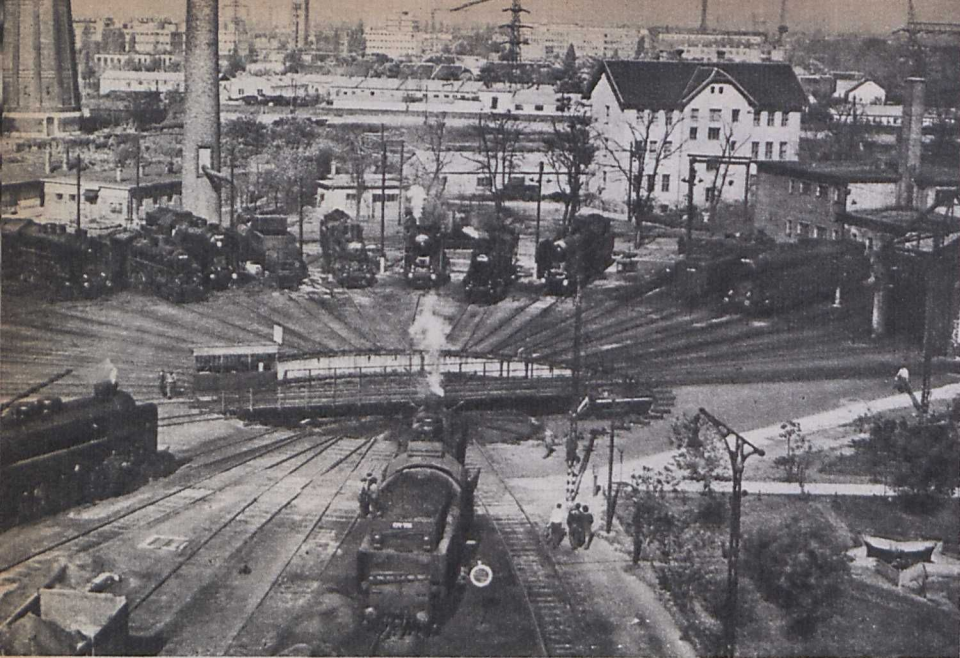


5h6.55

filmvilág

8

1968. ÁPRILIS 15.

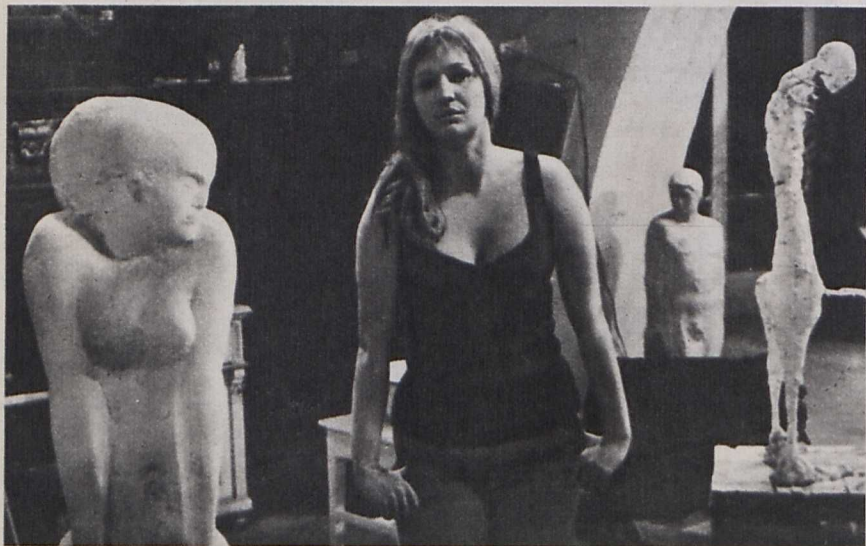


Jelenet a filmből

FELDOBOTT KŐ

Sára Sándor befejezte első nagy játékfilmjét, melynek írója, rendezője és operatőrije egyszemélyben. A *Feldobott kő* a negyvenes évek végén játszódik, egy magyar fiú és egy volt görög kommunista partizán tragikus

végű barátságáról szól. Sára főként eredeti szereplőkkel dolgozott. A főszerepeket Balázsovits Lajos és két bolgár vendégszínész, Nagyezsda Kazasin és Todor Todorov játszák.



Soós Edit

(Lugosy István felvételei)

CÍMKÉPÜNK:

Ernyei Béla, a *Felhőtlen vakáció* című, Makk Károly-film főszereplője (Domonkos Sándor felvétele)

KITÜNTETETT FILMMŰVÉSZEK

Soha többé — kiáltotta világá vétkét az elmúlt nyáron a Paris Soir hasábjain Michel Aubriant. Soha többé, írta, nem alszom a fesztivál vetítésein. S nem engedek aludni másokat sem, legyenek bár több év-tizede tagjai az akadémiának. Mert ez történt velünk, a „halhatatlanokkal” — átaludtunk egy remekművet. Bocsássa meg aluszékonyságunkat a halhatatlanság istene.

Cannes-ról beszélt e nagy álmú, de végül is tiszteletre méltóan őszinte ember, s mi idehaza elnéző mosolylyal olvastuk a kissé elkésett magyarázkodást, mert jó lelkiismerettel emlékezhettünk rá, hogy bennünket, a mi hazai közvéleményünket nem vette meg a zöldfrakkosok kóros aluszékonysága. Idehaza sem az a reklém, sem felnőtté lett filmművészetünk más, figyelemre érdemes alkotása észrevétlen nem maradt.

A világ pedig azóta szorgos igyekezettel korrigálja az aluszékonyság tévedéseit. A külföld már nem tartja valószínűtlennek, hogy egy-egy magyar film — ha mégoly keveset láttak is a mi filmművészetünk alkotásaiból — jelentékeny, vagy olykor rendkívüli legyen.

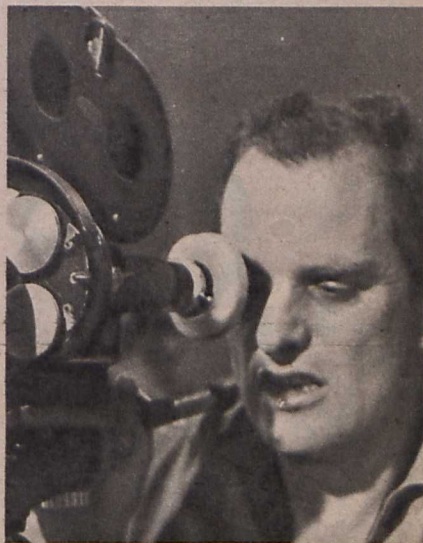
Akárcsak a legutóbbi pécsi film-szemlére kiválasztott hat versenyfilm hat nemzetközi díja s még a többi ott be sem mutatott filmünk nagy nemzetközi sikere — bizonyíték arra, hogy a világ felfigyelt filmművészeink tehetségére és igazságára.

A hazai közvélemény ítéletében pedig ez utóbbi fontosabb is, mint megannyi külföldi siker. Ez a közvélemény, nem kritikátlanul s nem göggel, de annál érzékenyebb figyelemmel, örömmel gyűjti a magyar film teremtette élményeket. Választásának uralkodó szempontjai a művek igazságával függnek össze. Mint-hogy pontosan érzékeli ma már ez a közvélemény: a szemlélet része a tehetségnek. A tehetséges alkotás, a világlátásban, tehát az alkotói gondolkodásban is tehetséges legyen. Enélkül sem a világban, sem idehaza nem állná meg a helyét.

Érdemes mindezt végiggondolni az ez évi művészeti díjak odaítélésének alkalmán, mert ezek a díjak, ez évben s az előzőekben is, voltaképpen egész filmművészetünket, annak utóbbi — tehetségeket kibontakoztató — éveit, gazdagságát üdvözlük.



Török Vidor



Szécsényi Ferenc



Sára Sándor

Szecsényi Ferenc érdemes művészi rangjában, Kósa Ferenc, Sára Sándor, Somló Tamás, Bacsó Péter s a többi sikeres filmművész Balázs Béla-díjában az ő személyes tehetségük elismerése mellett jelen van, s a hivatalos szöveghez hozzáolvasandó az alkotótársak, az évek számában előttük járók, a pályatársak neve, tevékenysége is.

S ha feltűnik e névsorban az operatőrök látszólagos primátusa, az — túl az esetlegességen — ugyancsak

azt bizonyítja, hogy a kamera mögött sem csak mesterségbelileg tehetséges emberek állnak, hanem olyan alkotók, akik ugyancsak tehetségük szerves részének tudják a szemléletet, a világlátást. Vagyis kamerájuk nem objektív kamera, hanem a világ „elfogult ábrázolásának” művészi eszköze.

HÁMORI OTTÓ

Érdemes Művészek

Szecsényi Ferenc Balázs Béla-díjas filmoperatőr, operatőri munkásságáért és

Török Vidort, a Magyar Televízió operatőrét televíziós operatőri munkásságáért a „Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze” címmel tüntették ki.

Balázs Béla-díjasok:

I. fokozat:

Sára Sándor filmoperatőr
Somló Tamás filmoperatőr

II. fokozat:

Bacsó Péter filmrendező
Bokor László filmrendező
Kósa Ferenc filmrendező

III. fokozat:

Dargay Attila rajzfilmrendező
György István filmrendező
Katkics Ilona az Iskolatelevízió rendezője
Schöber Róbert a TV Híradó vezető operatőrije



Bokor László, Bacsó Péter, Kósa Ferenc és Somló Tamás

AZ IDILL ÉS AMI MÖGÖTTE VAN

A KERESZTELŐ CÍMŰ ÚJ MAGYAR FILMRŐL

Gaál István művészi józanságát és finom találmányosságát dicséri, hogy új munkájának témáját a film természetéhez legközelebb álló közegbe: egy szűk, mert összsűrített novella medrébe zárta. Éppen ezért az úgynevezett cselekményt könnyű összefoglalni: két paraszttehetség, Gócza Menyhért szobrász és Fodor András gimnáziumi igazgató, egyébként börtönményei fedezetéből „szolzsenyicini mélyesgű” amatőr író, egykor barátok, ma a sógorság kötelező udvariasságának maszkja mögé húzódó ellenségek indulatainak kirobbanásáról „szól” a Keresztelő. A történet két szálon fut. Emlékek képek vetítik elénk Gócza és Fodor ifjúságát, együttes nevelkedésüket, és a családi ünnepség jelen ideje fel nem oldható elválásukat, sőt szembenállásukat. A kibékíthetlenség mögött pedig az lappang (ettől olyan sorszerűsége van ennek a mindvégig napfényben fotografált keresztelőnek a titkos-igazi léggömb), hogy az ötvenes évek forgószeleiben mindkét férfi utat tévesztett, kiszikkadt. Gócza erkölcsileg: „pojáca” — így hangzik róla húga és sógora könyörtelen, de igazságos verdiktje. Igazságos ez a morális ítélet, mert hisz hol van már a kis híján disszidáló, de mégis (vagy talán éppen ezért) kicirkalmazott „vonalassággal” nyilatkozgató, pénzért formázó, de álmai visszhangtalanságáról lamentáló, színésznőket és korszerű autókat, „státuszának szimbólumait” gyűjtögető, szakállt és pókokat növesztő sikerember mögött a parasztművész, aki arról álmodozott, hogy nagyapját fehér márványba, barátját mészkőbe vési, Lenint pedig bronzba önti? A másik póluson Fodor, igaz, emberi derekassággal állta meg a helyét. Nem árulta el azt a kis közönséget, amelyből vétetett (ez a szigorú hűség lett meghurcoltatásának oka is), nem hagyta el szülőföldjét sem (ugyane szükségesabott, de makacs hűség jóvoltából), a vidéki igazgató életét sem váltotta át — börtönaplóján végzett némi retusálások árán — a pesti író élet-

formájára, s ennyiben nem nehéz köztük választani. De a helyzet fölé nőni ő sem tudott. Megkeseredett ember, aki képtelen kihordani magából éppen azt, amiért ő is, felesége is annyi áldozatot vállalt: tehetségét. Hűsége is csak tartás, többé már nem világnézet. Ezért groteszk összecsapásuk szükséges előzménye a szőlőhegyi jelenet. Nem egy nagy igazság vonja felelősségre az olcsót, a hazugot, a talmit, hanem két kapatos és egyaránt, bár nem egyforma joggal és nem egyenlő pátozzsal elkeseredett ember ugrik egymás torkának, hogy férfiútlegeikben megismételjék azt, ami egyszer, a gyermekkorban már lezajlott. Aztán suta könnyekbe fullad az egész, a család beéri őket, leporolják ruháikat, és a menet lépésben baktat — az autó kíséretében — a főtérrre, a püzer és rohamsisakos szoborig, ahonnan elindultak, ahonnan Gócza Menyhért gyermekkorában nekivágott meghódítani a világot.

