



596-584

*filmvilág*

8

1970. ÁPRILIS 15.



**A KREML HARANGJAI** Nyikolaj Pagogyin közismert szín.nüvéből készített filmet Viktor Georgjev rendező a MOSZFILM stúdióban. Lenint Jurij Kajurov, a moszkvai Kísszínház művésze alakítja.

**CÍMKÉPÜNK:** Széles Anna játssza a főszerepet a Szép magyar komédia című, most készülő magyar filmben. Rendező: Banovich Tamás.

# LENIN ÉS A SZOVJET NÉMAFILM

Sokan úgy vélik, hogy Lenin alakját a mozivásznon első ízben A. Kapler és M. Romm filmje, a *Lenin Októbere* mutatta be, amelyet a forradalom huszadik évfordulójára készítettek. Valójában a lenini téma kezdete jóval korábbi időszakra tehető. Lenint már életében megörökítették néhány dokumentum-értékű felvételen, amelyek később elősegítették a színészi munkát. És már akkor sem elégedtek meg riport-felvételekkel, hanem arra törekedtek, hogy játékfilmen mutassák be Lenin történelmi szerepét. 1920-ban P. I. Vojevogyin, aki akkor a népművelési népbiztosság filmesztálynak vezetője volt, forgatókönyvet írt egy történelmi filmhez *Az akadályokat átlépve — előre, magasabbra!* címmel.

Ez a forgatókönyv 71 tézis-történetből állt, hat részre oszlott, s mint a filmforgatókönyv tervéből kitűnik, a filmnek fel kellett volna ölelnie Lenin forradalom előtti tevékenységének éveit is, Októberben betöltött szerepét, majd alkotó munkáját a forradalom győzelme után.

Vojevogyin kísérlete azonban nem járt eredménnyel, a szerző nem tudott megbirkózni egy ennyire grandiózus feladattal, de maga a szovjet filmipar sem állt még készen a feladatot megvalósítására, sem alkotói, sem műszaki, sem anyagi szempontból.

A húszas évek elején gyakoriak voltak a klubokban és a kultúrházakban az olyan előadások, amelyek Lenin életének és a forradalomnak valamelyik epizódját vitték színpadra. Voltak olyan filmek is, amelyek közvetlenül ezekhez az előadásokhoz kapcsolódtak. Protazanov filmje: *Az ő behívója* (1925) Lenin halálával, s azzal a gondolattal zárult, hogy a dolgozók folytatni fogják Lenin harcát. Az akkori idők szellemének megfelelően Protazanov szereplői két élesen szembeálló csoportra oszlottak; egyfelől a szovjet hatalom el-

lenségei, a gyáros és fia; másrészt Andrej, a fiatal munkás, az öreg parasztszony és Katya, az unokája. Pudovkin erről a filmről megjegyezte, hogy „Protazanov munkáját úgy is felfoghatjuk, mint az első játékfilmet Leninről”. A lenini téma nemcsak Protazanov filmjének fináléjában jelent meg, hanem szimbolikusan végigvonult az egész filmen.

Voltak Leninnel kapcsolatos ifjúsági filmek is. Így például a Doronyin rendezte *Hogyan utazott a kis Petya Iljicshez* című filmben arról van szó, hogyan utazik Petya messziről Moszkvába, hogy elbúcsúzhassék a halott Lenintől. Krupszkaja elismerően nyilatkozott a filmről, különösen a hatásos befejező jelenetet emelte ki. Hasonlóan Lenin nevében cselekednek a *Lenin lakása* című film gyermekhősei is (Petrov rendezése, 1929). De az akkori filmek készítőinek nem mindig sikerült összefűzniök a nép Lenin iránti érzelmeinek ábrázolását a lenini ügy távlataival: míg az előbbit hatásosan, sok árnyalatban fejtették ki, addig az utóbbit gyakran csak jelszószerűen tudták ábrázolni.

Dziga Vertov (*Lenini filmigazság*, 1924. és *A parasztság szívében Lenin él* 1925) arra törekedett, hogy a Lenin életében készített felvételeket és Lenin temetésének epizódjait összekapcsolja felvétel-kiegészítésekkel (a lenini beszédek hallgatóinak rcagálása, a lenini eszmék megvalósítása stb.) A montázs segítségével elmélyítette a tájékoztató jellegű felvételek értelmi jelentését, s feleltet azokat a művészi, költői publicisztika színvonalára.

Vertov még 1919-ben felvételeket készített Leninről A. Levickij operatőrrel. Később összeállította a *Lenini filmnaptár* című szalagot. Ez volt az első kísérlet arra, hogy egyesítsék a Vlagyimir Iljicsset megörökítő összes felvételeket, kronológikus sorrendben összefoglalják az

elő Leninről készített filmdokumentumokat.

Vertov egyike volt azoknak a filmszakembereknek, akik a kormány határozata értelmében szalagra rögzítették a gyászmeneteket és röpgyűléseket. 1924. február 6-án már látható volt a mozokban Dziga Vertov összeállításában a *Lenin temetése* című film.

Vertov később tovább dolgozott az általa összegyűjtött filmdokumentumokon. A *Lenin filmgazsága* „már ezer méteres film volt”, amelyben a Lenin életéről, betegségéről és haláláról készített anyag három részre oszlott. A rendező már felhasználta az úgynevezett „szinesített” eljárást. Vörös színűek voltak a magát Lenint ábrázoló jelenetek, kékek a rossz termést és járványokat ábrázoló képek, feketék a Lenin halálával és temetésével kapcsolatos felvételek. Eizenstein saját bevallása szerint a *Patyomkin páncélos* egyik legdrámaibb jelenetét — a Vakulinczuk holttetésénél összehívott röpgyűlést — Vertov filmjének hatása alatt készítette.

A lenini motívum felvillant J. Cservjakov 1928-as filmjében is: *Egy lány a távoli folyó partjáról*, amelynek hősnője, egy vidéki település távirász-kisasszonya gondolatban minden cselekedetét és gondját megosztja Leninnel. Szeretne az ország középpontjába kerülni, de azután belátja, hogy odahaza is nagy feladatok várnak rá.

Mint láthattuk, az első Leninről készített filmek inkább a téma emocionális, történelmileg hiteles vonatkozásait emelték ki. Krupszkaja maga is tiltakozott Lenin életének színrevitele ellen és a dokumentális pontosság mellett szállt síkra.

A más személy által eljátszott Lenin alakja is olyan filmekben jelent meg, amelyek egyesítették magukban a játékfilm és a híradófilm tulajdonságait. A forradalom győzelmének tizedik évfordulójára készült el Eizenstein *Október-e* és Barnet *Moszkva Októberben* című filmje. Barnet maximális hitelességre törekedett és ezért megkérte az októberi események aktív résztvevőit, hogy egy-egy filmezizódban szerepeltethesse őket. A történelmi személyek megjelenítéséhez pedig

olyan embereket gyűjtött össze, akik külsőleg hasonlítottak rájuk. Eizenstein is pontosságra törekedett a történelmi események és tények újralakításánál. Sem Eizenstein, sem Barnet nem akart semmit kigondolni, nem „szervezték” a cselekményt dramaturgiai eszközökkel. Eizenstein fő művészi eszköze az *Októberben* a montázs volt, amelyet gyakran alárendelt a részletek szimbolikus jelentésének.

Eizenstein filmjének első változatai felölelték a forradalom különböző szakaszait a monarchia megdöntésétől a polgárháború befejezéséig. A rendező azonban később mégis úgy döntött, hogy figyelmét a hatalom átvételét közvetlenül megelőző eseményekre fordítja. A forgatókönyvben Eizenstein és társ-szerzője, G. Alekszandrov nagy mértékben követték John Reed könyvét: „Tíz nap, amely megrengette a világot”.

Az első epizód a filmben, amelyben Lenin alakja is megjelenik, nevezetes találkozása volt a Finn Pályaúdvár előtt a forradalmi néppel. A reflektorok cikázó fényei megvilágították a munkástömeg egyes csoportjait és alakjait. Lenin határozottan fellép a páncélautó kerékére, majd az autó tetejére. Azután a razlivi kunyhó következik, de Lenin nem jelenik meg a képen. Egy másik jelenetben látjuk ismét: parókiában vezeti félre az Ideiglenes Kormány kopóit. És végül látjuk őt a második szovjetkongresszus szónoki emelvényén — Lenin bejelenti a forradalom győzelmét. Az első epizódon kívül a többi inkább csak átvillanó részlet volt, a film egyébként is tele volt rejtvénytartó szimbolikával.

Barnet és Eizenstein egy uralni munkást, V. N. Nyikandrovot szerepeltette Leninként. Nyikandrov külsőleg nagyon hasonlított Leninre, de szerepét csupán látványos jelenetekben tudta ellátni. Nyikandrov arca, különösen, ha szemé is látható volt, azonnal elárulta, hogy nem Lenin. Majakovszkij elítélően nyilatkozott Eizenstein kísérletéről, bár más kérdésekben, főként a történelmi pontosság kérdésében egyetértett vele.

De már akkor sem értett Majakov-

szkijjal mindenki egyet. Kirson, az ismert drámaíró ezt írta: „Lenint természetesen nehéz eljátszani, ez a feladat valóban csaknem teljesíthetetlen. De ha mégis arra gondolunk, hogy az egész világon proletármiliónok élnek, akik sohasem látták Lenint, de akiknek megvan a maguk meghatározott, Lenin nevével kapcsolatos elképzelésük... és megláthatják a mozivászonon akár a kevésbé hiteles Lenint is — akkor képzeletükben továbbrajzolják Lenin alakját. Ebben a kérdésben a néző saját művészete óriási szerepet játszik.”

Majakovszkijnak igaza volt Nyikandrovval kapcsolatban, ami a lenini téma megtestesítésének akkori szakaszát illette. Kirson viszont hitt abban, hogy jön majd olyan színész, aki képes lesz „a néző saját művészetének” — azaz képzeletének — felkeltésére.

Bizonyos időnek kellett eltelnie, amíg a szovjet filmművészet valóban méltóképpen meg tudta testesíteni Lenint. Meg kellett jelennie Csapajev és Makszim figurájának, a forradalom élenjáró hőseinek a mozivászonon. (A Makszim-filmnek a tervek szerint volt egy olyan előzetes változata, amelynek során Makszim nagy bonyodalmak után eljut Leninhez és beszélget vele).

Dziga Vertov a harmincas évek közepén megteremtette legjobb, immár hangos dokumentumfilmjét: *Három dal Leninről*, (1934) amelyben a Leninről készített felvételek mellett már felhasználhatta a Lenin beszédeiről készített hangfelvételeket is. A felvételek készítői bejárták az egész országot, mások összegyűjtötték a Leninről alkotott népdalokat. Egyes dalok közvetlenül bekerültek a filmbe, másoknak csak a szövege szerepelt, voltak olyanok is, amelyeket játékfilmszerűen megjelentettek. A filmben szerepeltek dokumentumfelvételek az országban



folyó szocialista építkezésekről, a Dnyeprorsztrójról, Magnyitogorszkról, a Fehér-tengeri csatornáról, sok-sok szereplővel és jelenettel. Ez a film, mint Vertov írta: „az ember belső monológja, aki a régítől az új felé, a múltból a jövő felé, rabságból a szabad, kulturált élet felé halad, azé az emberé, akit a forradalom feloldozott.”

A film valóban óriási sikert aratott az egész szovjet nép körében. A vöröskatonák felvonultak a moszkvai utcákon, hogy megtekintsék a filmet, kibontott zászlóval, zenekari kísérettel. A kezükben plakát volt: „Megyünk megnézni a *Három dal Leninről*.”

A korai filmkísérletekben Lenin maga nem volt még igazi szereplő, a drámai konfliktus résztvevője. Alakjának lélektani elmélyítése, belső világának bemutatása még hátravolt. Csak akkor valószínűsült meg, amikor megjelentek az új színészek, a belső átélés mesterei, amikor a drámaírók elhatározták, hogy nem csupán másokat beszéltetnek Leninről, de a cselekmény részesévé teszik, megszólaltatják. Így sikerült előrelépni a külső hasonlatosságtól a lenini jellem és belső világ igazi feltárása felé.

N. ZAJCEV

# A JUBILEUMI ÉV KITÜNTETETTJEI

Az Április 4-i ünnepek egyik legszebb hagyománya, kulturális életünk eredményeinek számbavétele ebben az esztendőben különös jelentőséget kapott felszabadulásunk negyedszázados évfordulójától. Nemcsak egy év termésének „betakarításáról” tanúskodnak ugyanis ebben az esztendőben a díjak és kitüntetések, hanem felméri a magyar filmművészet fejlődését a szocialista filmgyártás megteremtésétől, az

államosítástól napjainkig, amelyek során a film, a magyar szellemi élet egy perifériás ágazatából, jelentőségében és fontosságában egyik központi területévé változott. Amikor tehát köszöntjük a kitüntetetteket és sok szerencsét, további sikeres munkát kívánunk nekik — egyszersmind egész filmgyártásunk egészséges és örvedetes fejlődéséről, kimagasló eredményeiről is megemlékezünk.

## *A Kosuth-díj*

### *I. fokozata:*

#### FÁBRI ZOLTÁN

Azt hiszem, a tárgyilagosságra való törekvés legfőbb jele éppen az, ha valaki felismeri saját elfogultságát. És a legszebb pillanatok közé tartozik, ha személyes érzelmek objektív igazolást nyernek.

