel dolgozik. Nemrégén készült el Az Oroszlán télen című filmje, amelyet Peter O'Toole-al forgatott Írországban. Most, a hírek szerint Jean Giraudoux Chaillot bolondjának főszerepére készül, majd Coco Chanelt az ismert párizsi divatszalon-tulajdonosnót fogja alakítani. Kepek: 1. Katharine Hepburn George Cukor Vakáció című komédiájában; Katharine ekkor olyan idős volt, mint most unokahúga; 2. Az Oroszlán télen egyik jelenetében, végül pedig 3. unokahúgával.



## Filmvilág

XI. évf. 7. sz. — Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és kiadóhivatal Budapest, VII., Lenin körút 9-11. Telefon: 221-285. — Terjeszti A Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap-Irodánál (Bp., V., József nádor tér 1.). Előfizetési díj: ¼ évre 24,— Ft. Csekkzámlaszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a

MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

68.256 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest

INDEX: 25 286



Lino Capolicchio és Claudine Auger

## ESZKALÁCIÓ

Roberto Faenza, fiatal olasz rendező, társadalmi problémákat feszeget első, *Eszkaláció* című filmjében. A történet hőse egy nagyiparos fia, aki hiába szeretne szabadulni a gazdagság „átkától”, apja és a körülmé-

nyek arra kényszerítik, hogy végül ő is kíméletlen üzletemberré váljon. A film főbb szerepeit Lino Capolicchio, Gabriele Ferzetti és Claudine Auger alakítják.

Cikkünk a 15. oldalon.

Claudine Auger





Stefania Sandrelli az  
egyik főszereplője  
Pietro Germi Egy er-  
kölcstelen férfi című  
filmjének

*filmvilág*

Ara: 4,- Ft