

filmvilág

6

1958. MÁJUS 1





MÁJUSI FILMHÍRADÓK

1919. május 1.

1945. május 1.

1957. május 1.



CÍMKÉPÜNK: Törőcsik Mari a «Vasvirág» című új magyar filmben

SZÁMADÁS A TALENTUMRÓL

HA számbavesszük filmművészetünk útját, helyzetét, jogos örömmel állapíthatjuk meg, hogy a magyar film egyre növekvő tekintélyt vív ki magának világszerte. Alig-alig múlik el jelentősebb fesztivál, amely ne gyarapítaná a sikerek láncolatát, alig-alig van fontosabb szakmai megbeszélés, hogy ne essék szó róla. A magyar film tényezője lett a nemzetközi filméletnek. Eredményei mindenképpen tiszteletre méltóak, különösen ha tekintetbe vesszük filmgyártásunk évi kapacitását és technikai nehézségeit is.

Am ha örülnünk is ezeknek a sikereknek, nem szabad, hogy elvakítsanak. Ha örülnünk a világban, azt tapasztaljuk, hogy új filmgyártások vannak kialakulóban, javul, fejlődik a nemzetközi színvonal, amikor nálunk éppen visszaesés mutatkozik. Anélkül, hogy az utóbbi hónapok kudarcait túl borosan ítélnék meg, a továbbhaladás érdekében lemeznünk kell a magyar filmkultúra olyan vonásait is, amelyek tegnap még megfelelték a szükségleteknek, ma már túlhaladottak és holnap a fejlődés kerékkötőjévé válhatnak.

A filmgyártás világszerte most lép át kamaszkorából a férfikorba. Igaz, olykor-olykor még fellángolnak a technikával való első szerelmének viharos féltelenségei, de már túljutott a fény, a mozgás, a korlátatlanság élvezésének és megismerésének csapongó ösztönösségén és éret, öntörvényű, saját egyéniségű művészetté nemesedett. Olyan művészetté, amely egyre jelentősebb részét alkotja a kultúrhistoriának és az esztétikának egyaránt. A film ma már éppen olyan világbirodalom a művészetek glóbuszán — mint az alkotás legősibb formái: az irodalom, a zene vagy a képzőművészet. Fennhatósága alá tudomány vagy tudományok — filmesztétika, filmtörténet, filmtechnika stb., stb. — tartoznak; területét különféle műfajok népesítik be, vannak lírikusai, epikusai, dramatikusai, szatirikusai, komédiásai: az emberi alkotok, művészi látásmódok minden színezete kifejezést találhat sajátos nyelvén, éppúgy, mint a zenében, irodalomban vagy festészetben.

De ha azt vizsgáljuk, mi az, ami e gazdag lehetőségekből nálunk megvalósul; ha azt tekintjük, vajon rátért-e filmgyártásunk arra a korszerű és tudományos »belterjes gazdálkodásra«, arra a belülről fakadó művészi »profilizásra«, amely nélkül modern művészet el sem képzelhető — nem adhatunk e kérdésre kedvező feleletet. A magyar filmgyártás még annak a rablógazdálkodásnak nyomait viseli, amelyet nyilván a kisstilű magyar kapitalista filmpár lényyszerített a filmek alkotóművészeire. Félreérintések elkerülése végett: ma már maguk a film alkotói folytatják ezt az idejét múlt rablógazdálkodást önmön tehetségükkel, hiszen a szocialista filmgyártásban nem kényserülnének erre. Ha végignézzük legjelentősebb rendezőinknek — az öregeknek éppúgy, mint a fiataloknak — 1945 óta gyártott filmjeit — tisztelet a kivételeknek — a tematika, a jelleg, a művészi felfogás, a hangvétel valóságos vegyeskereskedését láthatjuk, persze a szónak olyan átvitt, s nem nagyságjelző értelmében, ahogy a felszabadulás előtti WM-műveket is vegyeskereskedésnek nevezhetjük. Nálunk természetesen, hogy egy filmrendező ma falusi témát, holnap városit, holnapután történelmit, egyszer vigjátékot, másszor tragédiát, harmadszor groteszket forgat, most romantikus, legközelebb neorealista, azután meg franciás stílusban, hogy a beérkező forogatókönyvek és az éppen ideérkező külföldi példák esetlegessége meghatározza.