Ez a „patthelyzet”: jogos és költői társadalomkritika. Könnyen lefordítható mondanivalója az, hogy a magunk okozta betegségek gyógyításának még csak a kezdetén tartunk. Nem mindenki épült fel nyavalyáiból, jórészt azért, mert nem mindenki számára teremtettük meg a gyógyuláshoz szükséges létfeltételeket, járkálnak köztünk reménytelenül megdermedt lelkek, akik nem tolaikodó szótlanságuk páncélja mögött mindig felfakadó sebeket viselnek, de járkálnak morálisan fertőzöttek is, akik tovább hurcolják és terjesztik az erkölcsi ragályt. Gaál filmjében a művészet őseredeti hivatását teljesíti, amennyiben az élet zsákutcáinak felmutatásával az élet bírálójává válik. S ezért következetes nála az *idill felbomlasztása* is. Igen termékeny módon történik. Az idilli légkört az író-rendező nagy gondal dolgozza ki. Benne van már magában a *helyzetben*, a legfiatalabb Gócza-testvér gyermekének keresztelőjében, amely ünnepi asztal köré hozza össze a sokféle verődött csa-

látot; benne a *fényképezésben*, amely itt (sajnos, egyedül itt), a töretlen verőfényt atmoszférájának egyenletes „kitartásával” feladata magaslatán áll; látszólag benne az alakokban, és egy-egy epizódfigura — különösen a kántortanítóé — még jóval a feszültségek expozíciója után is őrzi a látszatot.

Az időfelbontás azonban letörli a verőfényt. Ennek a technikának köz-tudomásúan az irodalom a feltalálója, de a film tette a nagykorú művészet eszközévé, mert egy igen fontos funkcióváltást hajtott végre felhasználása során: *az emberi egység helyreállítására alkalmazta*, és nem az egység felbomlasztására, szilánkokká tördelésére. (Ezt a „funkciócserét” persze megkönnyítette a képi jelleg uralma: a képek ugyanis egyszerűen mindig megmutatják, hogy az emlékezések foszlányaiban *ugyanarról az emberről* van szó). Gaál István tehát már egy bevált és humanisztikus hagyományra támaszkodhat, de aztán bizonyítja is, hogy tud bánni a tradícióval, mert kettős

értelemben teszi tartalmassá. Egyrészt: a „visszafutó” képek és képsorok *értelmezik* a hősöket, mert a múltat a jelen emberi előzményének mutatják. Csupán két telitalálatot említenék Gócza Menyhért gyermekkorából: az egyik a csapat elárlásának története, a másik a kislány lemeztelenítése, azzal a nagyon jellegzetes befejezéssel, hogy a fiú — izgalmát és kíváncsiságát kielégítve — közönyösen hagyja magára a szegényében zokogó lányt. Az egyik „közéleti pályafutását”, a másik egoizmusa miatt csődbe fulladó szerelmi életét jelzi olyan markánsan előre, hogy a perdöntő későbbi jelenetek már nyugodtan mellőzhetik a bőbeszédű magyarázatokat. Ehhez kapcsolódik az időfelbontás másik, még fontosabb missziója. Megmutatja, mennyi feszültség, szenvedés, meg-alázottság vagy megalkuvás lappang az átélt pillanatban jelentéktelennek és közömbösnek tűnő gesztus, póz, arcrándulás vagy fejjöres mögött. Itt lepleződnek le csak igazán az élet mélyei, ettől robban fel végképp az idill.

A „leleplezés” azonban nem a mi világunkon kívül álló, vele szemben rosszakaratúan elfogult indulat ostromozó bosszúműve: Gaál művészetének természetes talaja a szocializmus. Olyannyira természetes, hogy már nincs is szüksége az összetartozást hangzatos deklarációkban leszögezni, az alkotó fölötté áll alakjainak. Hitvallása a legmeggyőzőbben, mert a legkevésbé hivalkodó módon *képi látásában* deríthető fel. A filmben nyomatékos hangsúlyt kap Góczaék régi házának, ennek a vályogputrinak és a tiszta, tágas újnak a szembeállítása, a lompos, ócskaságokkal telezsúfolt, terében is maroknyira zsugorított udvarnak, amelyre Menyus az ócska esernyővel leugrik, összevetése az új ház kitárulkozó előterével, csillogó-villogó konyhájával. Más kontrasztok is fontosak: az



új konyhában a falvédő és a kávéfőző gép „békés együttélése”, Fodor né parasztlány korában és városiasan, mint igazgatóné, de „titkos” jelentése van a parfümmel való játéknak is. Mindez pedig nem a propaganda „diszkrétebb” formája. Egyszerűen arról van szó, hogy a felevőgép tárgyilagosan körüljárja, mintegy lajstromba veszi azokat a tárgyakat és jeleneteket, melyek bizonyítják: miképp emelkedik fel a hárommillió koldus, a magyarság „harmadik világa” egy szegényesebb európai színvonalra, de mégis csak európai színvonalra. A technikai civilizációnak csupán akkor van gúnyos vagy egyenesen elutasító akcentusa (mint a Peugeot-val kapcsolatos visszatérő jelenetknél), amikor nem egyszerűen a *különbséget*: az *elkülönülést* jelöli. Amellett a felemelkedés ábrázolása túlmutat a tárgyak körén. Gócza és Fodor élete — egyaránt, bár különbözőképpen — vakvágányra kerül ugyan, azonban a megíúsulás mégis csak magasabb színvonalon játszódik le, mintha egy agyagot tudatlan magányában hasztalan mintázó, meg egy könyveket reménytelenül böngésző parasztleány élete futott volna ki a semmibe.

A „hazai talajt” azért kellett kiemelniünk a Keresztelő tetemre hívó szenvedélyének tárgyalásánál, hogy megerősítsük: a *szocializmus önkritikájáról*, az „érted haragszom, nem ellened” hangvételéről van itt szó. Saját világunkat bírálni művészileg elsősorban a *humánus számbavétel* jelenti, mérleget arról: mit emberiesítettünk az emberben, mit deformáltunk benne. Ha így, többes szám első személyben beszél a művész (és Gaál István, akinek értéktábláján a néptől való eltávolodás a főbűnök egyike, nem is képes más igealakot használni), nem „hibák és hiányosságok” jelennek meg a vásznon, vagyis egy üres és külsődleges tabló, csupán a korábbiaktól eltérő előjellel, hanem az emberi folyamatosság



Koltai János és Latinovits Zoltán

(benne: a felemelkedés és a lealacsonyodás) igaz képe. Méghozzá a *Keresztelőben* történelmileg nagyon konkrétan. Az apát még a Donkanyar emlékei kötik, meg ami körülötte történt el, a negyvenéveseket (a szobrászt és az író) mindaz, ami velük — velünk — 48 után közel egy évtizeden át történt, a legkisebbik Gócza pedig már a konzolidáció gyermeke. És ha Gaálnál nincs is szó „generációk harcáról”, erről a felfújtt legendáról, de — igen jogosan — helyet-hangsúlyt kap *generációk különbsége, eltérő értékcsálaja*. És a már említett belső feszültség mellett ez a tényező, a nemzedék-különbségek érezhető nyomatéka is szerepet játszik abban, hogy az idillnek, az egynemű világnak fel kell bomlania. De ez is része a „mondani-valónak”: Gaál István szép filmje érzékelteti, hogy a régi erkölcsi rend összeomlott, de az új szintézis munkája még előttünk áll.

Ha ennyi súlyos, igaz és fontos

művészi közlendő után marad még hiányérzetünk (és sajnos marad), úgy részletesebben szót kell kerítenünk azokra a formafogyatkozásokra, melyek a néző elégedetlenségét kiváltják. Nem a kritika szokásos sablonjával hozakodunk most elő, mely megdicséri az „eszmeileg sikeres, művészileg sikertelen” alkotást, csendben lefokozva ezzel a rokonszenves publicisztika színvonalára. Nem. Igazi műalkotást éltünk át, melynek főhősei *mint művészi alakok* vésődtek emlékezetünkbe (s kell-e a sikerre nyomósabb bizonyíték), melynek lényeges formanyelve korszerű és funkcióval gazdag (külön érdeme, hogy az emlékképek egyrészt visszafelé világosan áttekinthetőek, másrészt szerves növekedéssel tartanak a jelen a felbomlasztott idill felé); végül már eddig kiemeltünk néhány megmaradó jelenetet és számukat akár megduplázhathatnánk. Nem a forma csődjével, hanem a forma néhány — persze, eléggé számottevő — hibájával állunk itt szemben.

Mindenekelőtt: az alaphelyzet, az idill *statikus* mivolta hat zavaróan. Igaz, a feszült atmoszféra már az első kézfogásokkal kialakul, és a néző akkor is érti az alapvető viszonyokat, amikor még az emlékképek nem adták kezébe a kulcsot. De a feszültség a jelenben csupán variálódik, nem fejlődik. Lehet, hogy ez volt Gaál István tudatos művészi szándéka. Lehet továbbá, hogy mitsem mond számára, ha Kovács András mintaszerű megoldására utalunk a *Hideg napok*-ban, ahol a cella drámája és Újvidék drámája mesteri párhuzamossággal bonyolódik: ritkán számít modellnek a pályatársak találata. De itt nem is egy alkotó stílusának kanonizálása érdekében emelnénk szót (ami nevelés lenne), hanem a *műalkotás egységének* nevében. Mert bizony a Keresztelő összeforraszthatatlanul szakad két közegre: a rohanó (gyakran túlságosan is rohanó), emlékképekben meg-

testesülő múltra és a feszült, de sokszor már terjengősen tespedő jelenre. Nem jelentette volna az alapeszme, a „patthelyzet” feladását, ha a művész megtalálja azokat az apró feszültségeket, azt a minimális dinamikát, amely lépésről lépésre hajt előre, egységbe hozza a mikrokozmoszt és a makrokozmoszt.