Ha jellemezni akar-nám Fábrit, mindenekelőtt a következő címszavakat írnám fel: *a személyiség mindenkori összefogottsága*: örökös-en „tréningben” van, minden pillanatban könnyedén összpontosít, s ez nem fárasztja, inkább pihenteti. *Pontos-ság*: szinte legendás filmrendezői precizitása, ám ez nem valami szór-szálhasogatás, hanem magatartás: személyisége

nem tűri a felemás hely-zeteket. *Szenvedélyes-ség*: nem ellentétben az előbbiekkal, mert a tisztaság szenvedélye.

A róla alkotott hazai véleményeket még rövidebben össze lehet fog-



lalni: szídták, mert modern; dicsérték, mert konzervatív; dicsérték, mert modern; szídták, mert konzervatív.

Valójában modern-e vagy konzervatív? A kérdés túlságosan vi-

szonylagos, nem tudnék rá egyértelműen vála-szolni. Ami egyértelmű tény: máig aktuális, és nemcsak Magyarorszá-gon.

Többször tanúi lehet-tünk meggyőző művészi megújulásának. Azért mondom meggyőzőnek, mert mindenik önmaga megkínlódott újratere-mtése volt, egy tudatosan választott moralitás vas-következetességére épült változtatási készség, il-letve kötelezettség bizo-nyítéka. Az esztétikum világában ritka morális tisztaság az övé: válsá-gait mindig mélyen és őszintén átélte, kudar-caiból mindig tanulni tudott, sikerei soha el-nem szédítették. Talán ezért van, hogy szinte szimbólumává lett a fel-szabadult magyar film-művészet negyedszáza-

dának, kudarcokon-vál-  
ságon túl is örökösen  
újra nekirugaszkodni  
képes vitalitásának, mo-  
rális hitelének, hazai és  
nemzetközi sikerének.  
Háló nélkül dolgozott,  
mint minden igazi lég-  
tornász, de a dobpergés  
halálós pillanataiban  
mindig biztos volt len-  
dület erejében, fogód-  
zója biztonságában.

Személyisége lassan  
ragyogni kezdett. Ő ma-  
ga némi gyanakvással  
vette tudomásul, hogy  
„tekintély”. Miután  
megértette, hogy elke-  
rülhetetlen, közéleti sze-  
repet is vállalt. Illúziót-  
lanul, de nem hitetlenül.

Ő volt az első „új”  
filmrendező az államo-  
sítás után. Nem az  
egyetlen, aki a színház-  
tól jött a filmhez, de  
közülük az egyetlen, aki  
*teljesen* a filmnek adta  
magát. Sokan nem értet-  
ték akkor a döntését: túl-  
ságos önbizalomra, vagy  
túláságos önbizalomhi-  
ányra gondoltak. Senki  
nem bízott döntése mo-  
rális hitelében. Első ön-  
álló filmje, a *Vihar*  
után sem, bár ez már je-  
lezte filmrendezői kvali-  
tásait. Bizalmatlanul  
szemlélték a volt színészt  
és színigazgatót, aki mel-  
lesleg kiváló grafikus és  
dízlettervező. Aztán

következett Fábri mes-  
terhármása: az *Életjel*,  
a *Körhinta*, a *Hannibál*  
*tanár úr*. E három alko-  
tása egyszeriben a nem-  
zetközi figyelem előte-  
rébe állította filmgyár-  
tásunkat. Ő a sokféle  
csábítás veszélyes erőte-  
rében sem ismétli ön-  
magát; 56 mélyen átélt  
válsága után a *Hűsz órá-*  
*-val* megint új korszak-  
ot nyit. Vitatott — és  
vitatható — kísérletek  
után mesteri tudását bi-  
zonyítja a *Pál utcai*  
*fiúk*-kal. Ismét egyéni-  
űjat kezdeményez az *Is-*  
*ten hozta őrnagy úr*-ral.

Túláságosan elfogult  
vagyok vele szemben,  
semhogy minősítésére  
akárcsak kísérletet te-  
gyek. Fellépése óta — ez  
köztudott — korszakok  
és divatok sora követte  
egymást a világ film-  
művészetében; hatásaik-  
tól természetesen az ő  
életműve sem mentes.  
Ám korszakokat és di-  
vatokat átívelő teljesít-  
ménye vitathatatlanul  
egyéni, és — legalább  
hazai filmtörténetünk  
szempontjából — vitat-  
hatatlanul jelentős.

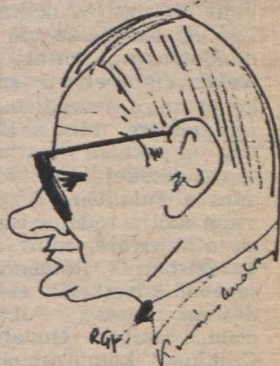
Mint ember: teli kez-  
deményező kedvvel,  
semmi jele rajta az öre-  
gedésnek. További sike-  
reket kívánunk neki  
mindnyájan, akik utána

jöttünk, általa vagy ve-  
le kezdtünk. Végtelenül  
sokat köszönhetünk ne-  
ki. Máig mesterünk és  
barátunk maradt.

NÁDASY LÁSZLÓ

*A Kosuth-díj*  
III. fokozata:

KOVÁCS  
ANDRÁS



Politikus és művész.  
Kovács Andrással kap-  
csolatban olykor vita tá-  
mad, nem kell-e kicse-  
rélni az egyik szót: po-  
litikus *vagy* művész.  
Kétségtelen, hogy rá is,  
filmjeire is elsősorban  
ez a jelző illik: politikus.  
S ebben fiatalos szerte-  
lenség és megfontolt böl-  
csesség gyúródik egybe:  
érdeklí minden, főként  
a világ legfrissebb ese-  
ményei, s véleménye  
van mindenről, ki is  
mondja, szinte támadó-  
an, a meggyőzés szándé-  
kával, épp ezért mégis  
töprengve, gondolkodva,  
gondolkodásra serkent-  
ve. Ő maga is „nehéz-  
ember”, bár meghallgat  
minden ellenkezést és  
türelmesen válaszolgat

rá: életeleme a vitatkozás. Vitatkozik a filmjeiben, vitatkozik a filmjeivel; vitatkozik már előzetesen, s utána bejárja az országot, ha tehetné, talán minden előadás után odaállna a közönség elé: vitatkozunk!

És művész is. Új, egyéni stílust teremtett. Első jellemzője a közvetlenség, a mindennél erősebb bensőségesség. Élő, feszült a kapcsolat felvevője és a szereplők, a szereplők gondolatai között. Ajkáról lesi el, bányássza elő a gondolatokat, mint a *Nehéz emberekben*, szikével hatol a lelkiismeret mélyére, mint a *Hiddeg napokban*, hamleti töprengéseket tár föl, mint a *Falakban*, a révület alól a tudatot hozza a felszínre, mint az *Extázisban*. Rámenőségéből következik erős drámai hatása. Publicista, mint Godard. Csak hogy komolyabban, felelősebben, együttérzőbben. Kovács vivisekciójának tárgya a ma, s benne ő maga. Érvelése az értelmet és az érzelmet egyaránt megcélozza, gondos terv szerint építkezik, hogy a laza improvizáció látogatát kelthesse. Fene gyerek ő is, akár csak Godard; de *nem kívül álló*. Voltaképpen lírikus: azt tárja föl, amint önmagával győzködik, hogy magával ragadjon és meggyőzőn. Az új magyar filmet ő nevezte el cselekvő filmnek.

Politikus, mert művész. Művész, mert politikus.

ZAY LÁSZLÓ

## A Kossuth-díj III. fokozata:

SZÉCSÉNYI  
FERENC



Mielőtt kimond valamit, félórát töpreng. Mielőtt kitalál egy beállítást, egy napon át rágja magát. Mielőtt megdühödik, egy egész hetet hallgat. És mielőtt megcsinálta volna a *Hannibál tanár úr*-at (1955-ben) tizenhat évet várt. Lent kezdte, abban a rokonszenves mélységben, ahol nem tehet mást a sorsától kiszemelt művész, mint tanul, figyel, ugrásra készen gyűjtöget, és készülődik. Félreértés ne essék, ez a mélység Szécsényi elbeszélésében nem gorkiji — inkább egy hatalmasra duzzasztott anekdóta, tele túlcserdülő tapasztalattal és hittel. Most negyvennyolc éves —, de állítom, hogy még mindig nem lépett túl az avantgardista kamaszok lelkesülésén (ez nem fényképezési stílusára értendő!); néha megszegyenítően jobban hisz mindenkinél abban, amit csinál és ez a környezetének egyenesen

kínos. Azt írom fentebb, hogy fényképezés. Rossz, csapnivalóan rossz ez a kifejezés, bár a technika jelenvaló. Mégiscsak fényképez, exponál, hívókról, szűrőkről kell tárgyalnia — és ahogy látom az érdeklő legkevésbé a fimből. Nagyon érti a dolgát, a lehető legszentebben rutinos, de ezzel mit sem foglalkozik, nem is érdekli. Szécsényinek úgy van rutinja, félelmetes szakmai tapasztalata, mint a tenoristának hangja. Ha a szakmai hozzáértés isteni adomány, veleszületett biológiai tényező — hajlamosak vagyunk ezt lebecsülni, legyinteni rá, és milyen átkozott ostobaság ez. Az ő rutinja tele van hittel, ha boldogtalannak látom (nem egyszer annak látom) kétségbe van esve talán, mert fél, hogy nincs meg a hite.

Ha nem tud hinni abban a filmben, amit csinál, szenved. Egy esztendeje vagyok összezárva vele, abban a mozgó karanténban, amit filmkészítésnek neveznek; egy esztendeje látom őt közvetlen közelről, és néha vannak pillanatok, amikor azt hiszem, ismerem őt. Rengeteget vitatkozunk, gyűlölködünk és néhanapján szeretjük is egymást, ugyanazt akarjuk, de ehhez kell a vegytiszta indulat, különben mit sem ér az egész... Félő, hogy a nekrológok stílusa lengi át ezt a pársort, mindig így van ez, ha ünnepélyesek akarunk lenni és a tárgyalgosság kedvéért ilyen-

kor felsoroljuk az illető munkáit. Nem akarom ezt az alkalmat tárgyilagossá degradálni — nagyon is élő művészről van itt szó —, de emlékeztetőnek hadd soroljam munkáit: *Hanni-bál, Édes Anna, Vasvirág, Két féltő a pokolban, Hideg napok, Virágvásárnap* — a fekete és fehér színeknek egészen vad orgiája, a karakteresen körülrajzolt alakok, durván rögzített tájak jellegzetesen előadott, utánozhatatlanul egyéni látomásai ezek, ki gondolta volna, hogy ennyiféle fekete és fehér szín van. Külön kell beszélni arról a filmről, amit a magyar filmek közül én a legjobban szeretek. *Hogy szaladnak a fák!* Talán ebben a legszécsényibb a Szécsényi. Itt találkozott boldog, boldogtalan szimbiozissá a sárszentmihályi szegényparaszt múlt és a mai fehér Ford Escort kocsí. (C.U 9900)

Mostanában egyre indulatosabb és egyre töprengőbb, végképp kialakult a sajátosan egyéni gondolati világa, ma már többet akar mondani a képeknél. Szenved attól, hogy múlik az idő és nem mondott el mindent, *a mindent* nem mondta el, ami a teljesség rá kiosztott része. Hadd közöljem itt teljesen egyéni véleményemet abból az alkalomból, hogy Kossuth-díjat kapott: rendeznie kellene.

SZÁSZ PÉTER

## A Kossuth-díj III. fokozata:

SZINETÁR  
MIKLÓS



Munkájában az egyszerűsége való szüntelen törekvést értek el a legtöbbször. Rendezései — amelyekért most Kossuth-díjat kapott — mentesek minden nagyképűségtől; nincsen bennük látványos stílusbravúr sem, és főként hiányzik az a kritikátlan belefeledkezés a meglelt egyetlen gesztusban, ami oly sok rendezőnket önmaga epigonjává teszi. Mindig a legegyszerűbb megoldást keresi — ez a titka megnyugtató realizmusának, és mindig az adott mű sajátos karakteréből, mondhatni belső funkciójából indul ki — ez pedig talán annak magyarázatát adja, hogy miért nincs egyetlen műfajhoz, egyetlen irodalmi, színpadi, vagy filmirányzathoz kötve. De éppen ezért tud egyforma magabiztossággal dolgozni színpadon és filmen, az operában és a televízióban; ezért nyúl egyforma örömmel klasszikus alkotásokhoz

is meg maiakhoz, stilizált hangvételű művekhez vagy népiesekhez.

Láttam táncjátékot rendezni, a Csodálatos mandarint, amelynek során el tudott mélyülni a Bartóki zene elvontabb világába és láttam Sánta Ferenc három novelláját, amely korunk legvéresebb valóságát, a fasizmust állította legnyersebb valójában a képernyőre. Láttam Dürrenmatt Balesett a maga ironikus felhangjaival, és láttam keze nyomán megelevenedni Sartre drámáját, a Temetetlen holtakat, amelyben híven követte az író áttételes valóságát. Amikor az Ember tragédiáját rendezte, a szakmában mindenki rendkívüli attrakciót, soha nem volt bravúrt várt tőle (s némelyek csodálkoztak is, hogy elmaradt); engem maximálisan kielégített azzal, amit adott: a madáchi mű átgondolt és közérthető, a televíziós műfaj szabályait megszemélyesen figyelembe vevő adaptációjával.

Hiányzik belőle minden hajlam a sznobériára. Nincsenek zsenialűrjei. Populáris rendező akar lenni; megfelelni annak a számtalan jogos elvárásnak, amellyel a televíziózók ezer fejű tábora e műsorközlő apparátus felé fordul; megfelelni a tömegművészet és a nívós szórakoztatás követelményének, amelytől nem idegen — és talán egyre kevésbé lesz azzá — a magasrendű artisztikus megformálás igénye.

LUKÁCSY ANDRÁS

## Érdemes művészek:

### JANCSÓ MIKLÓS



A magyar kultúrának aligha van még egy olyan élő alakja, akinek neve annyira ismert lenne határainkon túl is, mint Jancsó Miklósé, akinek műveiről, pályájáról annyi könyv, tanulmány, cikk, vita jelent volna meg keleten és nyugaton, mint az övéről. Neve a legnagyobbak — Antonioni, Bergman, Fellini, Godard mellett él a filmértők és filmbarátok tudatában, s működése annyiban is hasonlatos az említettekhez, hogy — úgy látszik, ez közös sorsa a modern film nagyjainak — tábort és ellentábor-t teremtett maga körül. S Jancsó Miklós művészi látásmódja a maga eredetisével, szuggesztivitásával, újszerű esztétikumával — nem indokolatlanul világjelenség. Filmjei sorában a magyar nép történelmi élményeiből teremti meg sajátos művészi modelljeit, amelyek egyszerre világítanak bele a történelmi harcok szerkezetébe, a hatalom mechanizmusába és fejezik ki Jancsó szenvedélyes tiltakozását az ember és a humánum minden megnyo-

morítása, lealacsonyítása, minden önkény, hatalmaskodás ellen. Jancsó szemléletében, koncepciójában a történelem osztályharcos marxista szemlélete találkozik a kiélezett egzisztenciális helyzetekhez való vonzódásával, (ami nála az emberi autonómia mérőműszerének szerepét tölti be) és a tipizálás sajátosan modern, huszadik századi módszerével: a már említett modellezéssel — amely egy markánsan egyéni, a konkrét és az absztrakt új viszonylatait megteremtő képnyelvén, képi stilizációval jelenik meg.

Jancsó egyes alkotásairól lehet vitatkozni — életművének úttörő jelentőségét elvitatni azonban nem lehet. S a kritikus, aki már lelkesedéssel is üdvözölte, vitatkozott is vele munkássága során, most hadd köszöntse személyes vallomással. Rangot adott hivatásának, a szónak egy magasabb, nemzeti kultúrát teremtő értelmében is; s a magyar filmkritika funkcióját, jelentőségét is megemelte műveivel.

GYERTYÁN ERVIN

### MAKK KÁROLY

Furcsa dolog az elsőség, az úttörés érdeme a művészetben. Van, aki valami újat próbál, s már a kísérlet is közfigyelmet kelt, az érdeklődés tisztelettel szemléli a legkisebb eredményt is. Másoknak viszont ismét és ismét utólag kell felfedeztetni, hogy valami újat, valami mást akart, mert

akkor, amikor a mű megszületett, talán nem is nagyon figyeltek rá.

Makk Károly bizonyosan a művészi újítónak ebbe az utóbbi csoportjába tartozik. Most tudjuk értékelni igazán, mit jelentett az ő vígjátéki stílusa az ötvenes évek első felében, amit



a *Liliomfi* képviselt. Ma már tudjuk, hogy a *Ház a sziklák alatt* a magyar pszichológiai filmdráma olyan jelentkezése, amely korábban csak szerény kísérletekkel vagy érzelmes melodramákkal volt képviselve filmművészetünkben.

Azután elkészült a 39-es *dandár*, s a Magyar Tanácsköztársaság harcainak első igazán színvonalas filmbeli ábrázolását üdvözölhattük benne. Még leginkább a *Megszállottak* határkő jelentőségéről szoktak beszélni. Igen sokan innen eredeztetik — s nem joggal — a magyar filmművészet, remélhetőleg most is tartó, felfelé ívelő fátylóját.

S az azóta eltelt majdnem egy egész évtized? Kétségtelen, nem ilyen gazdag — az akár csak utólag igazolható — sikerekben. Ám, hogy egy alkotói életpálya mi-

lyen személyes és közösségi összetevők eredőjeként fut felfelé, vagy tesz kényszerű vargabetűket, az még utólag is csak nehezen kielemezhető. Egy bizonyos, „Makk tanár úr” — hiszen több mint egy évtizedes főiskolai tanárkodás is áll már mögötte — sokszínű és érdekes egyénisége, olyan értéke a magyar filmművészetnek, amit hosszabb távon nehéz nélkülözni éppen a legjobbak között. Munkásságának ez a mostani hivatalos elismerése remélhetőleg újabb ösztönzést ad számára is. S talán nem kell sokáig várni, hogy ismét egy Makk-film adjon nehezebb leckét a kritikusoknak, hiszen éppen régi terve megvalósításán dolgozik: forgatja Déry Tibor *Szerelmem* című művének filmváltozatát.

BERNÁTH LÁSZLÓ

## HERSKÓ JÁNOS

Herskó Jánosnak szinte minden filmje — polémia. A pályakezdés lázában az egykori, fehértelefonos magyar filmek világával és szellemiségével vitázik. Első „saját” filmjével, a Gelléri-novellák varázsát őrző, hiteles és mégis lebegő *Vasvirággal* a földhözragadt munkásábrázolással, vitázik a szűken értelmezett realizmusnak nem elvével, hanem sok fiasokót eredményező gyakorlatával. S vita-film volt a *Két emelet boldogság* is, ha akkor talán fel-em fedeztük, hogy az: a jelen ünneptélyességét humortól őrző hivatalossággal, s a



vígjáték műfaját időlenné kasztráló humoriparral vívott. S mikor társadalmunkban, nemzedékünkben is legmagasabbra csaptak a viták hullámai, Herskó a maga érveit a *Párbeszéd*ben adta közre, mintegy elindítva ezzel a társadalmi analízis és a publicisztikusabb filmnyelv kialakításának előmunkálatait.

Ha van film, amely folytatást igényelt és ígért, a *Párbeszéd* az volt. És Herskó mégis másokra bízta a megkezdett új folytatását. Ő tovább vitatkozott. Vitatkozott saját nemzedékével és a hatvanas évek elejének valóságátásával is: a *Szevasz Vera* nemcsak kérdésfeltevésében, de ábrázolási módszerében is új utakra tér.

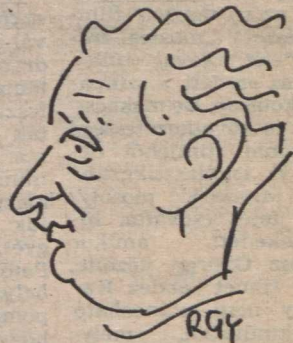
Mivel a járt utat Herskó mindenkor szívesen hagyta el a járatanért, soha nem alkotott „hibátlan” filmet. De filmjeinek sokszor vitatott elemei is izgalmasabbak voltak — éppen polemikus tartalmuknál fogva — nem egy vitathatatlan alkotásnál. Kortársai, sőt néhányan a nála fiatalab-

bak közül is terjedelmesebb rendezői oeuvre-rel rendelkeznek. De Herskó teljesítményét, művészi egyéniségét nemcsak filmjei tükrözik. Pontosabban: nemcsak saját filmjei. Hiszen, nem egyéniségének — de közéleti érdeklődésének, társadalmi felelősségérzetének bélyege rajta van az általa vezetett stúdió filmtermésén, és az általa nevelt főiskolás és már nem főiskolás fiatal filmes gárda munkáján is.

FÖLDES ANNA

## REVÉSZ GYÖRGY

Arcképvázlat harminc sorban? De hiszen ez lehetetlen! Mert ha például csak a műfajokat sorolom fel, melyek kö-



zött Révész György válogatott, már az nagyobb terjedelmet igényelne. Ez a művész sohasem ismétli önmagát. Legfeljebb a következetességében, a makacsságában. Mert makacsul vallotta például, hogy bármilyen nehéz, érdemes filmszatrát rendezni. Egyike volt annak a két rendezőnek, aki a felszabadulás után Latabár Kálmán művészetére készített játékfilmet.

(Micsoda éjszaka). Filmet rendezett, mégpedig szatírárt, Feleki Kamillal (A megfelelő ember). Vállalt drámát, film-musicalt, vállalt bukást, s ami még nehezebb: vállalta a sikert is. Értelmes humora van, teli van érzelmmel, de ebbe az érzelembe mindig belekeveredik egy kesernyés, fanyar íz. Hallgatag ember. Megy a maga útján, s közben megrendezi az Angyalok földjét, mely végiszáguldja a világot s nagydíjak kísérik. Kaszák Lajos valódi világát és képzeletét álmolta filmre ebben a modern, mestermívű alkotásban. Ennek nyolc esztendeje. Azóta tovább válogatott a műfajok között. Az Egy szerelem három éjszakájával ő teremtette meg az új magyar filmművészet „musical-tragedy”-jét. Jóval túllépett az eredeti, a színpadi alkotáson. De makacssága és következetessége legutóbbi filmjéből derült ki legplasztikusabban. Mindenki mosolygott, fejét csóválta, hitetlenkedett, amikor Révész György közölte, hogy filmet rendez Karinthy nem utánozható remekművéből, melynek címe: *Utazás a koponyám körül*. Senki sem bízott ebben a filmben. Az első pillanattól kezdve csak ő maga hitt benne. Aztán a film meggyőzte a hitetlenkedőket is. Révész György, elmaradhatatlan pipájával a szájában, csak mosolygott, s alkalmasint azt mondta, — morogta — amit ilyenkor szokott: Hit nélkül nem lehet csinálni, de nem is érdemes.

DEMETER IMRE

## ZSURZS ÉVA



Együtt „nőtt fel” a magyar tevévízióval. Kezdetben mindent kipróbált, s próbál ma is, keresve, a jó témák, a jó forgatókönyvek mellett, a kifejezés új módjait, a televízió még fel nem tárt lehetőségeit is.

Ő rendezte a *Nő a barakban-t*, az első fesztivál-díjas magyar tévédrámát. Neve azóta is többször tűnik fel a fesztiválokon a díjazottak között. A tévédráma minden fajtajánál, minden tévé-játéktípus kialakulásánál ott találjuk Zsurzs Éva kézjegyet. Képernyőre vitte Petőfi vígeposztát, *A helység kalapácsát* olyan pompás megoldásban, hogy ez mindmáig páratlan verses tévé-játékunk. Ő rögzített először magyar tévé-filmre antik tragédiát, Szofoклész *Elektráját* szerencsésen hidalva át a tragédia hagyományos előadásmódjára és a képernyő igényei közötti ellentmondásokat. Ő készíti el a *Példázat* több részét, új jellegzetesen televíziós műsортípust kísérletezve ki a sorozattal. Ő rendezte az *Úton-t*, ezt a minden ízében mai és közéleti játékfilmet és ő

teszi a nézők millióinak élménnyé a *Mondá a neved-et*, az emlékezetét vesztett szovjet kisfiú hazatalalásának igaz történetét.

Zsurzs Éva stílusa mindig a téma, a szerző, a műfaj stílusa. Eszközeit, egyéniségét alárendeli a műnek, az írónak. Hihetetlenül sokoldalú ma is, amikor már jobbára csak drámai műfajokkal foglalkozik. Kedveli a költői képeket. Szívesen dogoz fel munkásmozgalmi, politikai témát. Nem idegenkedik a groteszktól, Sőt az operettől sem. Minden műfajt másképp csinál, mégis meg lehet ismerni munkáját.

VILCSEK ANNA

## A Balázs Béla-díj

### I. fokozata:

#### LATINOVITS ZOLTÁN

Latinovits Zoltánt — a tehetségen felül — művészetének, életének szabálytalansága emeli legnagyobb színészeink közé.

Ezalatt nem azt értem, hogy főiskolai tanulmányok nélkül, mérnöki diplomával és pesti kutatóintézeti meghívással a zsebében ment el tizenöt évvel ezelőtt Debrecenbe segédszínésznek;

Nem is arra gondolok, hogy öt évbe sűrítette, ami másoknál két évtized, és nem „hiányzó szerepkörre”, protektori ajánlólevélre, vagy a „próbáljuk ki” kísérletével került Budapestre, hanem azért, mert a drámairódom nagy szerepei hívták-vonzották őt magukhoz;

arra sem gondolok, hogy rövid idő alatt megtanulta a színpadi beszédet, segédszínész-ből egyik legjobb dikciójú színészünké lett, ráadásul olyan mozgáskultúrát alakított ki, amellyel pályatársai közül kevesen rendelkeznek;

még arra sem gondolok, hogy lázas életében, száguldásaiban a munka, a gyöttrődés nehéz óráiban is, mindig van ereje ahhoz, hogy játékét szellemi kontroll alatt tartsa, és az értelmetlen-irónia-szenvedély-tárgyilagosság egységét valósítsa meg szerepeiben;

arra sem, hogy mind ez — színpadi teljesítményeit ezúttal nem is említsem —, olyan alakításokhoz vezették el, melyek híven mutatják jellemformálásának rendszerét, tehetségének hatalmas skáláját: a *Szegénylegények* Veszelkája, a *Hideg napok* Bükkyje, a *Tóték* Órnagya, az *Utazás a koponyám körül* Karinthyja;

még arra sem, hogy tele van többek szerint egzaltált, de igazában a gyorsan égő alkatából kisugárzó, s ezért nekem rokonszenves lázzal, daccal-elviselhetetlenséggel, a mindüntalan újrakezdés kockázatvállalásával, s hogy ebből a magatartásból előbb vagy utóbb, de mindig egy új nagy alakítása születik.