Nagyobb hiba ennél, amit az előbb túlságos rohanásnak neveztünk. Alapjában véve az alakok és az epizódok túlburjánzásából származik, gyökere pedig az az írói tévedés, mely egy katalógus teljességével akarja élénk idézni a két férfi barátságának minden részletét, mintha erre szükségünk lenne ahhoz, hogy elhiggyük barátságuk tényét. A filmben szinte hemzsegnék a felesleges alakok: Máté, a rejtelmes diszsidens-társ, a légből kapott lengyel rokonság, a zsidó órás stb. És itt nem egyszerűen „terjedelmi” kérdést hoztunk szóba. A zsúfolt krónika nem hagy időt, nem enged teret az egyes jelenetek gondos kiérlelésének, kemény, könyörtelen kontrájai meghúzásának, esetleges elemekkel hígítja fel tisztá alapanyagukat. Az emlékezetes, már futólag tárgyalt gyermekjelenetek mellett az ifjúság emlékei közül többségben vannak azok a tablók, amelyekről árulkodik a szigorú és következetesen keresztülvitt művészi irányítás hiánya. Más esetekben szinte meghökkenünk, hogyan kerülhetett ebbe az igényes filmben néhány olyan banalitás, mint a Jammes-ot szavaló színész nő jellemzése, a képviselőválasztás scénája, vagy a művészvilág bemutatására szolgáló, unalomig ismert jelenetek. Hadd emeljük ki nyomtatékosan: nem „húzásokról” beszélünk, hanem arról, hogy Gaál István, mint író itt egy elvileg átléphetetlen *műfaji* határon haladt át észrevétlenül és meggondolatlanul, hiszen a jó novella meg sem kísérelheti az effajta külterjes ábrázolást, s ha megkíséri, óhatatlanul feltöltődik hulladékanyaggal.



Jelenet a filmből

A harmadik gyengeség rendező, és a film egyes helyein kitűnő munkát végző Herczenik Miklós operatőr közös tévedése: nem sikerült érzékeltetniük a képek anyagában, hangulatában és kompozíciójában, hogy az emlékezés és a megélt valóság más-más dimenzióban játszódik le. (Az egyetlen kivétel: a nagypapa alakja a szarvasokkal.) Hogy miképp kellett volna ezt megtenniük, arra nézve a laikus (és a bíráló szükségképpen laikus) tanácsot nem adhat. Legfeljebb ismét csak a nem-követhetőre, a mások által megoldottra, például az *Iván gyermekkorá-*nak vagy a *Nyolc és fél-*nek hasonló teljesítményeire utalhat. De azért az emlékképek képi tisztázatlanságának okát mégis könnyen felfedhetjük. Lehetett volna őket Gócza szemével, Fodor szemével, kettőjük tekintetét egy meghatározott terv szerint váltogatva, végül pedig a mindentudó művész álláspontjáról megszerkeszteni: mind a négy esetben egy sajátos, az idill szemszögétől eltérő látásmódot kaptunk volna. A Keresztelőben viszont a legkülönbözőbb aspektusok

szerencsétlenül keverednek, s a vegyüleből új, költői képsík nem születhet.

A színészi játékot — érthető módon — a két férfi főszereplő uralja. Meglepetésre most inkább Koltai János, aki ugyan már ismert eszközeit hozza mozgásba, de olyan teljességgel és kiérletlen, hogy az igazságtalanságba belekeseredett ember maszkját képzeletünkben még sokáig az ő néma és meggyötört arcáról fogjuk mintázni. Latinovits Zoltán nagy képességei ez alkalommal gesztusainak hangulatteremtő erejével nyilatkoznak meg; akkor persze a megszokott erővel és művelt át gondoltsággal. Szenvedélyes kitörései viszont kevésbé győznek meg; sem Gócza igazát, sem Gócza ürességét nem bizonyítják. Az ő színvonalukhoz a népes együttesből csak ketten nőnek fel. Ruttkai Éva, egy villanásnyi szerelmi jelenetben, csodálatosan vegyítve a sírást és a nevetést; valamint Bihari Sándor, minden mozdulatában tökéletesen összeforva a kántortanító patriarkális figurájával.

FEHÉR FERENC

A GIGÁSZI MŰ MÁSODIK FELE

Jegyzetek a Háború és békéről

Most, hogy az összegező számvetés szándékával rendezgetem magamban a Háború és béke filmváltozatának élménymontázsát, kiindulásként rögtön egy adott helyzettel kell számolnom: félbemaradt mondatot folytatok. Keresztúry Dezső tudós alapos-sággal és költői érzékenységgel elemzte ugyanitt a film első és második részét, az én feladatomban pedig a harmadik és negyedik rész vizsgálata. S végeredményben ez utóbbi két rész által új igazolást nyertek Keresztúry Dezső analitikus megá-lapításai. De ez nem véletlen; oly tudatos művészi következetesség vonul végig a filmen, akár egy hőmpölygő folyam felett átívelő híd acélkonstrukciója. Híd ez a film is, mely visszavezet az útrabocsátó szép gondolathoz — ha a gonosz emberek összetartanak, a becsületes emberek is ezt kell tenniük — de akkorra már a túlsó partra értünk, megjárva az élet és a történelem roppant küzdelmeit.

A harmadik rész a Borogyino címet viseli. Nehéz jelzöt találni rá. Ha azt mondom: káprázatos, lenyűgöző,

monumentális — nem keveset, hanem mást mondtam mint ami való. Ez a rész vérből, lángból, füstgomolyból, embertömegek áradatából közelhoz valamit, ami értelmetlen és mélységesen tragikus, de a hazájáért harcoló nép erkölcsi erejét tanúsítja. A sokfajta fojtogató és fájdalmas el-lentmondás, melyet történelemnek nevezünk, hatalmas méretű és mozgalmasságú ábrázolását nyújtja a Borogyino.

Az ütközet részletes leírása helyett, mely Tolsztojnál nemcsak stratégiai, hanem filozófiai mélység-gekig terjed, Bondarcsuk természetesen a csatajelenetek hiteles értékű megfestésére vállalkozott. Döbbenetes érzékletességre törekedett. A nézőnek hinnie kell: ha nem is feltétlenül ilyen, de bizonyosan ilyen erejű és hevességű volt az ütközet. Ez az intenzitás persze a főhősök egyéni drámájának is föltétele. Andrej elhatalmasodó kételye és szörnyű halálfélelme, Pierre naiv iszonyata csakis a poklok viharában válhat lel-kileg megalapozottá. A totális film-technikai felvértezetttség, a szinte be-

Búcsú a Rosztov-háztól





Menekülés Moszkvából

láthatatlan távlatú csatarend-szervezés, a kamerák sokirányú manővere, a festői látásmód, a rendezés lélegzetelállító nagystílúsége egyetlen szuggesztív látomássá forr össze, az ütközet elemi hullámszává, amelyben ott hányódik kiszolgáltatottan, s csaknem tehetetlenül a regény szereplőinek esendő sorsa.

És mégis hitvallás a filmnek ez a része is az ember jóságra, békeségre és nagy tettekre való hivatottsága mellett.

A negyedik rész — címe: Pierre Bezuhov — némely tekintetben még az előzőt is felülmúlja. Moszkva kiürítésének lázas riadalma, s kiváltképp felégetése ismét nagyformátumú és valóságghú komponálásban, eleven képintenzitással és festői erővel, mondhatni a nézőtéri széksorokig ér el. Bőrünkön érezzük a lángok perzselését, s a korom és a pernye ott szállong körülöttünk. És megint Pierre-t látjuk, amint szent révületben s zaklatottan sodródik a feltartóztathatatlan események félelmetes forgatagában, de a legvégzetesebbnek látszó kalandokat is átvészeli. A hadifogság gyötrelmei közt nyeri vissza lelke boldogságát és harmóniáját, Karatejevvel, az egyszerű és

bölcs paraszttal való találkozása révén. S az eposz nem csak a hódító napóleoni seregek összeomlásával és visszavonulásával ér véget, hanem annyi megpróbáltatás, szenvedés és halál után a jobb jövőbe vetett hit optimista kicsendülésével.

A regényóriás kettős-síkú, de szorosan egybefonódó cselekményláncolata, melyben egyfelől a történelem, másfelől három főúri család, a Bolkonszkij-, a Rosztov- és a Bezuhov-família, és közülük is elsősül Andrej, Natasa és Pierre sorsalakulását követjük, Bondarczuk filmjében is, Tolsztoj szellemétől vezetve, szerves gondolati és érzelmi összefüggést alkot. Ez ebben a filmben a realizmus-hoz való hűség és ragaszkodás ismérve és győzelme. Nagyon fontos momentuma ez a filmtetralógia megítélésének, hiszen a King Vidor-rendezté amerikai filmváltozat épp e tekintetben szegényítette el és szimplifikálta a regényt. A cselekmény romantikus átekinthetőségének gondolati és történelemszemléleti redukció volt az ára. A Háború és béke megfilmesítésének romantikaveszélye meglehetősen erős lehet. Mi sem könnyebb például, mint Natasa jellemét ábrándos érzélgősségbe öltöz-

tenni. Vagy annyi anyagi áldozat árán a háború kemény és rideg jeleneteit látványos gyönyörűséggé, tablóvá színezní, vagy éppen infernalis grand guignollá torzítani. És általában: éppen a monumentalitás által elhomályosítani a filmben az emberit. Bondarcsuk oly elmélyült lényeg-megértéssel merített a regényből, hogy a romantikus felerősítés kísértéseit sikerült elkerülnie. Hozzátehetem: néhány jelenet kivételével a naturalizmusét is.

A regény szellemének filmi értelmezése, minden hűség ellenére — vagy épp ezért — átköltést feltételez, Szergej Bondarcsuknak eszerint — Vaszilij Szolovjovval közösen — nem csak a forgatókönyvíró, nemcsak a totális rendező és a színész, hanem a költő feladatát is el kellett látnia, de korlátot állított maga elé.

Bondarcsuk egyetlen pillanatra sem adott magának feloldozást, nem engedett a hűségből, pedig kínálkozó a feltételezés, hogy valamelyes engedmény nagyobb szabadságot jelenthetett volna számára. A kompromisszum nélküli hűség a részlet-szépségek teljességét nyújtja, néhol viszont túlzottnak bizonyul, nem mindig világít át rajta a bölcselő és ítélkező Tolsztoj szelleme.

Amikor Borogyinó után Kutuzov egy parasztházban tábornoki karával haditanácsot ül, van a szobában egy szemtanúja a jelenetnek, egy hatéves kis parasztlányka, Malasa, aki a kemence tetejéről feszülten figyeli a Moszkva és az egész ország sorsát eldöntő izgatott tanácskozást. Malasa a filmben is ott látható. Elmaradhatott volna, de a hűség megkövetelte jelenlétét. Tolsztoj azonban azt is leírja, hogy Malasa másképpen értelmezte a haditanács jelentőségét, és Tolsztoj ábrázolásában e jelentéktelennek tűnő kis részletnek, a történelem és az egyén sokat kutatott, boncolgatott kapcsolata szempontjából, nem kis művészi jelentősége van. A gyermeki „másképpen látás” a történelemalkotás nagy aktusának picinyke, de nagyon emberi és jellemző tükre. Látjuk a gyermek csodálkozó szemeit a filmben, de nem látunk e gyermeki szemekkel úgy, ahogy az író látott, s itt egy olyan dimenzió esett ki a filmábrázolásban, melyet az ütközetek hatalmas távlatai sem adhattak vissza. Bondarcsuk költészete sokkal inkább a természet és a lélek motívumainak szimfónikus összecsendülésében van. Az emlékezés, a felajzottság, s a halál pillanatai hatalmas, dinamikus zengésű víziókban tárulnak elénk, a

Natasa és családja Moszkva megszállásának napjaiban





Bondarczuk Pierre Bezuhov szerepében

képek egybeáradása ezerszeres fényt gyűjt a szereplők lelkivilágában.