Arra gondolok, hogy mindezzel együtt egy színészi korszak élő kihívásaként lett egyik legnagyobb színészünk, aki ma a magyar színházban a legtöbb művészi izgalmat nyújtja.

SÁNDOR IVÁN

## HORVÁTH ADÁM

Első önálló rendezése a Televíziónál: egy ötperces adás a hét könyvűjdonságairól, valamikor 1958-ban. Először akkor olvasható a neve a képernyőn, amikor elindul a Zenekedvelő Gyerekek Klubja a siker útján. További munkái — mindenekelőtt az értékes zenét immár felnőtteknek népszerűsítő, játékos *Zenélő Órák* — is azt bizonyítják, hogy szinte „egyből” rájött a televíziózás egyik alapvető hatáslehetőségére: az intim, oldott, a nézővel kontaktust teremtő hangvételre. Kiemelkedő riportjait — pl. az Állami Népi Együttesről, a Budapesti Kórusról — is ez a nagyképszerűsítő, szakmai fölénytől és zsargontól, száraz didaktikától irtózó magatartás jellemzi.

Sokáig úgy tetszik, hogy tevékenysége a különféle zsánerű zene-pedagógiai műsorokra korlátozódik. Holott már akkor „beleköstöl” a tévéjátékba, egy irodalmi adásban Mrožek: *A dobos kalandja*” c. elbeszélésének adaptációját rendezi. Minidráma ez, és Horváth Adám az egyik legnehezebb műve, a rövid novella televíziós mesterévé válik, meglepően hamar. Hunyady Sándor *Cukorbaj-a*, Rónay *Éjszakai vendég-e*, Hemingway: *A boksoló-ja* (ErdősZs. len címmel), Karinthy *Hasmútét-je* olyan jelenetek, melyeken nem érződik a transzpozíció: az eredeti hatásban és hőfokon tolmácsolják az írást (és nemcsak illesztérlják), megcáfolva hiedelmünket, hogy a

közegváltás törvényszerűen szegényíti az eredetileg prózai művet. Horváth úgy tud sűríteni, kiemelni, hangsúlyozni s tömören jellemezni, hogy nem szorul kényszerű kompromisszumra. Hosszabb lélegzetű produkciókban is bizonyítja rátermettségét: Heltai-estet rendez, Csurka-novellát filme-sít meg (*A ló is ember*), plasztikus eszközökkel eleveníti meg a képernyőn Bencsik: *Az írkok kálváriájá-t*, Murray Schisgal kétszemélyes drámáját (*A gép-írók*), Hubay egyfelvónásosát (*Mint a gyümölcs a fán*). Rendezői habitusát az egyszerűség és a jó ízlés jellemzi, a kifejezés pontossága és finom árnyalása.

Negyvenéves. A Televízióban a Művészeti Főosztály főrendezője. A muzsika népszerűsítését s a jó irodalmat szolgálja. Sokoldalú művész, nagyon biztató jövővel s máris eredményes múlttal, melynek elismerése a megérdemelt Balázs Béla-díj.

HEGEDŰS TIBOR

A Balázs Béla-díj I. fokozatát kapták meg Gink Károly és Rév Miklós fotóművészek.

A II. fokozattal tüntették ki Csáky Márta szinkron-rendezőt, Foky Ottó bábfilmdirektort, Palásthy György játékfilm-rendezőt, Szécsényi Ferencné vágót, Vass Judit dokumentumfilm-rendezőt.

A III. fokozatban Borsodi Ervin rendező, Filina József és Hoffmann Vladimír operatőrök részesültek.

# A LENIN-ÁBRÁZOLÁS MŰVÉSZI PROBLÉMÁI

Eizenstein *Október* című alkotásában Lenin szinte észrevétlenül lép fel a páncélautóra: történelmi jelentőségű szónoklatát villanásnyi képek idézik. A korabeli és későbbi kritikusok — Majakovszkij, Romm és mások — joggal bírálták a „civil” Nyikandrovt, Lenin megszemélyesítőjét amiatt, hogy csupán mozaikokból s jobbára külsőséges eszközökkel építi fel a kivételes jellemet, megfélemedeznek azonban arról, hogy Eizenstein néma-mozijában — a Patyomkinban is! — viszonylag kevés szerep jut a színésznek (vagyis az egyéni hősnek): az *Október* halhatatlan alkotója másfajta attrakciókkal teremt varázslatot. A lenini lendületet a beállítások változossága ellenére is sikerült érzékeltetnie a rendezőnek: Iljics óriás a képeken, aki „újra szabja” az ember útját a lobogó eszmével, szuggesztív erejével lélegezni, eszmélni, verekedni és élni tanítja a hatalom hadállásait meghódító proletár tömegeket.

Miképpen lehet továbbfejleszteni az *Október* hagyományait? Paradox helyzet: kizárólag úgy, hogy túl kellett lépni a némafilm jelentős vívmányain s Eizenstein első törvényeinek. Ezt a feladatot főként a szov-

jet rendezőgeneráció második hulláma vállalta magára.

A minőségi változást mindenekelőtt az jelentette, hogy a történelmi kaleidoszkóp Leninje helyét az ember, a gondolkozó, a politikus, a vezér foglalta el s a korábbi jelzéseket pontos és részletes motiváció hitelesítette. A rendezők igyekeztek megkeresni a lenini hit gyújtópontjait, a cselekvés rugóit, a döntések indítékait s mozgalmas tablókon örökítették meg a sorsforduló állomásait is. Jutkevics (*A puskás ember*, 1938; *Szverdlov*, 1940) a pátoszt és a látványt egyesítette; Romm (*Lenin októbere*, 1937; *Lenin 1918-ban*, 1939) a derű oldott színeiben kereste Lenin közvetlenségének kulcsát és vonzerejét. Mindkettőjüknél kifogásolhatjuk ma a didaktizmus és a tézisek zavaró felhangjait, de mindegyik alkotásban akadnak erőteljes részletek, találó megfigyelések, kitűnő epizódok.

Sajnos szép számmal akadnak olyan művek is, amelyek vezércikkek téziseiből készültek s nélkülözik a művészi általánosítás mindent átforrósító szárnyalását. Csiareli *Nagy tüzfény-e* (1938) az egyik legjellemzőbb ilyen film. A Forradalom előestéjét, a Szovjetek I. Össz-

Jutkevics: Lenin Lengyelországban





Karaszik: Július hatodika

oroszországi kongresszusának eseményeit, a razlivi epizódot mutatja be — ám ahelyett, hogy a társadalmi mozgás eredőit kutatná, képeskönyvek édeskes színeit vonultatja fel. Kerekre csiszolt „sztorit” kapunk, a jellemek és szituációk eleven-lüktető feltámasztása nélkül.

A negyvenes-ötvenes évek Lenin-filmjei nem folytatták a Jutkevics-Romm vonulat jó hagyományait s a képi kifejezés nyelvét sem tökéletesítik. Megszaporodnak az egyszerűsítő mesék, szürkébbek az indulatok, a fekete-fehér figurák meghatározott dramaturgiai receptek szerint népesítik be a forradalmi harc roppant méretű sakktabláit. A *Szuhe-Bator* (1942, Zarhi és Hejfic közös munkája) döccenőt némileg menti a népi összefogás szűkességét bizonyító tanító szándék. Csiaureli *Feledhetetlen 1919-e* (1951), Kalatozov *Dzserzsinszkij*-filmje (*Elenséges vihar*, 1953), Jegorov *Ők voltak az elsők* című korrajza (1956), Dzigan látványos *Prológja* (1956) viszont fellegekbe emelt Lenint állít elénk: e filmek kockáin minden mozzanatot csillogóan fényesre retusálnak a rendezők s túlságosan sima sineken gördítik a cselekményt. Ekkoriban nem készül kiemelkedő Lenin-film; az alkotók különféle „szempontokhoz” igazítják mondanivalóikat és eszközeiket.

Érdekes ellentmondás — a történetírás talán nem is fordított elég figyelmet erre a körülményre —

hogy a művészi megformálás, a színesi játék gyakran elvállik az ábrázolt valóságtól és a bemutatott életanyag tartalmától: Scsukin és Strauh — a legkiválóbbak — olyan fokon képesek azonosulni a szereppel, hogy még a sematikus fordulatokat is elhitetik. Scsukin markánsabb hőst formált: az ő Leninje sokszínűbb, robbanékonyabb s mindemellett kiegyensúlyozottabb (*Lenin októbere*, *Lenin 1918-ban*), jóllehet Romm jónéhányszor meglehetősen szokványos szituációt teremt számára. Strauh főleg a megejtő közvetlenséget, a személyes varázst hangsúlyozza (*A puskás ember*, *Viborgi városrész*, *Szverdlov*). Scsukin színpadias precizitással építi fel a jellemet, minden apró mozdulatot előre megtervez, alakítása ezért mai szemmel nézve is valamivel gazdagabbnak és fegyelmzettebbnek látszik, mint Strauh egyébként ugyancsak kiváló teljesítménye. Strauh eszköztára az ötvenes években sok új színnel gazdagodott. A *Történetek Leninről* című filmben néma „monológja” is beszédes, csöndes mozdulatlansága a szerénységet hozza premier plánba. Sajnos, meglehetősen sok a Scsukin és Strauh epigon. Az ötvenes-hatvanas esztendőekben feltűnően sok színész keltette életre filmen Lenint (Kalatozov: *Dzserzsinszkij* — Kondratyev, Dzigan: *Prológ* — Plotnyikov, Rajzman: *Az életem árán* — Szmirnov, Vasziljev: *Október napjaiban* — Csesznokoc, Ermler: *Az első nap* — Ju-



Jutkevic: A puskás ember

csenko, Rosalj: *Borús reggel* — Vinynyikov stb.); nevezettek csak részben ellensúlyozták a szóbanforgó alkotások művészi fogyatékoságait. A kivétel Kajurov alakítása a *Július hatodika* című Karaszik-filmben (1968). Romm elsősorban a cselekvő Lenint ábrázolta, Jutkevic a szervező-irányító vezető lépéseit kísérte figyelemmel — Karaszik a mérlegeléstől az elhatározásig vezető híd ívét rajzolta meg. A koncepcióval összhangban, a színész is a belső átalakulás folyamatát adta vissza — rokonszenves visszafogottsággal, az azonosulás magas fokán.

De lapozunk tovább a filmtörténetben: milyen jelek bizonyítják, hogy a szovjet művészek — régiék és újak — szakítanak a merev előírásokkal és oldottabb színeket kevernek a forradalmi múltat-felidézõ palettán? Már a témaválasztás is bizonyítja a megváltozott szándékot, a „vissza az egyszerűséghez” dicseretes tendenciáját. Az új filmek középpontjában többnyire már nem a látványos csaták és mozgalmas ütközetek állnak, hanem a hétköznapi hősiesség izgalmas pillanatai, a hamu alatti parázs, a kevéssé mozgalmas, ám éppen annyira küzdelmes belső csaták: a pátosz végre tartalommal telítõdhetett meg. A friss sorozat legjobb darabjait — a kiérleletlenség bizonyos árulkodó mozzanatait ellenére — a hiteles élet-szerűség, a „vízalatti áramlatok” invenciózus megjelenítése, a társadalmi viszonylatok igényes feltárása avatja élménnyé. A *Lenin Lengyel-*

*országban* (Jutkevic, 1966) és az említett *Július hatodika* képein nem a látvány ragad magával, hanem a lélek mélyen játszódó küzdelmes folyamatok. Egyre több óra alatt lehetetlen mindent elmondani a forradalom szervezõjérõl, vezetõi rátermettségérõl, személyiségének ellenállhatatlan varázsáról; ahelyett tehát, hogy címszószerûen megelevenítenék a magatartásforma összetevõit, inkább egyes tulajdonságokat emelnek ki, egy-egy jellegzetes vonásban érzékeltetik a teljes jellemet.

A témakör a fentebb említett elvek jegyében szélesedik ki: a rendezõk az életût kevésbé ismert és elemzett fordulónak analizésére is vállalkoznak. Nevzorov például *Az Uljanov-család-ban* (1957) Lenin ifjúságát, szibirszki éveit mutatja be: kár, hogy Korovin, Vologya Uljanov megszemélyesítõje koránál jóval érettebbnek és felkészültebbnek mutatja hõsét s ezzel éppen a legizgalmasabb folyamat, a „lenini személyiség” kialakulásának sokszínû bemutatásával marad adósunk. Rokonszenvesebb Jutkevic rendezõi alapállása. Nála fordított a képlet: látszólag a *tétlen* Lenint ábrázolja, valójában azonban jelzéseibõl is képes teljes portrét kibontakoztatni a *tevékenység lázában élõ* emberrõl, aki a készülõdés és pihenés óráit is ismerkedésre, elmélyülésre, tapasztalatgyûjtésre használja fel az okos viselkedés követendõ példájával szolgál.

VERESS JÓZSEF

# Paradicsomi fák, mozgalmas vasárnapok

A kritikus, aki megszokta az utóvéd-csatározásokat, s legjobb hite szerint a végső ítéletki-mondás jogát, nagynéha abba a szép, de sok két-séget támasztó szerep-körben találja magát, amikor megválaszthatja majdani viaskodásainak tárgyát. Ebben az elővéd-pozícióban aztán kénytelen-kelletlen fel kell húznia magára a lehető legátlagosabb néző-nek a kritikus számára kicsit szoros cipőjét. Így volt ez velem is, hogy Prágában jártam egy filmátvételi bizottság tagjaként, ahol a cseh-szlovák filmgyártás utóbbi félévének terméséből tizenegy darabot láthattam 1970 február-

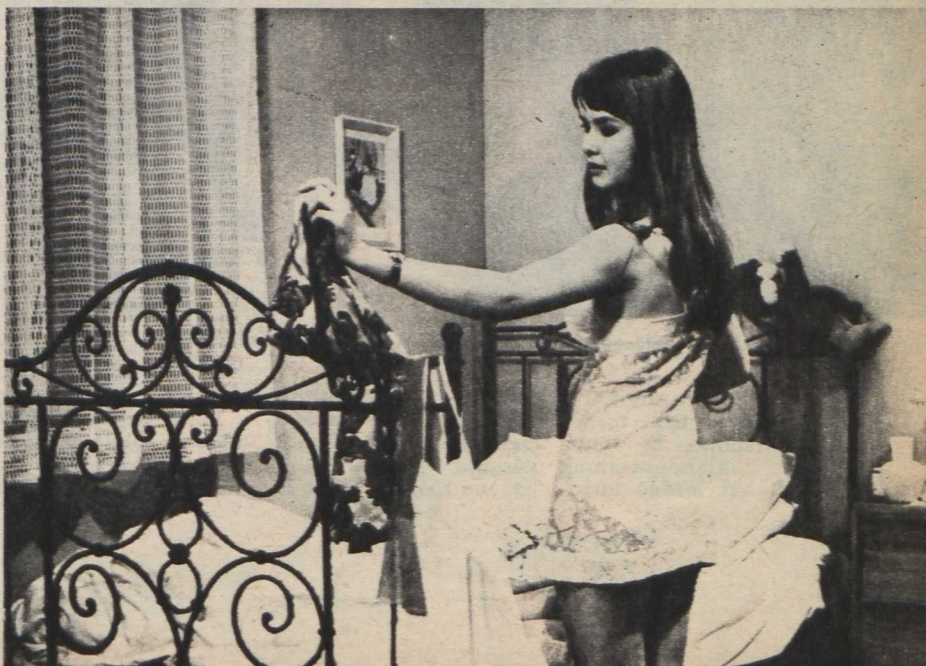
jaig bezárólag. Tehát a legújabbakat.

Mi volt az összenyomásom? Röviden szólva az, hogy az olyan témák kerekedtek felül, amelyekben a rendező és az

operatőr formaérzéke és mutatványkészsége szinte szabadon, ha nem elszabadultan érvényesülhetett. A vizualitás szugesztíója olykor valósággal káprázatokat

**Mila Mysliková és Ivan Paluch, Az agyonütött vasárnap című film főszereplői. Rendező: Drahomíra Vihanová**

**Lucie Zulová, A szülésség és a börtön című film főszereplője. Rendező: Vaclav Lohnisky**





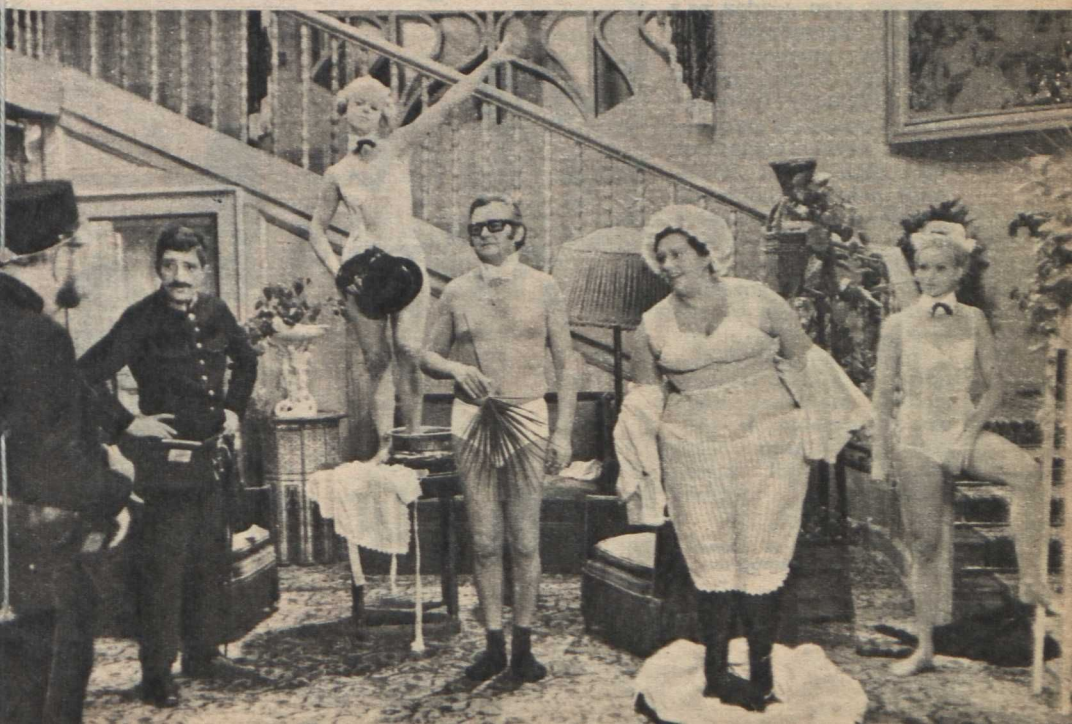
Jelenet Otakar Vávra Boszorkányper című filmjéből

okozott. Elragadott a mányába, egy széthulló fencező tudományos színek orgiájával terhes személyiség röntgenátvi burleszk-fantasztikumokba. Ballada, zsoltár, paradicsomkertbe, Gulliver kalandozásainak gásaiba, jövőből múltba, múltból jövőbe buk- allegorikus parafázs: az ilyenfajta műfaji meg-



vák és Jitka Nováková, A paradicsomi fák  
hölcssei című Chytillová-filmben

Jelenet Oldrich Lipsky: Megöltem Einsteint, uraim!  
című filmjéből





Petr Tuček: A külvárosi szent. (Középen: Jaroslava Vysloužilová)

nek is, amelynek légkörében mindezen alkotói tudás és mesterségbeli bravúr bízvást rálel a maga legjobb anyagára, a forma és tartalom egybehangzására, vagyis a művészi kifejezés egy valóban fejlettebb, szocialista szintjére.

Jól esett például az a kicsattanóan egészséges megszólalás, amellyel az elsőfilmes Jaroslav Papousek jelentkezett *Ecce homo*, *Homolka* című filmjében. Papousek eddig Milos Forman forgatókönyvírója volt, stílus a már barokkosan túlburjázó, túladagolt modernség megterheléseit érzi magán. Reménykeltő jelzései vannak azonban a nyiltabb és őszintébb hangvétel-

határozások is jelezték, hogy lebegünk a tétovaságok szféráiban. Holott nem szűkölködünk a nagy, általános és örök emberi mondanivalókban összekulcsolt kezekkel hajthatunk fejet az igehirdető bölcsелеmek előtt, amelyeket ezek az áradó képek rejtettek magukba.

Egy pillanatnyi kétségünk sem támadhatott viszont afelől, hogy új és már ismert tehetségekben igen gazdag ez a nagy hagyományú filmgyártás, amelyet most erőteljes belső küszködés jellemez — önmagával. A mesei és pszichológiai elvonatkoztatások úgy akarnak a közelmúlt nehéz és bonyolult problémáira reagálni, hogy eléggé nagyfokú, kiváltképp a legerdekebb és a kidolgozásukban legértékesebb filmekben, az eltávolodás a mai realitásoktól, az építő és alkotó tendenciáktól. Meglehet, hogy az allegorizálások mögött az alkotó belső konfliktusa jól kielemezhető, de a formai

eszközök halmazatában elhalványodnak ezek az indítékok, s főként a néző figyelmében, miközben a már barokkosan túlburjázó, túladagolt modernség megterheléseit érzi magán. Reménykeltő jelzései vannak azonban a nyiltabb és őszintébb hangvétel-



Vera Chytilová: A paradicsomi fák gyümölcseit



A paradicsomi fák gyümölcsei című film egyik jelenete

zony még önmagunkon sem, mert olyannyira megszokott és közönséges.

Vera Chytilová *A paradicsomi fák gyümölcsei* című filmjén egy évig dolgozott. Ádám és Éva, valamint a tiltott gyümölcs, amely ezúttal háromszög alakot ölt, történetét mondja el, állítása szerint a modern ember érzelmi életének megfelelően. Ötletei meghökkentőek, mulatságosak, villódzóak, alakváltozók és kicsit túl enciklopédikusak, mert Fellini éppúgy megtalálható bennük, mint Louis Malle. Operatőrileg, technikailag és laboratóriumilag is figyelemreméltó ez a teljesítmény, de a mű filozófiája aligha érdemel ekkora apparátust, így derülni, elcsodálkozni jó rajta, de — elmélkedni minek?

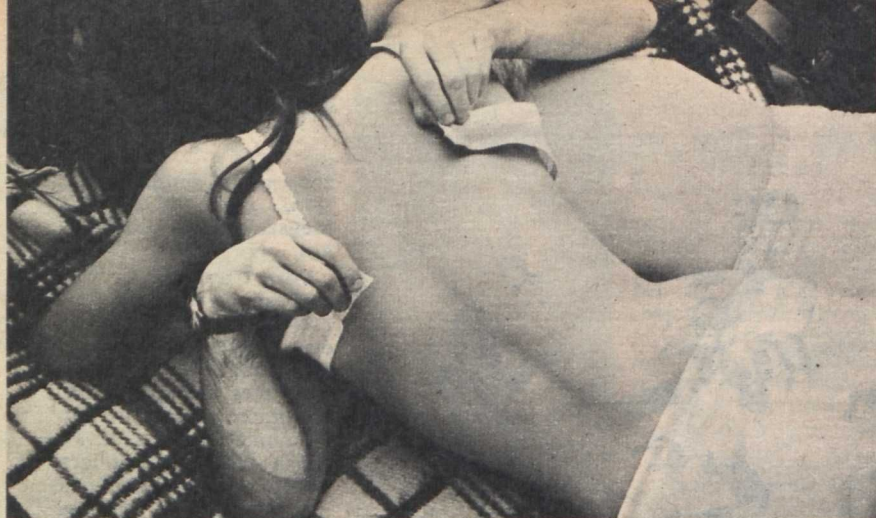
képp nem több, mint hangulatkép, egy teljesen közönséges vasárnapról. Homolka úr, egy prágai taxisofer és családja ennek a közönséges vasárnapnak a főhősei, akikkel sem több, sem kevesebb nem történik, mint ami velük a vasárnapokon mindig történni szokott. Ővék a legtökéletesebb kispolgári békesség és övék a „legtökéletesebb” egyet nem értés és összeférhetetlenség. Örökös vizsgálataiktól visszhangzik a ház. S a történet, ha ugyan annak mondható, háttérben finoman meghúzódik egy szerelmespár esete, akik vasárnapjaikat a soha meg

nem valósuló szerelmi révbejutás kísérleteivel töltik. Bármennyire üdék, kedvesek és szerelmesek, elindultak azon az úton, amely Homolkáék vasárnapjaihoz vezet. Papousek komikuma megvesztegető, és ráadásul felszire tár sok mindent, amit azért nem veszünk észre, talán bi-

*Az agyonütött vasárnap* szintén elsőfilmes rendező (nő) munkája, Drahomíra Vihanová-é. Egy fiatal katonatiszt alkoholmámorából ébredve, minden pénzétől és illúziójától megfosztva számot vet elfuserált életének kilátástalansá-

Drahomíra Vihanová:  
Az agyonütött vasárnap





Jelenet az *Ecce homo*, *Homoika* című filmből. Rendező Jaroslav Papoušek

zával, kapcsolatainak és érzelmeinek zavarosságával. A történet a maga idő-, tér- és látomásjátékaival alkalmat teremt a rendező számára, hogy filmlátványalakító képességéről meggyőzzön, de a mindent elborító keserűség mégis elszűrhető rabigában tartja.

A science fiction és a burleszk tarka elegye a *Megöltem Einsteint, uraim!*, Oldrich Lipsky filmje. Indul a jövőből, s eljut a századelő Prágájába; a fantasztikus és a szecessziós motívumok egymásmellettsége már egymagában groteszk. Alapötlete azonban ígéretesebb, mint a kivitelezés, bár egynémely szituációja mulattató. Egy bomba felrobbanása a többi között különös ártalmat okoz: a nőnek gyönyörű körszakálluk nő. Semmi más nem segíthet, csak ha tudósok expedíciója visszazsará a múltba és megkeresi és megöli az ifjú Albert Einsteint, akinek későbbi elméleti tevékenysége vezetett el az atomrobbantásig.

Ha tehát Einstein nincs, atomháború sem lehetséges... A bohózáti elemekben oly dús film végül is arra a helyes következtetésre jut, hogy nem a tudomány a bűnös a pusztításért, hanem azok, akik ilyen célokra használják.

A csehszlovák film „új hullámának” egyik fiatal és tehetséges képviselője, Pavel Juraček írta és rendezte Swift

Gulliver-regényének motívumaiból *Egy eset kezdő hóhér számára* című filmjét, amely zsúfolt és bonyolult áttételeken ébresztget allúziókat — egy mai Gulliver tapasztalatai útján egy mai Laputában. A rendezői nagyvonalúságot, a részletek érdekességét azonban megzavarják a koncepció rejtjelei.