A Háború és béke nem csak látványában és megjelenésében gigászi filmremek, hanem az anyaggal való megbirkózás erőfeszítésében is. A páratlan művészi teljesítmény az egyetemes filmművészetet nagy értékkel gazdagította, de a vállalás nagyságával itt szükségszerűen együtt kellett járnia a lemondás nagyságának. Bondarczuknak is, és mindenki másnak, aki ehhez a regényhez nyúlt, vagy nyúlni fog, hogy filmre vigye, tudni kell, hogy a Háború és béke sohasem lehet az a filmművészet számára, ami a Háború és béke a világirodalom számára. Egyszerű volna azt állítani, hogy azért, mert Tolsztoj és műve, bármilyen áttételben, utolérhetetlen, s mert ilyen géniusz átörökíteni reménytelen próbálkozás. De ha azt hangsúlyozom, hogy egyszerű, egyedülálló, a maga enciklopédikus voltában vizuálisan felölhelhetetlen e regény, már közel járok az igazsághoz. És még közelebb, ha azt mondom: a Háború és béke egy egész emberöltőre szóló olvasmány.

Újra meg újra elő kell venni és elolvasni egészében vagy részleteiben, hogy minden oldaláról megvilágosodjék. Film ilyen igénnyel nem állhat elő. Sőt a több estére tagozódás még azt is megnehezíti, hogy időről időre „visszalapozzunk” benne. Bondarczuk úgy vívta végig és nyerte meg végül is a maga nagyszerű csatáját, hogy filmje hatásának időben és térben történő szélesebb kiterjesztése elé maga épített gátat. Négyrészes, hatórás film — ez eléggé akadályozza a hozzáférkőzést. Bizonyos azonban, hogy a továbbiakban a film helytáll önmagáért és évek, évtizedek múlva is megtalálja és magához vonzza új híveit.

Mindezek hangoztatása után meg kell állapítanunk: a Háború és béke nem csupán egyszeri megnézésre való film; ebben is a regény nyomdokain halad. Kiváltképp Andrej és Pierre, a XIX. század e gondolkodó és humanitásra törekvő két emberének realista jellemábrázolása mondhat sokat a huszadik és az eljövendő századok embereinek is.

SAS GYÖRGY

NÉGY ELMÉLET A KORSZERŰ FILMMŰVÉSZETRŐL

A közönség, amely szórakozni megy a moziba, a filmről szóló elméleteket természetes gyanakvással fogadja. Aki a filmet impressziószzerűen kapja, természetes, hogy szívesebben olvass impressziószzerű kritikát. Az elemző kritika gyanús, szokatlan számára. Néha mégis a legszkeptikusabb nézők várnak magyarázatot — bár öntudatlanul — az elmélettől. Ez akkor sokott megtörténni, amikor a filmművészetben egyre-másra új irányzatok születnek, lázas útkeresés következik, kísérletek sora, a múlttól való gyors eltávolodás. A bosszús néző ilyenkor egyre gyakrabban ismétli: „Bocsánat, nem értem mi ez, nem vagyok ilyesmihez hozzászokva!”

Ez az idő kedvez az elméleteknek. De kedvez a félreértéseknek, félremagyarázásoknak is. Mert sokszor egyszerűsített formában, részletekben, vagy ami rosszabb, homályos illúziók formájában jutnak el ezek az elméletek a nézőkhöz.

Célszerűnek látszik, hogy megvizsgáljuk azokat a fő elméleteket, amelyek rendszerezik a filmes művészi gyakorlatot. A sok lehetséges felosztás közül itt négyet ismertetünk röviden.

Az első irodalmi ihletésű. A filmművészetnek két alkotási típusát különbözteti meg: a filmprózát és a filmköltészetet. A legkövetkezetesebben ez az osztályozás a szovjet kritikában jelent meg: még a harmincas évek elején, amikor valahogy meg kellett magyarázni a három nagy — Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko — sikertelenségeit a némafilmtől a hangosfilm esztétikájához történő átmenet idején, és egyidejűleg meghatározni az újak — Vasziljevék, Jutkevics, Ekk, Ermler — sikerének a titkát. A prózát és költészetet úgy tárgyalták, mint állandó és egyetemes kategóriákat, amelyek meghatározzák a jelenhez való viszonyt is. Nemrég Jefim Do-

bin a Filmművészet poétikája című munkájában a próza és a költészet határát a metaforához való viszonyban jelölte meg. Aki ehhez közeledik, mint Dovzsenko, költő, aki, mint Zavattini, lemond róla, az próza. „A prózai iránynak — »elbeszélő« film — vonzódása a részletekben gazdag, sokoldalú képhez programszerű és belső szükségszerűségéből fakad. A metaforikus iránytól ez a törekvés idegen. A bonyolult egészet egyetlen, jól kiválasztott részlettel fejezi ki. A leírás extenzív, sokatmondó, mindenről beszélni... A metafora intenzív, az egyes jegyek hangsúlyozottak, sűrítettek, az általánoshoz közelednek.”

Ez természetesen mind igaz. Logikus, következetes, könnyen alkalmazható. Csak kár, hogy modern művekre alkalmazva nagyon bizonytalanná válik az egyik oldalon csaknem minden, a másik oldalon pedig alig valami marad: Dovzsenko Dal a tengerről és Lamorisse Fehér sórényű ló című filmje, sőt még ha idevesszük Lelouch Egy férfi és egy nő, Skolimowski A sorompó című alkotásait, az aránytalanság akkor is nagy.

Egy másik elmélet rendszerbe foglalása André Bazin nevéhez fűződik. Azzal a szándékkal készült, hogy betöltse az űrt, amely egyes teoretikusok szerint a néma- és hangosfilm közötti keletkezett. A hangosfilm forradalmi jelentőségét nem tagadva Bazin bebizonyította, hogy ez a fordulat csak bizonyos filmtípus számára hozott pusztulást. Viszont Stroheim némafilmjei és Renoir vagy Welles hangosfilmjei között Bazin világosan kimutatható folyamatosságot lát, amelyet a hang felfedezése nemcsak hogy nem szakított meg, hanem éppen megerősített. „A húszas és negyvenes évek közötti filmművészetben — írta — két nagy és ellentétes irányzatot

különbözteték meg: egyikhez azok a rendezők tartoznak, akik hisznek a képben, a másikhoz azok, akik hisznek a valóságban. A »kép«-en — nagyon tágan értelmezve — érttem mindazt, amit a vásznon való bemutatás hozzáadhat a bemutatandó dologhoz. Ez két összetevőhöz vezet: a kép látványosságához és a montázsesszközökhöz.”

Bazin nem azt állította, hogy az alkotók, akik hisznek a képben (Eisenstein, Dreyer, Bergman, Fellini), nem érték el a filmművészet és a mesterségbeli tudás csúcseit, azt, sem, hogy egyszer felváltják őket azok az alkotók, akik a valóságban hisznek. De a filmművészetben végbement fejlődés az utóbbiakhoz kapcsolódik, rokonszenvét Bazin ezek számára tartja fenn. Egy-egy montázs megnyithatja az utat az alkotó elképzeléseinek, mert a montázskapcsolással a képnek új érteimet ad, olyat, amit maga a kép nem tartalmazott.

Az az irányzat, amelyet Bazin a „valóságban való hitnek” nevezett, lehetővé tette a filmen az élethez való sokszínűség megvalósítását, helyet adott a véletlennek, jelentős mértékben megőrizte a reális teret és időt, s egyidejűleg megajándékozta a rendezőt az igazmondó tanú szerepéhez. Természetesen, ez a tendencia létezett már Bazin munkájának megírása előtt is (1952), sőt korábban, mint a Bazin elemzéseire felhasznált filmek, az Arany-polgár, az Életünk legszebb éveit, hiszen megtalálhatjuk ezeket már Flaherty, Murnau némafilmjeiben is. De éppen napjainkban a „Valóság mozija” hirdeti Bazin elméletének életszerűségét. Még ha nem is idézik, gyakran elősegíti a filmek alaposabb megértését.

A harmadik teória a hagyományos, Oswald Spengler esztétikáján alapuló felosztás, amelyet filmre Jean Mitry alkalmazott.

Mitry a szenvedélyekre épülő, az érzelmeknek alárendelt dionüszoszi művészetre, valamint az ész által irányított, az észre apelláló, nyugodt, harmóniára törekvő apollói művészetre osztja a filmművészetet. Az apollói klasszicizmus, Mitry véleménye szerint, „szerkeszt és

szervez; az életet újrateremti, teljesen a matematika törvényei szerint helyettesíti be az előre kigondolt formákba”.

Az apollói művészet követőinek vallja Mitry Eisensteint, Dreyert, Langot; Dionüszosz követőinek pedig Stroheimet, Murnaut, Wellest, Bunuelt.

Végül a negyedik elmélet a film hatása alapján osztja fel a filmművészetet. Az egyik típus az, amely szinte hipnotizálja a nézőt, kézenfogva vezeti a kész konklúziókhöz; a másik pedig, amely alkotótársnak hívja.

Ez a felosztás Edgar Morin könyvének — Mozi, avagy a látható ember — hipnotikus, csaknem mágikus film-értelmezésén alapszik. Morin véleménye egybeesik a társadalmak „tömegkultúráját” vizsgáló kutatóknak nyugtalanító nézeteivel — elsősorban Harold Rosenbergre és Gilbert Cohen-Seatra gondolunk —, akik azzal fenyegetnek ugyanis, hogy a film a felelmetes „ikonosféra” fő előidézője, elkerüli intellektusunkat, intuitív úton kerül hozzá, háttérbe szorítva a kritikai magatartást és a szellemi kezdeményezést.

Felmerül a kérdés, milyen e rendszerek megbízhatósági foka, milyen kritériumok alapján lehet egy filmet értékelni a kétértelműség veszélye nélkül. Ebből a szempontból Dobin rendszere a filmpróza nagy túlsúlya miatt a filmköltészettel szemben, gyakorlatilag szinte felhasználhatatlan. Cohen-Seat rendszerének pedig veszélyesen homályos, bizonytalan határai vannak. Nem az az elengetésünk, hogy Morin és Cohen-Seat rendszere két nagyon egyetlen részre osztja a filmművészet alkotásait, hanem az, hogy két szélsőséges esetet különböztet meg, és nagyon sok kiváló alkotást nem tud egyértelműen elhelyezni benne. A Mitry által javasolt rendszer, nagy hagyományai és híres analógiái ellenére, még bizonytalanabb. Más történelmi körülmények közt jött létre, így a filmművészet számára használhatatlan. Minden filmszerző a néző fogékonyságára számít, a hangulat, a drámai feszültség, a vizuális kifejezőerőn keresztül épp-

úgy, mint bizonyos érveléssorozat, vagy a végső következtetés segítségével. Nehéz Langnak dogmatizmust tulajdonítani, vagy komolyan állítani, hogy Dreyer misztikus eksztázisai (a csodálatosan feltámasztott Lázár alakjával) „az ész által irányított és az észre apelláló művészet” példaképei. És Eisenstein? Világos, hogy az ő „intellektuális montázs” koncepciója a nézőtérben az értelem megmozgatását célozta, vizont az „attrakciós montázs” éppen tipikus példája az érzelmekkel és az érzéki megismeréssel történő játéknak a cél elérése érdekében. Eisenstein részletesen és érthetően leírta álláspontját — amely távol áll az egyoldalúságtól — montázselméletéről: „ez alkotásra kényszeríti a nézőt, és éppen ennek köszönhető, hogy nagy belső érzelmi feszültség keletkezik bennük, amely megkülönbözteti az emociális művet az egyszerű elbeszélés informatív logikájától”. Welleshez hasonlóan, mint Dionüszosz hívét említve, könnyű bebizonyítani, hogy az Aranypolgár újszerű konstrukciója nem emocionális tünet volt, hanem szellemes, racionális felhívás a nézőhöz, hogy válaszra ki saját igazságát a hat közül, amelyeket Kane ismerősein keresztül ismer meg.