Otakar Vávra mester *Boszorkányper* című sok naturalista elemmel felruházott filmje a XVII. század végéhez tér vissza, s bár jelenkori problémákra utal, csakis a romantikus-kosztümös filmtípus kedvelőinek szerez majd nálunk örö-

met. A szüzesség és a börtön egy idilli gonoszság története, némi szatirikus törekvéssel: hogyan veszt el egy tizenhatéves fruska a szüzességét, aminek minden nyújt és végül is dicsőségét a derék nagybátynak kell — ártatlanul — elviselnie. A *bátor kisasszony* is mai érzélgős vigjátéki história, amely a törvénykezés fonákságait igyekszik kritizálni, valamint a gyermekekkel nem törődő elvált szülőket. A *kisvárosi szent* a lumpenvilágból próbál kiragyni némi emelkedett szelídséget a gonosz és elvadult indulatok fellett, de itt is a reménytelenség lesz az úr. A *vér nyomán* krimi — egy aberrált lélek bűncselekményeinek felderítéséről.

A felvonultatott tetemes nem jogosít fel egyértelmű konklúziókra, de annyi vitathatatlan, hogy láthatólag van elég erő és tehetség, s bizonyára szándék is, a kibontakozásra.

SAS GYÖRGY

# ARC

Az arc, a politikai rendőrség által körözött fiú arca lassan és bizonytalanul ölt körvonalat a fényképen a hívóoldatban, fokozatosan élesedve, miként azt a negyvenéves sötét telet hívja elő emlékeztünk. Az arc mindvégig szembenéz velünk Zolnay Pál filmjében, s mi nem tudjuk pontosan, inkább csak sejtjük, mi rejlik a lázasan fénylő tekintet, a vonások, a cselekedetek fiziognómiája mögött. Mintha a film tükre, amely eredetileg egy meglehetősen szokványos ellenállási történetet óhajtott visszaverni, az idő múlásával széttört volna, s a szilánkok hiányosan és szeszélyesen közvetítenék a kronológiailag pontos valóságot, a cselekedetek okozati összefüggéseit. Zolnay Pál filmjének széthulló dramaturgiai darabkáit összeilleszteni erős figyelmet kíván a nézőtől, a széttört tükör részecskéi türelmes kirakós játék után adják csak ki az eredeti formát. Egyes cserepek elvesztek, lyuk maradt a helyükön, képzeletünk egészíti ki a folytatást.

A fiú megszökik a börtönből, fényképes körözést adnak ki elle-

ne... Megpróbálja összekötni az elszakadt illegális kapcsolatot, keresi az alkalmat, hogy tovább harcolhasson, de a veszedelmes arc csak veszélyt hozhat elvtársaira... Rejtekzedésre kap parancsot... A Fiú azonban megszegi az illegálitás szabályait — életkorából fakadó nyugtalansága, s a förtelmes külvilág nem kedvez a józan megfontolásoknak —, felkeresi ellenálló barátját... Tudomást szerez egy fegyveres akcióról, de a tett színhelyén már csak legyilkolt barátainak holttestét találja... Lelkifurdalást érez megmenekülése miatt, vakmerő, öngyilkos gesztussal kézigránátot dob be egy nyilasház ablakán... A kollektív cselekvés lehetőségeitől megfosztott létezésének légüres terében fuldokolva, magáramaradottságában kapcsolatot keres, de provokátornak nézik és csaknem agyonverik... Szerelem... Megnyugvás... Belső elzárkózás... S amikor már csak egy pár nap választaná el a felszabadulástól, egy detektív felismeri, s szenttelenül lelövi, akár egy kiirtásra szánt kutyát.

Amikor azt írtam, hogy az Arc

Koltay János a filmben



cselekményének tükre széttört, nem fejeztem ki pontosan magam. Ezt a tükröt szándékosan földhöz vágták és széttörték. Köllő Miklós és Zolnay Pál forgatókönyve nem dramaturgiai ügyetlenségéből szerkeszt lazán és hézagosan, szinte csak jelzészerűen, merész kihagyásokkal élve. Ez a film tudatos koncepciója. Nem egy bizonyos konkrét ellenállási történetet kíván elmesélni, aprólékos indokokkal, izgalommal, gondosan feltárt összefüggésekkel, nem történelmi illusztráció, nem publicisztikát, nem patikamérlegesen adagolt nemzeti önvizsgálatot. Az *Arc* megpróbál kiszakadni az események naptári valóságából, s egy magatartásforma, egy élethelyzet, egy történelmi közeg jelképes ábrázolásává igyekszik emelni a nem különösebben egyéni bonyodalmakat. Nem a logikára apellál, nem a cselekményvezetés feszültségére, hanem fogékonyságunkra, megérzéseinkre. A történet inkább csak ürügy, hogy foltszerű, impresszionista képet adjon a tehetetlenség és elszigetelődés drámájáról, a terror fojtogató légköréről.

A camera stylo közismert, ma már túlságosan is közismert kifejezés a módszerre, amikor a rendező éppoly magától értetődő természetességgel használja a felvevőgépet, mint az író a töltőtollát. A töltőtoll a fogalmi megközelítés képzetét társítja. Zolnay Pál rendező és Ragályi Elemér közös munkájára inkább a camera pinceau, az ecsetkamera elnevezés illenék. Filmjük ihletése többet merített a festészetből, mint az irodalomból. Az *Arc* szinte szavak nélkül, a szándékoltan szürke, szemcsés képek, a lüktető gépmozgások ecsetvonásaival, a hangulatok szuggesztívójával közvetíti mondanivalóját. Ez az érzékeltes képi nyelv — éppen mert kizárólagosnak véli önmagát, s lebecsül minden más kifejezési módot — néhol már modorosságba téved, mégis, kevés alkotást láthattunk a magyar filmművészetben, amely lúdbőröztetőbben idézte volna fel 1944 végének sáros és véres valóságát.

A tükrök szilánkjában felködlik az a latyakos, párás tél, rejtezkedő utcaíva, hulló vakolatú külvárosi házaival. A nyilasokkal megrakott te-

herautók-fenyegetően vesznek a homályba. Sivárság a képen és sivárság a szívekben. Az arcok olyan valóságosan és esetlegesen derengenek fel, akár a cinéma direct módszerével örökítették volna filmszalagra. Az ismert színészek arca idegen, mintha először látnánk őket. A film hősről beszél, de a romantikus pátosz szikrája nélkül. Kiábrándítóan, lealázónak mutatja a világot, amelyben a tisztességes ember hőnek lenni kényszerül. Az *Arc* szürke, szivacsos képi anyagszerűsége mögött, mintha Radnóti szavai kopognának:

*„Oly korban éltem én e földön,  
mikor ki szót emelt, az bújhatott,  
s raghatta szegyenében ökleit,  
—/ az ország megvadult s egy rémes végzetet/  
vigyorgott vértől és mocsoktól  
részegen.”*

Zolnay filmje inkább sugall, mint indokol. Feldúlt arcú asszony siet az utcán, homlokáról vékony vércsik csorog. Ki ez az asszony? Honnan jön? Hová tart? Ki bántotta? Mindegy. Nem érdemes részletezni. Ebben a világban természetes, hogy valaki feldúltan siet az utcán és homlokáról vér csorog. A film a költői általánosítás magasságába szeretne felszárnyalni, megpróbálva sajátos jelképrendszerét kialakítani. Ehhez azonban nem egészen sikerült eltalálnia a kényes egyensúlyt, amelyben az ellenállási történetek közismert rekvizitumai és a saját laza ecsetkezelésű foltechnikája tökéletes harmóniába olvadna. Mintha a tükröben eredetileg visszaverődő cselekmény túlságosan is konkrétan, túlságosan is hagyományos dramaturgiával bonyolódott volna, hogy az apró szilánkokra való széttördelésben ne érezzünk némi mesterkéeltséget. Nem a kihagyásos, festői stílus és az elvonatkoztatás zavar, csupán az, hogy az anyag természete és az ábrázolási mód nem teljesen fedik egymást. Ha a film nem utalna ilyen konkrétan egy bizonyos fegyveres akció történetére, talán nem lenne hiányérzetünk, amikor a logikai építkezésben törések mutatkoznak.

Az alakok nem egyénített jelle-



Zala Márk és Mensáros László

mek; jelképes értékű sakkfigurák egy meghatározott történelmi játszmában. Szirtes Ádám a munkás-apa figurájában kivétel ez alól, csaknem szavak nélkül, tekintetével éreztet meg egy súlyos karaktert. A főszereplő Fiú — név nélkül, így általánosságban, a Fiú — egy magatartás, egy életérzés modellje. A színészvezetés technikája talán leginkább Jancsóéra emlékeztet, de itt a külső, leíró mozgásrendszer egy alapjában pszichológiai drámát próbál pszichológiai eszközök nélkül ábrázolni. A főiskolás Zala Márk szinte csak arcának fiziognómiáját kölcsönzi a figurának, az űzött és magányos kifejezést a tágult pupillákban, a veszedelmes Arcot, amelyet nem lehet levetni, amelyet mint gyógyíthatatlan leprasebet kell viselnie haláláig. Drahotá Andrea eléggé jellegtelen szerelmi szálát képvisel a filmben (a Fiú szempont-

jából fontos dramaturgiai szerepe van) —, Drahotá egyéniségéből azonban mindig árad valami különös báj és titokzatosság. Cserhalmi György főiskolai hallgató rokonszenvesen formálja meg az ellenálló fiatal munkás alakját.

Zolnay Pál filmje — bár néha az az érzésünk, mintha a mű maga is beleveszne a szándékosan választott szürke színek egymásbamosódó árnyalataiba — erőteljes és józan költészetet sugároz, a dokumentációs stílus költészetét. Lehet, hogy túlságosan is komoly megpróbáltatás elé állítja a nézőt, amikor rázúdítja az eseménymozaikokat, s megkívánja tőle, hogy maga egészítse ki fantáziájával a hiányzó részleteket, de a tehetséges és képi nyelvén eredetiségre törekvő munka megérdemli ezt a fáradságot.

LÉTAY VERA

# OPUS 13: TÁJKÉP CSATA UTÁN

BESZÉLGETÉS ANDRZEJ WAJDAVAL

A *Hamu és gyémánt* világhírű rendezője rendkívül termékeny alkotói korszakát éli. Korábban évente-kétévente forgatott filmet, 1968–1969-ben viszont három műfelvételeit irányította (*Minden eladó, Légyvadászat, Tájékpép csata után*: utóbbi a tizenharmadik munka — most formálódik a vágóasztalon). A viharos tempó a jelek szerint folytatódik. Wajda januárban — talán pihenésképpen? — Dürrenmatt egyik darabját állította színpadra, márciusban pedig ismét műterembe vonul. Közben új forgatókönyvön dolgozik, utazik, viták tucatjain vesz részt. Színes munkaprogram. Tartalmas művészi élet.

Azzal a szándékkal kopogtattam be Wajdához, hogy legutóbbi művéről faggassam, a beszélgetés azonban — mint titokban reméltem is — általános eszmecserévé szélesedett: a rendező szólt elveiről, felfogásáról, nézeteiről, terveiről is. Most, hogy a válaszokat felidézem, akaratlanul is arra gondolok: talán ezek a mondatok is bizonyítják a

gondolkodó Wajda eredetiségét s azt is, hogy a lengyelek első számú filmművésze milyen kivételes intenzitással vetette magát a munka, az alkotás hullámaiba.

— A *Minden eladó* és a *Légyvadászat* napjaink tragikus, illetve komikus helyzeteit örökölte meg. A *Tájékpép csata után* a második világháború befejezése idején játszódik. *Miért tért vissza a múlthoz?* — hängzik az első kérdés.

— Mivel a mi filmművészetünkben a második világháború hősei és helyzetei meghatározó szerepet játszanak, s mert többek szerint e problémakörben minden valamirevaló témát kimerítettünk, sokan úgy vélekednek, ma már nehéz „felfedező-körütra” indulnunk a konvencionális, a rutin, az ismétlés ránk leselkedő veszélyei nélkül. Magam nem osztom az aggályokat: sokminden történt ebben a korban, amiről 1970-ben is érdemes beszélni.

— A *Tájékpép csata után*, mint a forgatási riportok hírül adták, *Tadeusz Borowski regénye* alapján ké-

Malgorzata Braunek és Zygmunt Malanowicz — a *Légyvadászat*-ban



szült. Mi magyarázza, hogy éppen erre az irodalmi alkotásra esett a választása?

— A tragikus sorsú Borowski (1951-ben öngyilkos lett) véleményem szerint egyike volt a lengyel irodalom legerősebb tehetségeinek, a szóbanforgó mű pedig az auschwitz-i dráma legmeggrázóbb megelevenítéseinek. A *grünwaldi csata* első olvasásra magával ragadott, úgyannyira, hogy a filmbe több Borowski-verset is beiktattam.

— *Miről szól a film?*

— Szavakban nagyon nehéz a hangulatokat megfogalmaznom. Megpróbálom. Filmem két tételre tagolódik. Az első részben egy koncentrációs tábor felszabadulását mutatom be. Az időpont: 1945 eleje. A főszereplők a foglyok és az amerikaiak, akik felszabadították a lágert. A folytatásban, melyet Borowski első személyben írt, a várakozás és a félelem napjaira esik fény. A hajdani rabok lényegében már szabadok, de mégsem azok; az „amik” meghozták a szabadságot és mégsem hozták meg; mindenki egyszerre nyugodt és nyugtalan. Barátságok születnek és halnak meg; pillanatonként változnak az erőviszonyok. Csupa izgalmas helyzet; megannyi drámai szituáció.

— *A magánélet eseményei?*

— A közösségi dráma természetesen elválaszthatatlan az egyén drámájától. A *Tájkép csata után* egyik síkja — szerelmi történet, de az érzelmek líraisága jól megfér benne a hangszerezés nyersségével. A prózát a poézis — megítélésem szerint — szerencsésen egészíti ki.

— *Milyen a film formanyelve?*

— Kicsit statikus, kicsit impreszionisztikus. Bizonyos mértékben a *Minden eladó* stílusát folytatom ezúttal. Ami a színeket illeti: jóllehet eastman-color anyagra fotografáltunk, elsősorban arra törekedtünk, hogy matt-szürke képeket komponáljunk. Nem kell indokolnom, miért.

— *A Tájkép csata után egyik főszerepét Daniel Olbrychski alakítja. Ez a színész — a legismertebb Wajda-felfedezett, bár sokan tudni vélik, hogy Ön nincs túlságosan jó vé-*



Andrzej Wajda a Tájkép csata után forgatása közben

*leménnyel a színpad csillagairól. Magam például emlékszem egyik nyilatkozatára, melyben elmarasztalja a lengyel művészeket. Több nagyságról egyszerűen nem veszt tudomást. Miért nem lépteti fel például Holoubeket?*

— Nem tagadom, jócskán akadnak fenntartásaim. Sok jó színészünk van, de csak nagyon kevesen képesek igazi átlénygülésre a kamera előtt. Modorosak, szenvedlegnek, deklamálnak. Ezzel a felfogással sehogyan sem tudok kibékülni. Olbrychski — kivétel. Holoubek nem az. Ennyi talán elég magyarázatnak.

— *És Cybulski?*

— Ő egyedülálló klasszisnak számított. Nemcsak színész volt: mítosz és ideál is. Megnevezhetnék művészeket, akik felkészültebbek mint ő volt — nagyobb egyéniségről viszont nem tudok. A lengyel filmnek talán legnagyobb vesztesége, hogy Zbysek meghalt.

— *Ha már Cybulskinál tartunk, hadd kérdezem meg: aktuálisnak*

érzi-e ma is a Hamu és gyémánt alapkonfliktusát és Maciek tragikus úttévesztettségét?

— De még mennyire. Ma is vannak Maciek-ok, jóllehet a frontok tisztázódtak s az elkötelezettségnek mások a feltételei, mint azokban a vérzivataros napokban. A szituáció örök. A tartalma más. Az az alapvető kérdés: mennyiben fejezi ki az egyén az osztályok vagy csoportok érdekeit...

— Mi a véleménye a pátoszról: Szükség van ma is „megemeli” valósággra?

— Nincs szükség. A Csatornában és a Hamu és gyémánt-ban volt, hiszen a kivételes helyzetek megkövetelték a heroizmust; a hősök folyton izgalmas drámák malomkövei között őrlődtek. A ma konfliktusai másak. Szerencsésebb, ha a filmművész visszafogott eszközökkel örökíti meg őket.

— Az Ön filmjei szinte kivétel nélkül irodalmi adaptációnak számítanak. Hogyan vélekedik a film és az irodalom kapcsolatáról, ha úgy tetszik, egymásrautaltságáról?

— Érzéseim szerint a „szerzői film” korában sem csökken a nemes

irodalmi alapanyag jelentősége. Az eredeti szituáció, a gazdagon árnyalt jellem a rendező képzeletét is alaposan megmozgathatja, az irodalmi alkotást azonban nem kölcsönvenni, hanem továbbfejleszteni kell. Ez a siker kritériuma is.

— A Légyvadászat — szatirikus helyzetjelentés; sajtóatosan vidám kaleidoszkóp. Új színeket csillant fel a palettán. Lesz-e folytatása?

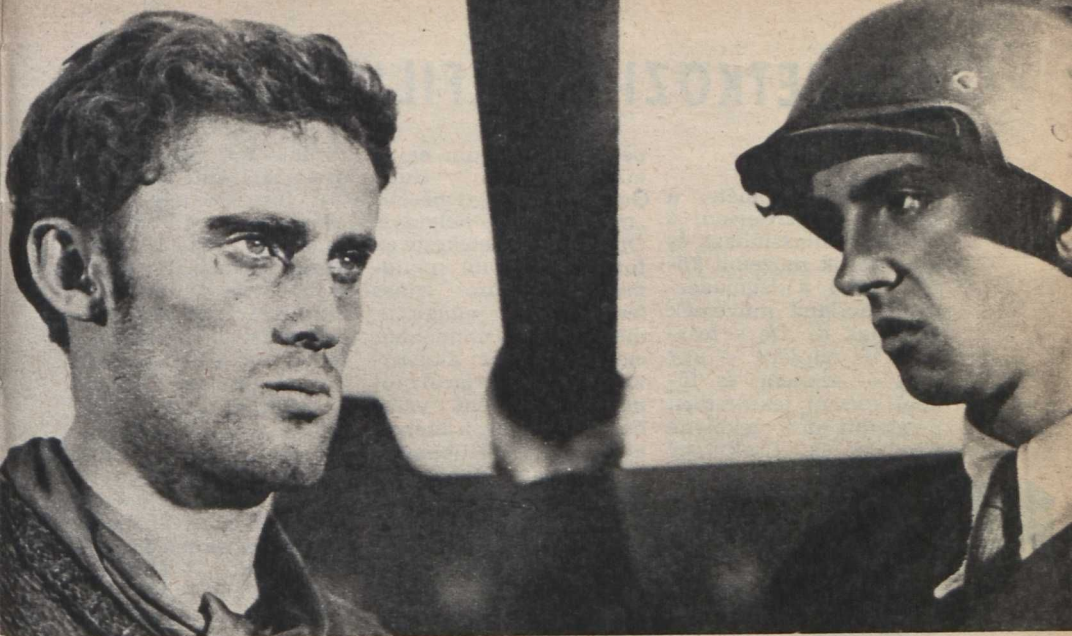
— Ha rajtam múlik, igen. Következő filmem hangfelvétele hasonlít a Légyvadászat-éhoz. Persze inkább a szituáció, mint a szöveg képtelenségeit szeretném kiaknázni. Egyébként még szeretnék sok vígjátékot rendezni. Témám akadna s talán a humorérzékeimmel sincs baj...

— Szólna néhány szót filmeszményeiről?

— Igen, bár nem hiszem, hogy ezzel bizonyítványt állíthatok ki magamról, hiszen az ízlés változatai végtelenek. Nekem a legjobban három szovjet művész, Tarkovszkij, Koncsalovszkij és Paradzsanov ars poeticája tetszik. Nagy egyéniségnek tartom Lindsay Andersont, Tony Richardsont, s nagyra becsülöm Jancsó Miklóst, akit személyes jóbará-

A Tájékp csata után egyik jelenete





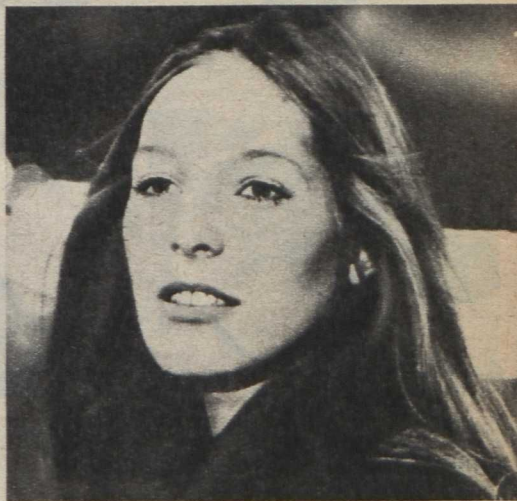
Daniel Olbrychki és Andrzej Piszcztowski a Tájék csata után egyik jelenetében

tomként is tisztelhetek. Általában jó a véleményem a mai magyar filmekről. Csak egy példát. Az *Egy őrült éjszaka*, úgy tudom, maguknál úgynevezett rossz sajtót kapott. Bevallom, nekem tetszik. Jó mozi és pompás szórakozás.

— *Őn nevezetes arról, hogy gyakran jár moziba, minden valamirevaló filmet megnéz. Vannak-e kedvenc rendezői?*

— Inkább kedvenc filmjeim vannak. Nem is kevés. Nem értek viszont egyet a művészi teljesítmények sport-tabella szerű rangsorolásával. Nem lehet mindig százszázalékos remeket előállítani. Másfelől: a ma rendezője nem lehet Bergman, Antonioni, Csuhráj, Godard egyszemélyben. Önmaga lehet — s önmaga legyen inkább. Fellinit mostanában erőteljesen kritizálják a *Satyricon* miatt. Erre csak azt mondom: egy pohárból csak azt lehet kiönteni, ami benne van. Miért irrealisak a követelményeink?

— *Az Ön filmjei hamisítatlanul lengyel filmek, jóllehet többször jutott feladathoz más országokban is. Vállalkozna-e mondjuk egy magyar*



Malgorzata Braunek a *Légyvadászat*-ban

*rendezővel valamilyen koprodukciós téma elkészítésére?*

— Igen. Őszintén szólva reménykedem is valamilyen efféle megbízatásban. Kitűnőek a filmes-kapcsolataink, a történelmi múlt is összefűz bennünket — mi akadály lehetne az első magyar—lengyel film elkészítésének...

V. J.

# NEMZETKÖZI DIÁKFIKMFESTIVÁL

Amszterdam

Alig egy kilométer a távolság a Kriterion, a fesztivál filmszínháza és a Stedelijk múzeum között, ahol a legmodernebb holland művészek állítanak ki. De a fesztivál tíz napjára — úgy tűnt — szellemi és főként formai tekintetben megszűnt ez a csekélyke távolság is. Csak egy

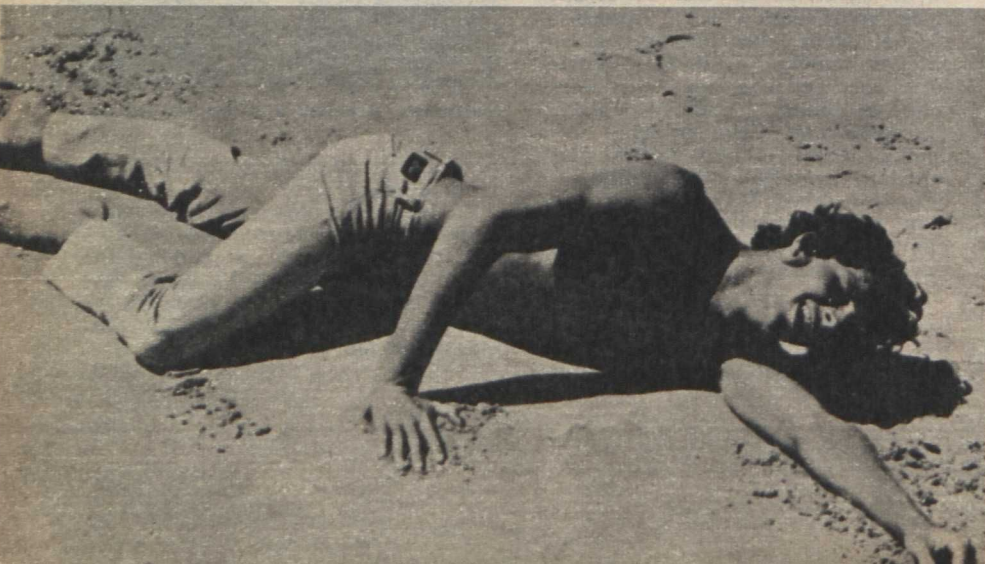
példa: a múzeum egyik különtermében Huub Gommans nagyméretű „műve” van elhelyezve. Óriási vízvezetékcsövek futnak padlótól plafonig, különböző színes fényszórók világítják meg őket és mindehhez egy jellegzetes akusztikai hatás is járul: öt másodpercenként valahonnan a csövek mélyéből a vízöblítés hangjai

törnek fel, egyértelmű asszociációkat kiváltva.

A fesztivál egyik közönségdíjas filmje, a *Black pudding* (Nancy Edell alkotása) pedig azt mutatja be, hogy korunk két legjellemzőbb, legsajátosabb vonása a szexualitás és az emésztés legutolsó fázisa. Az említett szobor és e film között egyértelmű a tartalmi rokonság, de az ultramodern műalkotások és a fesztiválfilmek formai jegyeinek hasonlósága még szembetűnőbb. Minél extrémebb a kifejezés módja, minél furcsábbak és meghökkentőbbek az eszközök, annál kevesebb figyelmet szentel a néző a tartalomnak. Pontosabban szólva: néhol valóban olyan technikai tökély és kitűnő vagy a végtelenségig bizarr ötletek szórakoztatják a mozinézőt, hogy csak a film

Jelenet Rafael Kornfeld: Szeretnék egy sást a káromra című filmjéből

Phil Noyce ausztráliai amatőrfilmes Jobb a pokolban uralkodni című filmjéből





A svéd Björn Anderson: *Cortege 69* című filmjének egyik jelenete

végén döbben rá; nem látott és nem kapott — semmit.