Bazin elmélete látszik még a legmegbízhatóbbnak. A „képek rendezői” és a „valóság rendezői” megfogalmazás rövidege ellenére, kielégítőnek, konzekvensnek mutatkozik. Eisenstein például tipikus „képrendező”. Sem a hős nélküli Patyomkinban, sem a biografikus Rettegett Ivánban nem hisz a valóság pusztá elmondásában, mindenhol világos célzatú képeket konstruál, mindezt szándékosan teszi, azután felfokozza ezt frappáns plasztikus megjelenítéssel és merész montázsokkal. Bazin elméletének fogyatékosága, hogy a „realizmus” szála kizárólag a film formájára vonatkozik, a tartalmi elemeket nem foglalja magában. De Bazin halála óta (1958) a filmművé-

zetben új tendenciák jelentek meg: vajon Bazin elmélete elegendő ezek értékeléséhez?

Általánosan szólva a jelenlegi változások elsősorban a narrációban, a mű szerkezetében mennek végbe, hála a színházi dramaturgia modelljétől való eltérésnek. A klasszikus előadást — expozícióval, a drámai cselekménnyel, a kulminációval, katasztrófával és katarzissal — csak a hagyományos, szórakoztató filmekben őrizték meg. Azokban a művekben, amelyek mélyebben próbálják korunk problémáit és a modern ember belső világát elemezni, a hagyománytól való eltávolodás két irányban megy végbe. Az egyik — az elbeszélés szélsőséges objektivizálása: „cinéma vérité”, a „közvetlen film”, az „új hullám” alkotói az anyagot a valóságból merítették és ezekből különféle filmeket vágtak össze. A másik — az elbeszélés szélsőséges szubjektívizálása (Fellini, Antonioni, Bergman.)

Vajon ez ugyanannak a felosztásnak a folytatása, amit Bazin létrehozott? Úgy tűnik, mintha az lehetne. Hogy a „kép művészete” azonos a szubjektív irányzattal, a „valóság művészete” pedig az objektiv irányzattal. Valóban, gyakran így van. De nem mindig. Bazin rendszere a felosztás alapjául a filmet alkotó anyag jellegét vette, ez volt Bazin idejében a legfontosabb. Az új rendszernek a megkülönböztetés alapjául azt kell vennie, ami ma a legfontosabb: a film építésének a módját ebből az anyagból. Tehát, vagy a hős gondolatának a dramaturgiája, vagy a szerző gondolatának a dramaturgiája, vagy a hagyományos színházi dramaturgia — mindegyik tud a bazini értelemben vett „képpel” vagy „valósággal” dolgozni. Az új filmelmélet kontúrjai már érzékelhetőek, csak még maga az elmélet nem létezik. Ideje ezt létrehozni.

Fordította: PAP PÁL

Angol filmhét a Filmmúzeumban

A Filmmúzeum egyre változatosabb, színesebb és ötletesebb programmal igyekszik hivatásának megfelelni; legutóbb az angol filmek héttét szervezte meg, s ezen a filmtárlaton módot adott az átlagnál jobban érdeklődő műértő közönségnek, hogy véleményt alkothasson egy ország filmművészetéről. Nagyon fontosak az ilyen filmmúzeumi tárlatok, mert azt a feladatot látják el egy-egy országon belül, amelyet nemzetközi viszonylatban a különböző fesztiválok: felvonultatják az elmúlt évek termésének javát, akárcsak a képzőművészeti kiállítások.

A Filmmúzeum ideai angol filmtárlata a modern angol filmről kívánt keresztmetszetet nyújtani. Mikor kezdődött a modern angol film? A filmtörténet kutatóinak egybehangzó véleménye szerint 1945-ben, David Lean *Késői találkozás* című filmjével. Helyesen tette tehát a Filmmúzeum, hogy a bemutatott tizenkét film közül időben ez a *Késői találkozás* az első. David Leannek ez az olasz neorealizmus vívmá-

nyait is megelőző, pedig annak szellemében fogant filmje a maga kisrealizmusával, finom pszichologizmusával a hatvanas évek Tony Richardson-ját engedi sejtetni. Kár azonban, hogy e nagyon fontos pár év terméséből a Filmmúzeum más alkotásoknak nem talált helyet, így például különösen hiányzik Carol Reed valamelyik filmje, mert David Lean mellett ő a modern angol film legfontosabb elindítója. (Nálunk sajnos csak a *Trapéz* képviseli ezt az igényes és jeles rendezőt). Míg az 1945 körüli időszakból csupán ez az egyetlen film szerepel a tárlat műsorán, addig az ötvenes éveket három film képviseli: Laurence Olivier: *III. Richárd* (1955), Anthony Asquith: *Gyilkosság parancsszóra* (1958/59), és Jack Arnold: *Az ordító egér* (1959). Mindhárom film szerepeltetése indokolt, bár kettőt közülük annak idején a magyar közönség is láthatott. Az angol film különösen érzékeny színdarabokból készített filmadaptációkra, s ezért ezt az irányzatot helyesen képviseli a

Jean Shrimpton és Paul Jones a *Kíválság* című filmben



III. Richárd, bár Oliviernek nem a legjobb műve. Kíváncsian és izgatottan vártam a *Gyilkosság parancszoára* élményét; sajnos ez a nagyhírű film ma már megszürkült, szembeötlően bántó modorosságai, érdekes bizonyosságául, hogy a kitűnő téma önmagában nem biztosítéka annak, hogy kitűnő alkotás is készülhet belőle. Mégis helyes volt megismerkedni Asquith-tel, az angol filmművészetnek ezzel a doyenjével, aki 1927 óta rendez egyfolytában.

Az összes többi film, összesen nyolc, a hatvanas éveket képviseli. Ez az angol filmművészet megújulásának nagy korszaka. Ha ezt a tényt figyelembe vesszük, ez a számbeli túlsúly mindenképpen indokolt. Két nagy szakmai tudással készített, bevallottan szórakoztató szándékú filmen kívül (Lee-Thompson:

Peter O'Toole (II. Henrik) és Richard Burton (Becket) Peter Glenville filmjében





A Beatles-együttes a Vidám fiúk című Lester-filmben

Navarone ágyú, 1961, Terence Young: *Tengeri cápák* 1965) a többi mind a nemzetközi szakirodalomban sokat emlegetett, jelentős film. A színdarabihletésű filmirányzatot Peter Glenville nagy műgonddal készült *Becket*-je képviseli. Ez az érdekes rendező eddig kizárólag színdarabokat vitt filmre — (nálunk Olivier és Simone Signoret szereplésével a *Tárgyalást* mutatták be) — így például a *Becket* New York-i színpadi változatát is ő rendezte. E nagy művészi érzékenységgel készült filmnél nagyobb figyelmet érdemel a látszólag pusztán szórakoz-

tató „beat-film”, Richard Lester *Vidám fiúk* című alkotása (A *Hard Day's Night* 1964). Ez a kitűnő fiatal rendező, akitől a magyar közönség is élvezhette *A csábítás trükkjét* (mely a cannes-i fesztiválon Aranypálmát nyert), sokkal többet mond annál, amit a cím és a téma ígér. Bevezeti a nézőt a modern szórakoztató zene mélyebb megértésébe, utal a Beatles-zenekar számainak népi ihletettségére, és fanyar ironiával ábrázolja küzdelmüket a művészi elismertetésért. Az a képsor például, amikor a próba szünetében a betonozott térre iskolásgyerekeként kirajzó körülrajongott zenészek játszani kezdenek, természetességükről, furcsa magányukról és

Gia Scala és Anthony Quinn a *Navarone ágyú* című filmben



Alan Bates, Az elhagyott ház lakói főszerepében

életörömről éppúgy árulkodik, mint a rendező kirobbanó képalkotó tehetségéről. Kár, hogy ez a szép film, melyet évekkal ezelőtt egy pozsonyi moziban láttam, (mindenféle hűhó nélkül), nem került a magyar mozihálózatba, és így csak a szerencsés kevesek tekinthették meg.

Az 1963—1967 közötti legmaibb angol filmművészetet Lester elmjén kívül Clive Donner (*Az elhagyott ház lakói*, 1963) Joseph Losey (*Baleset*, 1966) és a fiatal Peter Watkins képviseli. (*Kiváltság*, 1967). E két utóbbi film tavalyi cannes-i fesztiválon feltűnést keltett. Itt van aztán végül, de nem utoljára Antonioni; előbb azonban kerítsünk szót a többiekre.

A *Baleset* rendezője, Joseph Losey amerikai művész, aki sokad-magával azért költözött a hatvanas években Angliába, hogy szabadabban, függetlenül dolgozhasson. Bár a *Baleset* a rendezőnek nem legfontosabb filmje, és társadalmi mondandója sem olyan erőteljes, mint ugyanennek a rendezőnek nálunk is bemutatott *A királyért és a házáért* című alkotásában, helyes volt ennek az amerikai irányzatnak képviseltetése. sőt: Losey személye egy-

magában talán kevés is ennek az irányzatnak a súlyához képest, különösen, ha meggondoljuk, hogy az 1961 óta szintén Angliában rendező, rendkívül tehetséges és jelentős Stanley Kubrick nálunk még teljesen ismeretlen. Jó alkalom kínálkozott volna, hogy valamelyik filmjével megismerkedhessünk. (*Lolita*; *Doktor Strangelove*; 2001: *A space Odyssey*). Igaz, hogy a *Doktor Strangelove* nem nélkülöz politikai problémákat, de ha már egyszer ezektől nem irtóztunk és a *Tengeri cápák* című filmben egy, a hazáját és a kommunizmus ügyét eláruló lengyel atomtudós ármánykodásainak lehetünk tanúi, akit James Bond olyan fölényes biztonsággal semmisít meg, hogy az ember nem is érti: ilyen zseniális angol elhárító tiszték között, hogy bújhatott meg egy Kim Philby — szóval ha egyszer már az említett filmben az irigylésre méltóan direkt és nem is valami izléses politikai propaganda jelen volt, akkor miért ne vetíthetők volna a halatú Kubrick említett filmjét?

Ugyanezt mondhatnánk Karel Reiszről is (*A suitable case of treatment*) aki a legfiatalabb angol nemzedékből sajnálatosan hiányzik, éppen úgy, mint Shlesinger (*Darling*) vagy Peter Brook (*A legyenek ura*). *A legyenek ura* nálunk is nagy könyvsiker volt, nem ártott volna most a kiváló filmmel is megismerkedni. Tony Richardson valamelyik újabb filmje is hiányzik, mert bár tőle minden fontosabb filmet láthattott a magyar közönség, neve mégsem hiányozhat egy igényes művészeti tárlatból. (Például: *A megboldogult*, Evelyn Waugh nálunk is ismert kisregényének filmváltozata). Tudjuk persze, hogy egy hét tizenkét filmjébe nem lehet mindent besűrűíteni, e megjegyzéseinket mégsem titkolhatjuk el, mert a mezőnyben annyira Antonioni *Nagyítása* a legjobb, hogy tájékozatlanabb nézőnek úgy tűnhet: nincs is modern angol rendező, aki véle vetekedhetnék.

S most lássuk Antonionit. Igaz ugyan, hogy afelől egy percig sem lehet kétségünk: Antonioni nem angol rendező, hanem olasz, tehát az angol filmművészetnek sem reprezentánsa — de filmje egyrészt tagadhatatlanul angol gyártású, más-

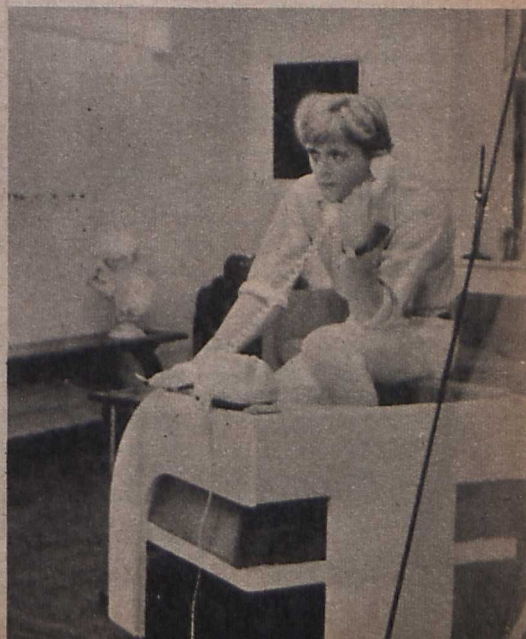


Richard Burton és Peter O'Toole a *Becket* egyik jelenetében

részt pedig a mai angol társadalom egy rétegét ábrázolja. Bár ezzel az utóbbi megállapítással óvatosan kell bánni, mert ez az angol társadalmi réteg inkább csak ürügy a rendezőnek, hogy saját belső világát a vászonra vetítse. Éppen nemrégiben halászta elő Giorgio Bassani Antonioni egy ismeretlen cikkét az *Osservatore Romano* című vatikáni napilap 1944. február 20-i számából, melyben a művész így ír: „A művészre csak a magány várhat. Az élet nem tűr meg olyan művészt, aki annak cselekvő részese... A magányérzet számára az egyedül lehetséges állapot.” Vajon nem a *Nagyítás* fotografusának korai arcképe-e ez? Hiszen a *Cinema Nuovo* 1967. 186. számában Antonioni ezt írja barátjának, a szerkesztőnek: „A film főhősének válsága egy kicsit az enyém is... Főleg abból a szempontból, ahogyan ő a valósággal szembekerül.”

De miféle valósággal kerül szembe ez a fényképész, vagyis Antonioni? Amiképpen a rendező évtizedeken át a valóság legszigorúbb dokumentumait fényképezte, hogy az élet igazságait tettenérhesse, de ebben

csalódva a maga belső világát kezdte nyomozni: ugyanígy a *Nagyítás* fotografusa is addig üldözött egy számára kétségbevonhatatlan tény, mint szenzációs riport-témát — (egy gyilkosságot és egy holttestet) — hogy az végül is elröppent előle, s ezért a bűnözők által eltüntetett bizonyítékot a maga képzelete kisu-gárzásának volt kénytelen felfogni. A film végén a fényképész beáll a



David Hemmings, a *Nagyítás* főszereplője



Vanessa Redgrave, Antonioni *Nagyítás* című filmjében

kezdő képsorokban látott bohócruhás társaság közé, mely különösségével feltűnően tüntetve képzeletbeli ütőkkel és képzelt labdával teniszezik egy parkban. Kétségtelen: Antonioni is beállt a képzeletükkel teniszezőkhöz, végleg feladta régi önmagát, s mint akitől ravasz gonosztevők elrabolták a bizonyítékokat, a tények dokumentumait, keszes mozdulatokkal labdázik a fantázia teniszlabdájával.

Igaza van tehát az angol kritikusknak, aki szerint „az igazságot megkerülő ember magatartása ez, aki képtelen arra, hogy őszintén magába nézzen” és a *Nagyítás* „kézikönyv lehetne azok számára, akik a könnyű megoldásokat kedvelik, s akik a megismerés korlátaira hivatkozva elhárítanak maguktól minden felelősséget... Intellektuális mankó a szellem nyomorékjai számára, morális defetizmust hirdet.” (Carey Harrison, *Sight and Sound*, 1967. 1.). Tagadhatatlan, hogy Antonioni messze kanyarodott korábbi éveitől, vagy akár az *Éjszaka*, a *Kaland*, a *Kiáltás* valóságos társadalmi problematikájától, de az is tagadhatatlan, hogy amit kifejez, azt nagyon sok néző érzi igaznak. Ezért filmjének mondanója sokak számára revelációként hat, és ezért volt fontos megfogalmazni. És milyen tökéletes szakmai tudással teszi mindezt! A külvárosi gyárnegyedben fáradt arcú munkások éjjeli menedékhelyét

lyét jelmezként viselt rongyos ruhában fényképező fiatalember, aki afféle modern Nikodémusként csak éjszaka meri az igazságot keresni — amint ez a fiatalember egy vadász szenvedélyével lát neki modelljének a műtermében, szexuális mohósággal vetve rá magát a girhes nőstényre, egy ősember vadságával örökítve meg, kaparintva meg magának, de csak jelképesen: fényképezőgéppel: az ihletett művészi ábrázolásnak csodája.

Ugyanígy a *Nagyítás* folyamatának képsora, amikor fotografusunk egy nyomozó könyörtelenségével vallatja maga-készítette fényképeit az igazság hevével. Vagy a gitárját összetörő énekes, akinek művészetéről csödöt mond, amint a villanyáram, melynek ki van szolgáltatva, megszűnik működni. Mindez a korszerű filmművészeti ábrázolás csúcspontját jelenti. Mégsem feledhető, hogy a *Nagyítás* a Metro nyájasan bőmbőlő orozslánjának közismerten meghitt képével kezdődik. Védjegy ez, s amennyire hírneves, annyira meglepő: most már Antonioni védjegye is lenne? A Metro-receptek minden kelléke együtt van: gyilkosság, eltüntetett holttest, szeretkezés, gazdagok édes élete, beat-zene, kábítószerezésvet és egy kis mélyebb értelem. De a Metro bőmbőlő orozslánja másra is figyelmeztet: arra, hogy milyen nehéz egy ország filmművészetét precízen meghatározni, hiszen itt most egy olasz rendezőnek amerikai gyár védjegyét viselő filmje: Anglia színeit képviseli.

De legyünk szerények. Tizenkét filmmel nem lehet egy ország filmművészetéről tökéletes keresztmetszetet adni, és egyszersmind a közhözség jogos kíváncsiságát is kielégíteni. Köszönet illeti e filmtárlat megszervezőit, hogy az éppen évtizedünkben egyre jelentősebbé váló angol filmművészet áttekintését lehetővé tették.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

Találkoztam boldog cigányokkal is

Nincs konfliktus, nincs választási lehetőség, nincsenek felismerések, kitzűzött célok, meghiusult vágyak. Ebben a filmben semmi sincs, ami megszokott idegpályákra terelné benyomásainkat, s értékítéletünk sem egykönnyen találhat összehasonlítható pontokat. Nem intellektuális mű, amelyben filozófiai mélységekig gyökerező gondolatok csapnak össze, s olyan lírája sincs, mely rokon érzelmi hullámhosszokat teremthet a nézőben.

A történet egy vajdasági cigánytelepülésen játszódik, a főhősök és mellékfigurák itt élnek a sárból tapasztott házfalak, cseppnyi ablakszemek, pipázó kigyerekek és átkozódó öregasszonyok világában. Csakhogy ebben a történetben a fő- és mellékhősökkel semmi sem „történik”, csak omlanak egymásra a napok, a hideg színű hajnalok, a részeg eszméletlenséggel végződő éjszakák, kést rántanak, vért ontanak, asszonyt vernek vagy ölelnek — mindez mégsem „történés”, melynek iránya, célja, morálisan megítélhető indítéka van, melyben valamilyen szembenállás vagy összetartozás fejeződik ki. Ez nem élet, csak létezés.

De az ember életre születik.

Sokan cigányromantikát találtak ennek a filmnek a szövegében. Talán a kocsmai énekesnő tüzes szemei, talán a mulatozás vadsága, vagy a késelők indulata a megtévesztő ebben a kivételesen tárgyyszerű műben. De a szépséges, daloló cigánylány nem lobban emésztő szerelemre senki iránt, egy állati szintre süllyedt vegetáció prostituáltja csupán, az érzelmek „luxusára” rá sem döbbenhetett, a mulatozás örömetelen, a késelés céltalan, még csak nem is igazi gyűlöletből, vélt vagy valódi érdekből táplálkozik. Borának, a tollgyűjtőnek a tetteiből hiányzik a célszerű emberi tevékenységre jellemző szervezethez, az alig felserdült cigánylányból, Tissából hiányoznak a kamaszkor vágyai, senki nem akar elmenni a sárból, mocsokból, az ütlegek elől, végső és megváltoztathatatlannal elrendeltetése van az életnek. Hiányzik a kételkedés, a lázadás.

A hiányzó fogalmak és érzelmek feltérképezésére vállalkozott a film. S a hiány riasztó jelzése egyáltalán nem a romantikus alkotók sajátja... De ennek a korunk civilizáció-

Jelenet a filmből



jába betokosodott, elmaradott létezésnek az ábrázolása sajátos módszert követelt. Az életjelenségek túl gazdag áradása, az emberek állandó mozgása, a külső történések hevesége a lényegi mozdulatlanságot teszi hangsúlyossá. A romantika formai jegyei tehát ebben a „túlszínezettségben” valóban jelen vannak, ez azonban megtalált és elvállalt kifejező eszköz, s nem valamiféle kommersz „mézes madzag”.

Így élnek Aleksandar Petrovic rendező a dokumentalista részletező objektivitásával konstruálta játékfilmjét, látszólagos szertelenséggel kapcsolta egymáshoz a jeleneteket, nem hozott létre a történések belüli lényeges és lényegtelen között semmiféle hierarchiát, lemondott a hang-

súlyos és hangsúlytalan pillanatok ritmusáról, s nem hozott létre drámát. Filmje: a valóság rekonstrukciója, a valóság felmutatása.

Persze — dráma.

Csak az összeütközés nem az azonos feltételek közt élő, a körülmények azonos törvényeinek engedelmesskedő, egyformán kiszolgáltatott emberek közt van, hiába rontanak késsel egymásnak. Az értelmes és érdemes emberi életről alkotott fogalmunk ütközik össze a filmben ábrázolt, redukált lét totális képével. Petrovic fegyelmezett és következetes művész. Ebben a létezésben csak hazugság árán lehetne másfajta drámát teremteni, hiszen az egyéni dráma feltételezi az egyéni választás lehetőségét. Itt a létformának kell robbannia ahhoz, hogy egyéneket lökhessen ki magából, hogy bárki is drámai hőssé nőhessen, és sorsának tudatos átélője lehessen.

Minden mozdulatlan. Nem történik semmi. Az arcok ugyanolyanok, ha egy asszonyt üt, tapos a sárban az ura, ha az árokban félholt részeg hempereg, ha valaki mindenét elkártyázza. Így van rendjén. Itt, ezek közt a „romantikusán” színésre pingált házfalak közt ez nem dráma, ez — élet. Más életet senki nem ismer. Itt semmi sem erjed, és semmi sem fog történni önmagától. De valamit el kell kezdeni. Egészen előlről. Hiányzanak a fogalmak, mint a vak embernek a színek. Az emberben a vágyak csak a lehetőséggel születnek meg. Hiányzanak a lehetőségek.

A gondolat feszültségét, az indulatot a látvány hordja. Petrovic hősei nem fogalmazhatják meg saját helyzetüket vagy egy másfajta élet utáni vágyódásukat. Nincsenek abban a helyzetben, hogy ilyesfajta segítségét adhassanak a rendezőnek önmaga kifejezésére. Ezért válik főszereplővé a „beszédese” világ. Az álmodozó, szépséges hajnal, melybe sötét foltjával belenyomul egy részeget vonzó öregember, gyerekek, akik nem tudnak játszani, csak üldögélnék a penészszerű házak tö-

Behim Fehmiu, a film főszereplője





A film egyik cigány-szereplője

vében, lakások, amelyek ólak, s egy televíziós készülék... Ezt a televíziót nagyon sokszor látjuk ebben a filmben, mintha a rendező számolna avval, hogy korunk emberét nem túlságosan könnyű megdöbbeneni, a tényeket egyszerűbb tudomásul venni, mint megkérdőjelezni. Ugyanabban a világban élünk, mi televízióval, fridzsiderekkel, összkomforttal felfegyverkezve, s egy nép, amely „romantikus színfolt” a város, a falu, a civilizáció szélén...