Különösen sajnálatos e felismerés akkor, ha meggondoljuk; az amszterdami fesztivál a jövő filmrendező nemzedékének fesztiválja. Háromévenként gyűlnek itt össze a világ szinte valamennyi filmfőiskolájáról a rendező- és operátor növendékek. (Itt nyert például 1963-ban Szabó István *Koncertje*.) Az elmúlt évek győztesei közül ma már sok az ismert sőt híres filmrendező. Az 1960-as fesztiválon az akkor még főiskolás Polanski innen indult a világhír-

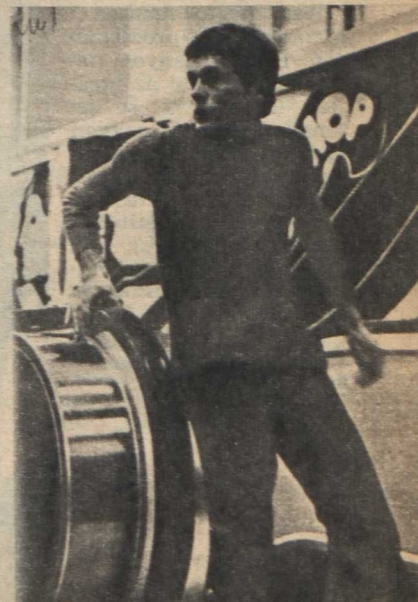
név felé a *Két ember és a ruhásszekrény* című kisfilmjével. Jan Nemeč is itt Amszterdamban aratta első fesztiválsikerét. Van tehát figyelmet ébresztő múltja és feltétlenül van jövője az ilyen típusú se-regszemlének. (Csak zárójelben jegyezném meg: nagy kár, hogy ebben az évben új magyar főiskolai film nem indult. A külföldön rendkívül nagyra értékelt magyar rendezőképzés is bemutathatta volna eredményeit, s az ideai magyar vizsgafilmek

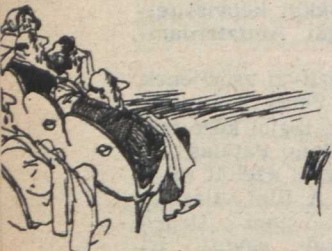
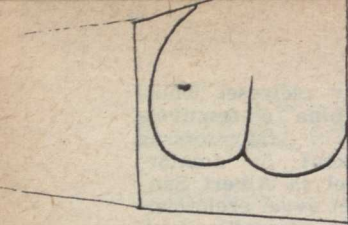
A dán Hans-Erik Philip: *Cecilie* című filmje

komoly esélyesei lehetnek volna e fesztiválnak. Magyarországot egyébként öt amatőr-filmmel és Albert Sándor két évvel ezelőtt elkészült vizsgafilmjével, a *Hurokkal* képviseltette magát Amszterdamban.)

A fesztivál zsürijének elnöke Jerzy Skolimowski volt, tagjai közé tartozott Enno Patalas, aki négy évvel ezelőtt megjelent „A film világtörténete” című Ulrich Gregorral együtt írt munkája révén ismert Magyarországon. A zsüri az amszterdami fesztiválok történetében először nem adott ki díjakat. Hivatkozhatott a filmek alacsony színvonalára, mindanivalóiknak szűkkörűségére, majdnem hogy értelmetlenségére.

Eppen ezért nehéz is szempontokat találni a filmek csoportosítására. Legjellemzőbb vonásuk — és ez különösen meglepő, ismerve az egyre szélesedő nemzetközi haladó diákmozgalmakat — a politikátlanság: a világ kérdéseiben való állásfoglalás teljes hiánya. Volt ugyan néhány film, amely megpróbált





Karikatúra a fesztivál-kiadványból

valamilyen — csak nagy túlzással állásfoglalásnak nevezhető — életérzést, valamiféle korhangulatot kifejezni, de ezek kivétel nélkül leegyszerűsítve látták és láttatják tárgyukat. Ide tartozik például a *Kifejező Én* című jugoszláv film, amelynek főhőse, egy „modern, lázadó” fiatal ember megpróbál néhány általa fontosnak ítélt és létező problémát, ellentmondást bemutatni. Miközben elkeseredésében: „elidegenedik”. Még ennél is érthetlenebb egy amerikai versenyfilm, amely már címében megfogalmazza (*Szimptóma*) problémáját. Egy magányos fiatalember kószál az utcákon (se múltja, se jelene, se jövője), nagyon egyedül van, kítaszított-nak érzi magát teljesen értelmetlenül huszonegy percen keresztül.

Másik sajátosságuk volt a filmeknek a már említett formalizmusuk. Az

A finn versenyfilm: *Tapio Suominen Azt akarom, hogy meghaljanak* című alkotása

*Arc* című amerikai filmben egy arcot imitáló maszkon keresztül látjuk a világot (szószertint értelemben is, hiszen a rendező valószínűleg azt akarja elmondani, mennyi mindennel találkozunk az ember életében). A szemeken, az orr és a száj kivágásán egyidőben más és más képeket láthatunk: a néző azonban képtelen a négy helyen zajló történetet együtt figyelni és összekapcsolni. Másik kirívó példája a mondanivaló és a tartalom teljes hiányának a *Kristály* című holland színes film, amelynek első öt percében mindössze annyi történik, hogy egy férfi többször egymásután ugyanazon az ajtón lép be ugyanabba a helyiségbe.

És ezek a filmek még csak nem is a legjellemzőbb példák. Néhány alkotó úgy képzei a filmművészet új útjait, hogy egyetlen kameraállással fényképez le majdnem mozdulatlan tárgyakat vagy személyeket. A *legszebb legegőkön* című svájci film — szerencsére csak néhány percig — egy öregedő házaspárt mutat be, akik elmerülnek a klasszikus zene élvezetében. Onnan tudjuk, hogy nem fényképről van szó, hogy a szereplők néha behunyják szemüket. Még modernebb változata az antifilm irányzatnak: egy ideig egy zongorát látunk, aztán elsötétül a kép és hosszú percekig élvezhetjük a sötétben Bach



Az amerikai Vic Losick:  
Etoile című filmje

egyik zongorahangversenyét.

Jóval nehezebb értékelni az úgynevezett szimbolista filmeket, tudniillik némelyikük-nél olyannyira szellemes és furcsa az ötlet, hogy — anélkül, hogy valami lényegeset mondana — elszórakoztat. Egy másik svájci versenyfilmben az *Ujjgyakorlatban* például a főhős leül egy asztalhoz falatozni. A komoly és szertartásos nekiké-szülődés után leemeli az asztalon álló lábas fedőjét és kiemeli az az-napi vacsorát — egy női kezét. Késsel, villával felszeleteli és enni kezd. A hang felerősödik, így félelmetesnek hat a csontoknak, porcoknak a ropogtatása — miközben állandóan be-bevág-nak férfi és női kezeket, amelyek szenvedélyesen simogatják egymást. A film azzal fejeződik be, hogy a férfi bekapja az utolsó falatot, a női kéz gyűrűsujját és arcát el-fintorítva kiköpi a kari-kagyúrút. Nehéz meg-magyarázni a nyugatné-met *Fejlődés* című fil-met is. Két, tetőtől tal-pig gézbe bugyolált ala-kot láthatunk, akikről később kiderül, hogy egy szerelmespár, és az egész filmben azzal fog-lalatoskodnak, hogy megpróbálják kihámoz-ni egymást a kötésből. Mikor már majdnem sikerült, kicsit szerel-meskednek, aztán vala-mi hirtelen felismerés-től hajta, gyorsan el-kezdik visszacsavarni a gézt magukra, de most már úgy, hogy egy tes-tet alkossanak.

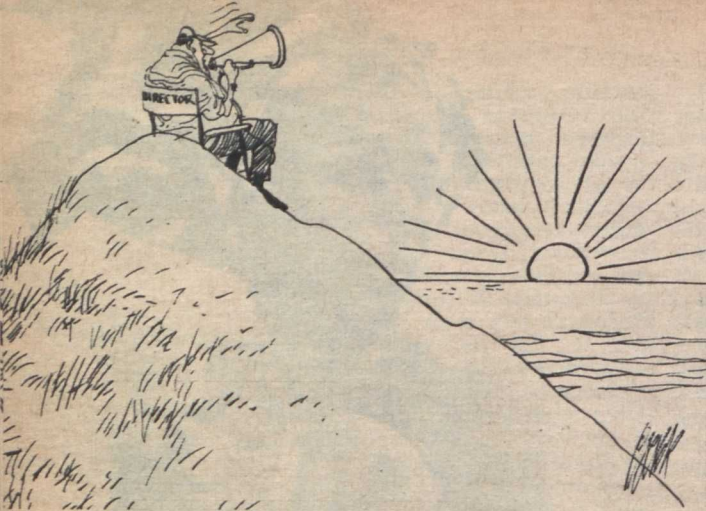
Ezen a fesztiválon a



kifejezés egyik legfőbb eszköze a szexualitás volt. Már-már a pornográfia határát súrolta a *Blues people* című nyugatnémet film, mely biológiai alapossággal tájékoztat egy néger férfi és egy fehér nő intim kapcsolatáról. (A filmet már jónéhány fesztiválon betiltották, az amszterdami sereg-szemle demokratizmusát „dicséri”, hogy itt minden filmet le lehetett vetíteni.) A legfurcsább mozzanata az egész ügy-nek, hogy a film nem elégszik meg felvilágo-sító szerepkörével, ha-nem komoly politikai-erkölcsi fontosságot tu-

lajdonít magának. A pornográfia határát súroló képsor alá egy olyan szöveget keverték, amelyben a fehér nő provokatív megjegyzéseket tesz néger szerető-jére. Így a film — a rendező véleménye sze-rint — a faji megkülön-böztetés elleni protestálás.

De az alkotók többsége még csak meg sem ideologizálja művét. A *Cecilie* című dán filmben például egy különleges szépségű fiatal-ember keresi Cecilie nevű kedvesét, de külön-böző hölgyismerősei csak akkor hajlandók neki elárulni hollétét, ha



Karikatúra a fesztivál-kiadványból

megkaphatják a szépfiút. A meztelenségnek ilyen értelmetlen mutogatása közepett nagy felüdülés volt olyan filmet látni, amely szellemes persziflázsa volt e sexkultusznak. A *Miss 70* című holland dokumentumfilm egy szépségversenyre kalauzol el, ahol a riporter felteszi a résztvevőknek a kérdést: hajlandók-e a film számára levetközni? Egy szépségkirálynőjelölt megteszi, a többi most születő sztár bárgyún, de sokatígérően mosolyog, tehetségtelenül pironkodik és tulajdonképpen ők maguk leplezik le a vérszenes terjedő jelenséget.

Egyébként a dokumentumfilm volt az egyetlen műfaj, amely osztatlan elismerést aratott. A *Carmen* című lengyel film az opera-

ház kórustagjait szólaltatja meg, akik mindnyájan nagyobb adottságokat éreznek magukban és igazi szerepekre vágyanak. A monológok közben zajlik Bizet operája. A ceyloni versenyfilm testhibás gyermeküket mutat be: megrendítő humanizmusát az adja, hogy a gyerekek nem nyugszanak bele tragikus sorsukba és nap mint nap küzdenek — munkával, sporttal — egy tartalmasabb életért. A Holland-Antillákról származó dokumentumfilm, a *Caribbean Musical Instruments* egy különleges hangszerekkel működő néger zenekarról tudósít; arról, hogyan készítik a muzsikusok furcsa zeneszerszámaikat.

A fesztivál két legnagyobb sikerű filmje egy holland és egy amerikai

alkotás volt. Az előbbi, „*Egy korahajnali nap*, kerek, rövid történetet mesél el. A realista és emberséges megközelítés teszi az egyébként szimpla jelenetet kedvessé, meghatóvá. A film főhőse egy meghatározatlan korú borostás, kócos férfi, akit hajnalban felébreszt a felesége, hogy készítsen reggelit. Tulajdonképpen végig a reggeli készítését látjuk, sok humorral, kedves ötletekkel fűszerezve. Az amerikai versenyfilm — *Xan nagy falu városa* — egy bizonyos település eltűnésének szimbolikus történetét mutatja be. Ebben a Xan nevű városban boldogan zajlik az élet, egy farizeus, akinek szavaira — „jönnek a keresztények” — elsorvadnak a virágok, visszahúzódik a tudomány, egy szóval működésbe lép a keresztényi aszkétizmus. Végül a keresztények valóban megjelennek a város lakói beleolvadnak a vallásosok táborába.

Amszterdamban 190 filmet vetítettek, harminc ország alkotásait, tíz napon keresztül. Ha volt ennek a közhelyekkel telezsúfolt fesztiválnak tanulsága, akkor csakis közhely lehetett: így vagy úgy —, de valamit mégis kell mondania egy filmnek.

GÁRDOS PÉTER

## filmvilág

XIII. 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: ¼ évre 24.— Ft. Csekkszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

70.4183 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest.  
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25.286



Széles Anna és Sztankay István

## SZÉP MAGYAR KOMÉDIA

Garai Gábor írta a forgatókönyvét a Szép magyar komédia című, új magyar filmnek, amely Balassi Bálint életének néhány epizódját idézi fel. Balassit Sztankay István játssza, rendező Banovich Tamás, operatőr Kende János.

Jelenet a filmből  
(Szóvári Gyula felvételei)





**Ernyei Béla**  
a főszereplője  
a Villanypóznák  
Orfeusza  
című új  
tévé-filmnek.  
**Rendező:**  
**Pauló Lajos.**  
**(Domonkos**  
**Sándor**  
**felvétele)**

*filmvilág*

Ára: 4,- Ft