Ezt a megszokottat sűríti, zsúfolja nyugtalan, színes látvánnyá a film. Látvánnyá és nem látványossággá. Nyomasztó szomorúság az arcokon. A folklór elemek is ennek a racionálisan feldolgozatlan fájdalomnak a kifejeződései. Ha szerepük kihívóan hangsúlyos, ez is a rendezői koncepció logikájából következik. Evvel a néppel szemben a történelem folyamán mindig ennyire volt az elvárás: különös nóták, különös szenvedélyek. Csakhogy Petrovic nem egy cigány népi együttes műsorát mutatja meg, hanem embereket, akiken sem a dalok, sem a vad indulatok nem segítenek. Tomislav Pinter operatőri munkája nem hízeleg a szemnek, s nem segí-

ti a nézőt romantikus elandalodáshoz. A piszok, a sötétség, a nyomor egyáltalán nem hangulatos díszlet a filmben, hanem fájdalmas, gondolatot szuggeráló valóság: évszázadok súlya alól vár felszabadításra egy nép.

S megváltoztatásra vár az emberi magatartás, amely, mint megváltoztathatatlant — tudomásul veszi: így is lehet élni. Megváltoztatásra vár a faji felsőbbrendűség „cigányügyben” oly gyakori pszichózisa. A film a kép nyelvén megfogalmazza, s avval tiltakozik, hogy feltár. Megmutatja a falusi öregek arcát, akik olyan természetesnek látják a cigány-nyomort, akár a reggel felkelő napot, megmutatja a városból érkezett sofőr „magától értetődő” hódító kegyetlenségét, ahogy Tissára, a fiatal cigánylányra ront. Ez a „megmutatás”, mely nélkülözi az elérzékenyülést, konklúziók megfogalmazását, az egyszerű, célratörő drámák mozgósító erejét — bátor, elszánt művészi módszer. Abból a hitből táplálkozik, hogy a valóság drámája a dokumentalitáshoz hasonlatos szüksézszerűséget is elviseli.

SZANTÓ ERIKA

A makrancos hölgy — Rómeó és Júlia

ZEFFIRELLI SHAKESPEARE-FILMJEI

Napjainkban nem ritka eset, hogy egy-egy film bemutatója nyomán a kritika és a közönség reakciója merőben ellentétes képet mutat. A kölcsönös szemrehányásokban kifejeződő ellentétnek úgyszólván nemzetközileg kialakultak már az alapvető kliséi is: kasszasiker — esztétikai célkitűzés, kommerszfilm — művészi alkotás, olcsó szórakoztatás — igényesség.

Franco Zeffirelli két Shakespeare filmje *A makrancos hölgy* és *Rómeó és Júlia* körül ki-robbant viharos polémia azonban, egyike azon jelenségeknek, amikor a szakkritika jelentős többségének elutasítása és a közönségsiker közötti ellentmondás sem-

miképpen sem szorítható bele a szokványos és gyakran természetesen szimplifikált, sémákba. Eleve kizárja ennek lehetőségét Zeffirelli személye. A 45 esztendő rendező gazdag művészi múltja, eddigi produkciói, komolysága, elkötelezettsége még a gyanúját is eloszlatja annak, hogy az olasz mestert Shakespeare-filmjeiben siker hajhászás vagy anyagi szempontok vezetnék. Az is bizonyos, hogy a művészetben sokkal komolyabban hisz, semhogy filmalkotásait egyszerűen holmi Shakespeare-népszerűsítés eszközének tekintené.

Zeffirelli művészi pályafutását 1945-ben, 22 éves korában kezdte a *Bűn és bűnhődés* színházi változatában segéd-

rendezőként és színészként. A rendező: Luchino Visconti volt. Ez az indulás rányomja bélyegét az azóta világhírűvé szerzett rendező egész életére. Első jelentősebb önálló színházi rendezése *A vágy villamosának* olaszországi bemutatója. Több sikeres színházi rendezés után azonban figyelme az opera felé fordul. Itt látja a legnagyobb lehetőséget alapvető törekvése, művészi becsvágya kielégítésére: újjáteremteni azokat a remekműveket, amelyeknél a „klasszikussá válás” idővel maga után vonta az akadémiizmust, poros unalmat, elavultságot. Első kiugró operai sikerére Rossini *Hamupipőkéjének* Scala-beli bemutatója 1953-ban. Az ezt

Richard Burton és Elizabeth Taylor *A makrancos hölgy* forgatása közben



követő esztendőkből rendezése nyomán sorra születnek újra Verdi, Rossini, Donizetti legnépszerűbb, s ennél fogva leginkább „elverkliszedett” művei. Operarendezőként jut első ízben — többek között — Angliába is. 1959-ben a Covent Gardenben olyan elismerés fogadja Zeffirelli *Falstaff* felújítását, hogy utána már nem is hat a szenzáció erejével az a kitüntetés, amelyben pedig külföldi rendező igen ritkán részesült Angliában.

1960-ban az *Old Vic*-ben Zeffirelli rendezésében mutatják be a *Rómeó és Júliát*. A siker kirobbanó. A konzervatív *Observer* kritikusa, Tynan elragadtatásában így kiált fel: „Ez nem is reveláció, hanem egyenesen revolúció!” A darab ezután turnéra, pontosabban diadalútra indul az USA-ban, Kanadába és több európai országba. A következő állomás: Zeffirelli Stratford-on-Avonban a



Elizabeth Taylor és Richard Burton A makrancos hölgy egyik jelenetében

Shakespeare-fesztiválon 1961-ben az *Otello* rendezésével arat újabb babérokat.

Mielőtt azonban rátérnénk sokat vitatott két Shakespeare-filmjének problémájára, meg kell említenünk, hogy Zeffirelli nem újonc a film területén sem. Segédrendezőként ténykedett Visconti mellett három film forgatása közben (*Érzelem, Remeg a föld, Párdúc*), ugyaneb-

Rómeó és Júlia: Leonard Whiting és Olivia Hussey



ben a minőségben működött De Sica, Antonioni, Rossellini oldalán is. Így tehát alkalma volt megismerni az olasz filmrendezők élgárdájának széles skáláját. Csak a kép teljességéért említjük meg, hogy első komoly, önálló filmkísérlete — nagyon jellemzően — a Firenzei

árvízről készült dokumentumfilm volt. Ez tehát annak a Franco Zeffirellinek vázlatos portréja és tömören összefoglalt életútja, akinek *Makrancos hölgyét* 1966-ban Párizsban mutatták be társadalmi esemény számba menő díszelőadás keretében, *Roméó és Jú-*

liája premierjén, 1967-ben pedig megjelent az angol királyi család is. Ugyanakkor a filmszakkritika egy része megvetése jeléül, Zeffirelli műveit egyszerűen tudomásul sem veszi. Sok kritikus pedig csak azért ír róla, hogy műveit lepecskondiázza, mint lefényképezett színházi előadásokat, mint „olyan filmeket, amelyeknek semmi közük a filmhez”.

Vannak természetesen szép számmal más vélemények is, amelyek több figyelmet, mélyebb tanulmányozást szentelnek Zeffirelli filmjeinek. Hadd említsük meg közöttük az egyik legtekintélyesebb olasz filmszótárát, Mario Verdonet, márcsak azért is, mert az ő tárgyilagos ítélete látszik leginkább megközelíteni a probléma lényegét. Verdone úgy ítéli, hogy Zeffirelli Shakespeare-filmjeiben a színpadot világméretűvé igyekszik kiszélesíteni és a rivalda szűk keretei közül a film eszközeivel tör ki az utcákra, terekre, erdőkbe, hegyekbe. A térnek e kihasználásában Zeffirellinek olyan elődei és részben mesterei voltak, mint Laurence Olivier, Visconti és Max Reinhardt szabadtéri színelőadásaival és filmkísérleteivel.

Ennyit kellett elmondanunk, hogy meghatározhassuk műfajilag Zeffirelli alkotásainak helyét a filmen belül. Ami pedig tartalmi célkitűzéseit illeti azt a *Roméó és Júlia* bemutató-

Roméó és Tybalt vívójelenete Verona utcáján



Roméó és Júlia dajkája (Leonard Whiting és Pat Heywood)



Olivia Hussey és Leonard Whiting

jával kapcsolatban ő maga határozta meg a legplasztikusabban: „Gyűlölöm azokat az előadásokat, amelyek megmerevítik, megfagyasztják vagy éppen agyonrendezik Shakespeare-t. Hisz e lángeszű művésznek éppen az a legnagyobb értéke, hogy minden alkotásában elevenen lüktet az élet, a vér”.

Zeffirelli Shakespeare-filmjeiben is úgy közelít az alkotáshoz, mint művészi pályája kezdetétől minden klasszikushoz. A mondanivaló lényegét keresi, a kor atmoszféráját igyekszik feleleveníteni, dokumentáris pontossággal megrajzolni a cselekmény hátterét. Egyszóval vérbő, hiteles, reneszansz történeteket kíván életre kelteni. A reneszansz Padova szolgál háttérül

A *makrancos hölgy* történetének, a szenvedélyek, a színek teljes gazdagságában. A XV. század eleji Verona utcáin, terein, kastélyaiiban és kolostoraiban játszódik a Montague-k és Capuletek véres vetélkedése.

A rendező hónapokig tartó történelmi, irodalmi előtanulmányok után látott hozzá mindkét műve megalkotásához. Első kísérleténél — talán a siker biztosítása érdekében — olyan világsztárokra bízta a főszerepeket, mint Richard Burton és Elizabeth Taylor. A *Romeó és Júlia* esetében azonban két teljesen ismeretlen fiatalra, a tizenhét esztendőös Leonard Whitingre és a tizenöt éves Olivia Hussey-re osztotta ki a főszerepeket, ismert angol Shakespeare-színé-

szek mellett. Talán említeni is felesleges, hogy ez a merészség külön hívta a kritikusok dühét. Hiszen, hogy mást ne említsünk, Zeffirelli vállalkozása előtt a filmtörténet két klasszikussá vált Romeót és Júliát ismert, 1935-ben Norma Shearer-t és Leslie Howard-ot, 1953-ban pedig Laurence Harvey-t és Susan Shental-t.

Node ne feledjük, hogy Zeffirelli programszerűen ebben a tekintetben is szakítani kívánt a klasszikussá lett hagyományokkal. Kezdőkre, de egészen fiatal kezdőkre bízta az ifjú szerelmesek szerepeit, és a közönség máris szívébe zárta azt a fiút és leányt, akinek nevét néhány hónappal ezelőtt még senki sem ismerte.

V. M.



EGY DOKUMENTUMFILMES VALLOMÁSA

A nürnbergi perben Keitel tábornoknak többek közt a következő kérdést tették fel: „Véleménye szerint mikor következett be a fordulat a második világháborúban?” A vádlott Keitel így válaszolt: „A moszkvai csatával.”

Nemrégiben a Szovjetunió marsalljával, Zsukovval beszélgetve, azt kérdeztük tőle, hogy a háború melyik szakaszát tartotta a legnehezebbnek. Szerinte a legkritikusabb időszak 1941. októberének eleje volt. November hó folyamán, a Tajfun fedőnév alatt szereplő hadműveleteket megvalósítva, a német csapatok olyan közel jutottak Moszkvához, hogy látsövön már láthatták a Kreml tornyait. Ez a hely huszonhét kilométerre fekszik Moszkva központjától. A helységet Krasznaja Poljánának hívják. E kis faluban a németek nehéztüzérséget állítottak fel, hogy a fővárost lőjjék.

A múlt e drámai időszakát eleveníti fel a moszkvai csata több más, eddig kevésbé ismert részletével együtt dokumentumfilmünk, amely-

nek címét — *Ha szereted hazádat...* — Konsztyantin Szimonov egyik verséből vettük. A filmet szovjet és külföldi híradókból vágtuk össze, és bevettük a filmbe e harc még élő résztvevőivel — Georgij Zsukov, Ivan Konyev és Konsztyantin Roko-szovszkij marsallokkal és a moszkvai népfölkelők sorkatonáival — készített interjúkat.

Most amikor a háború után felnőtt egy új nemzedék, mely már alig ismeri ezeket az eseményeket, egy ilyen dokumentumfilm készítői előtt elsősorban az a kérdés merül fel, hogyan tegyék a ma nézőt az akkori események résztvevőivé? Természetesen, első feltétel az igazság, bármennyire keserű legyen az. A néző csak akkor érzi magát a történelmi események tanújának, sőt résztvevőjének, ha hisz abban az igazságban, amit a vásznon lát, csak ebben az esetben számíthatnak a szerzők a néző együttérzésére, csak így tűnnek el a gátak a néző és a film között.

A film dramaturgiájának alapjává a Vörös téren négy történelmi időpontban megtartott díszszemléket tettük. Az 1940. május 1-i díszszemle hét és fél héttel azelőtt zajlott le, hogy Hitler megtámadta a Szovjetuniót; akkor Tyimosenko marsall a Lenin mauzóleumon elhelyezett tribünről arról beszélt, hogy a világháború már kétmilliárd embert sodort magával. Ezekben a percekben, háta mögött, idegesen járt fel s alá Sztálin, a téren pedig a csapatok álltak, mit sem sejtve arról, hogy a háborúig mindössze ötvenegy nap és tizenhat óra van még hátra.

Az 1941. november 7-i díszszemle két órával korábban kezdődött el, mint máskor, hogy a fasiszták esetleg ne kísérelhessék meg, hogy csapást mérjenek a díszszemlén felvonuló csapatokra. Ezek a csapatok a díszszemle után a Vörös térről egyenesen a Moszkva közelében fekvő elővárosok védelmére vonultak. A „harmadik díszszemle” csak vágy-

Kalinyin



Moszkva védőinek emlékműve

kép maradt, Hitler örült terve, hogy a moszkvai Vörös téren a fasiszták felvonuljanak, s amelynek lefolyását Hitlerék pontosan kidolgozták és már a meghívókat is kinyomtatták. A díszfelvonulás szerencsére nem ment végbe, s a meghívókat nem küldték szét.

De három és fél év után, 1945. június 24-én megtartottuk a győzelem díszszemléjét, amikor a Wehrmacht zászlói földre hullottak a Kreml falainál.

Mi történt a négy díszszemle között, hogyan jutottak el a fasiszták Moszkva falaihoz és hogyan verték őket onnan vissza, hogy is történt a később „moszkvai csodának” nevezett csata, ezt szerettük volna filmünkben elmesélni. Művünkben nincsenek maszkírozott színészek és meggyőződésünk szerint nincsen benne maszkírozott történelem sem.

VASZILIJ ORDINSZKIJ



MAGYAR SZINKRONFILMSZEMLE

A Debrecenben rendezett V. Magyar Szinkronfilmszemlén a mozifilmek kategóriájában díjat kapott dr. Márkus Éva, az *Egy férfi és egy nő* szinkronrendezője, Szalóky József, a *Csavargók köztársasága* szinkronszövegírója és Morassy László, az *Antigone* szinkronhangmérnöke. Ebben a kategóriában Szabó Gyulának ítelték a legjobb szinkronalakítás díját a *Becsületbeli ügy*-ben nyújtott teljesítményéért; a film magyar szövegének írója Bánky Stella a zsüri különdíját kapta.



Új film forgatását fejezte be Julij Rajzman. A produkció címe: *K o r t á r s a d*. A film hőse nagy tehetségű mérnök, egy tudományos intézet igazgatója, a mai szovjet értelmiség jellegzetes figurája. Munkájában, magánéletében súlyos problémákkal küszködik. Igor Vladimirov — „civilben” a Len-szovjet Színház művészeti vezetője — alakítja a mérnököt. Vladimirov, aki rendező is, csak Rajzman kedvéért vállalta a szerepet

Romy Schneider kétévi szünet után ismét filmezik. Dick Clement kém-krimijében alakítja a női főszerepet, partnere Tom Courtenay. A filmet Londonban forgatják

Truman Capote világhírű regénye a *Hidegvérrel*, az elmúlt évben nálunk is megjelent. A regény, mint ismeretes, dokumentáris pontossággal rögzít egy szörnyű bűntényt: 1959 novemberében, a Kansas állambeli Holcomb-ban (USA) elvetemült gonosztevők bestialis kegyetlenséggel lemészárolták egy farmercsaládot: Herbert Cluttert, feleségét, otthon tartózkodó fiatal lányát és fát. A tetteseket, a 33 éves Richard Eugene Hickcockot és a 36 éves Perry Edward Smith-t hamarosan elfogták, de a halálos ítéletet csak öt évvel később hajtották végre rajtuk.

Richard Brooks most filmre vitte a regényt. Filmje, akárcsak Capote könyve, dokumentáris hűséggel tárja fel a megrázó esetet. A felvételeket a helyszínen, a meggyilkolt farmer házában és pincéjében forgatták, az esküdteket a tárgyalás esküdtszéke alakítja. A két gonosztevő szerepére Brooks alig ismert színészeket szerződeltetett; mindketten Robert Blake (Edward Smith) és Scott Wilson (Richard Hickcock) rendkívül hasonlítanak a gyilkosokra. A meggyilkolt farmert egy ismert színpadi színész, John McLain játssza.



Truman Capote (szemüveggel) és a rendező: Richard Brooks

Az utolsó kép a farmer családjáról

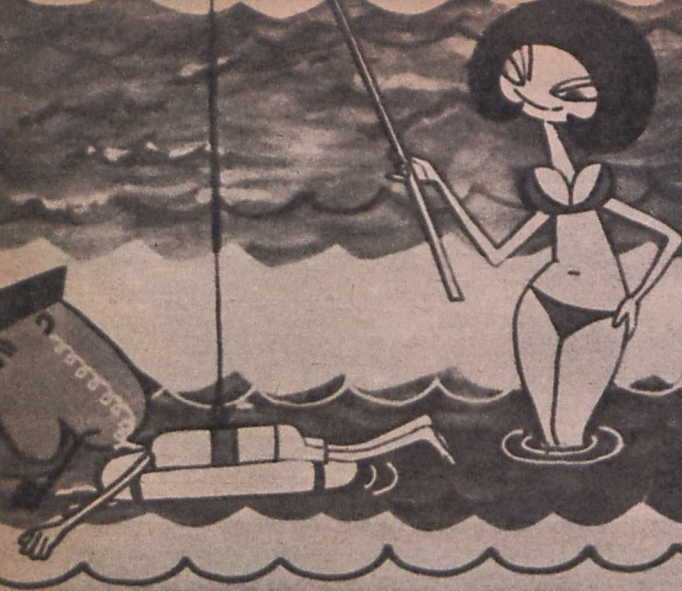
AZ OBERHAUSENI rövidfilmfesztiválon a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatói elnyerték a fesztiválzsűri egyik nagydíjat. A rövidjátékfilmek kategóriájában fődíjat kapott Elek Judit *Meddig él az ember?* című munkája, a dokumentumfilmek kategóriájában pedig Sára Sándor *Vízkereszt*-je. Ezenkívül filmjeink több oklevelet és kitüntetést nyertek. A fesztivál ismertetésére következő számunkban visszatérünk.

Ivan Pirjev rendező váratlan halála miatt félbeszakadt Dosztojevszkij egyik legnagyobb regényének, a *Karamazov testvéreknek* megfilmesítése. A film első két részét, mint ismeretes, Pirjev készítette el, a harmadik résznek azonban már csak a rendezői tervét sikerült összeállítania. Szergej Jutkevics, Alekszandr Sztolper és Lev Arnstam most elhatározták, hogy Pirjev terve alapján leforgatják a harmadik, befejező részt. A filmben számos ismert színész, köztük Mihail Uljanov, Kirill Lavrov, Mark Prudkin és Lionella Szkirda vállalt szerepet. A három rendező valószínűleg még az idén befejezi a munkát.



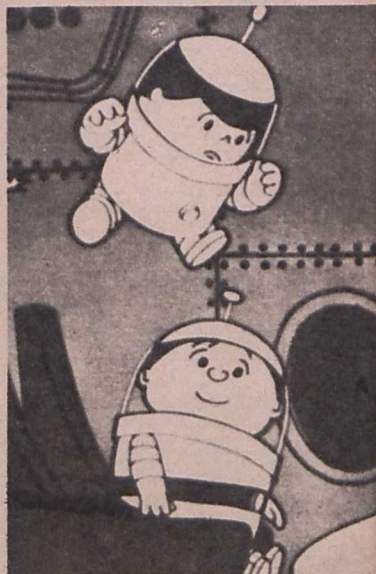
Ripori Észak-Vietnamból címmel színes dokumentumfilmet készítették Oleg Arceulov és Ruben Petroszov szovjet operatőrök. A húszperces film felvételein kerek három hónapig dolgoztak.

Jim Brown, akit Sidney Poitier után a legnagyobb néger filmszínésznek tartanak Amerikában, alakítja a főszerepet Buzz Kulik *A* *lázadó* című, Frank Elli regénye nyomán készülő filmjében. Jim Brown egy fegyencet fog játszani.



A Vakáció egyik jelenete

Sok új, felnőtteknek is szóló szatirikus rajz- és bábfilm készül a drezdai stúdióban. Klaus Georgi *Vakáció* filmje azokat figurázza ki, akik mindenáron a tenger mellett akarnak nyaralni; sznobok, akiknek csak a tengeri nyaralás elég előkelő. Helmut Barkowski *Április, április* című rajzfilmje gyerekekről szól: álmukban űrhajósokká változnak.



Űrhajós-gyerekek



Faye Dunaway, aki a *Bonnie és Clyde* női főszerepének alakításával tette ismertté nevét, elvállalta De Sica *Szerelmesek* című filmjében az egyik szerelmes szerepét. Partnere az új filmben Marcello Mastroianni lesz. Képünk: Faye Dunaway Bonnie szerepében

Carlo Montuori, sok emlékezetes olasz film operatőre 83 esztendőskorában elhunyt. Montuori 1909-ben kezdte pályafutását egy dokumentumfilmmel, amelyet a messinai földrengésről készített. A második világháború után Montuori az olasz neorealista filmek kedvelt operatőre volt, ő forgatta többek között: *A biciklitolvajok*, *a Nápoly aránya* és *A tető felvételeit*.

A rémdrámáiról, az úgynevezett thrillerekről ismert rendező, Alfred Hitchcock nincs valami jó véleménynyel a színészekről. Mint a Paris Match írja, a következőket jelentette ki: „A színészek civilben olyanok mint a gyerekek: egyesek kedves, mások gonosz gyerekek, de valamennyien ostoba gyerekek”...

filmvilág

XI. évf. 8. 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: 1/4 évre 24,— Ft. Csekk számszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

68.426 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest

INDEX: 25 286



Claudine Auger játssza az egyik főszerepet Terence Young Tengeri cápák című James Bond-filmjében, melyet az angol filmhéten mutattak be a Filmmúzeumban. Cikkünk a 15. oldalon.



filmvilág

Rossana Podesta, A hét aranyember mesterfogása című új olasz filmben. Rendező: Marco Vicario

Ara: 4,- Ft