Természetesen így is születhetnek — születtek is jócskán — jelentős alkotások. Éppen azért lehet és kell beszélnünk rendezőink művészetének eltérő közléséről, mert tehetséges, nagy lehetőségű alkotók, akik a magyar népnek, a magyar kultúrának tartoznak számat adni a talentumokról és nem elégedhetnek meg alkotóegyéniségük és az annak megfelelő téma, mondanivaló véletlen találkozásával. Tegyük csak át ezt a magatartást más művészetekbe és máris kítűnik művészetellenes lényege. Móricz Zsigmond nyilván nem

vállalkozna Thomas Mann polgári világának vagy Gelléri Andor Endre külvárosi figuráinak megrajzolására. És Kassák Lajosnak eszébe sem jut Szabó Pál paraszthőseit megmintázni. Barcsay konstruktivisták kutatása élesen elhatárolódik Szőnyi lírai világától és így tovább. De hogy a film területén maradjunk, a legnagyobbak — Eisenstein, Chaplin, René Clair, Fellini — sem kisebb következetességgel kutatták önnön hangjukat, kifejezőmódjukat, művészi feladatukat, mint a többi művészek. Alkotásaik éppúgy egy sajátos és egyéni oeuvre-ben állnak össze, mint bármely más alkotóé.

Ez a törekvés, ez a szenvedély a belső ihletből fakadó önálló művészi mondanivaló kifejezésére nálunk gyakran elhalványodik, s a rendező csak egyes filmalkotásokat lát maga előtt. Pedig mint a filmalkotás kollektív folyamatát végső meghatározó művészi egyéniségnek, Atyal kellene vallania: az úr én voltam, a szó — és minden más, fény, hang, dramaturgia — csak cifra szolgálja. A rendező egyéniségének kell érvényesülnie ahhoz, hogy a film művészetté váljék, persze — s ez a téma túlnő és ciklikus keretén — nem diktatorikus úton, hanem összeforva az alkotói kollektívával, megkeresve íróiban, operatőrben, zeneszerzőben a rokonegyeniségeket, s akár életre-halálra szóló szövetséget kötve velük. A rendezői mondanivaló nem egyszerűen a forgatókönyv filmrefordítása, de a költői műfordításon túl karmesteri interpretáció, a képzelet festészete és szobrászata is egyben.

Minden nem jelent — nem jelenthet — valamifajta beskatulyázást, bürokratikus, eleve elrendelt osztályozást. A művészt belső ihlete vezérelheti csak. Joga van a kísérletre, joga van a kudarcra is — csak ahhoz nincs joga, hogy ezt a belső ihletét valamifajta töle és művészi mondanivalójától idegen; külsőleges ösztönzéssel cserélje fel. A filmipar megleghedhet szakmai tudással, rutinnal, a filmművészet — és különösen a szocialista filmművészet — az alkotói szívet, egyéniségét, ihletét követeli.

A talentummal való helytelen gazdálkodásnak megnyilvánulása az az elméleti közömbösség is, amely a magyar filmművészetet jellemzi. Bárhová tekintünk, ahol a film felvirágozott, mindenütt azt tapasztaljuk, hogy a rendezők harcát saját egyéniségük, mondanivalójuk megtalálására izgalmas elméleti munkájuk kísérte. Eisenstein írásai közismertek, de írt Alekszandrov, Donszkoj, Romm is. És Pudovkinnak a magyar filmművészetéről is több mondanivalója volt, mint saját rendezőinknek. Az Iszkuszvo Kino számai rendszeresen közlik a szovjet rendezők, öregek és fiatalok tanulmányait.

Itáliában Alessandro Blasetti pályájának egy jelentős útkereső szakaszában lapot indított, hogy a maga és kollégái, valamint az egész olasz filmkultúra számára tisztázzon bizonyos kérdéseket. Luigi Chiarini is lapszerkesztő; Carlo Lizzani, sőt még a »rámenős« De Santis — akit igazán nem lehet szépléleknek nevezni, vagy sokat írogató szobatudósnak — is fontos cikkek szerzője. De csaknem minden jelentősebb francia rendező is megfogalmazta a maga »ars poetica«-ját és tanulmányokat szentelhetnének az angol, amerikai, német filmművészek tevékenységének is.

Vajon véletlen-e, hogy éppen azok az országok vezetnek a világ filmművészetében, amelyeknek aktív rendezői meg is fogalmazták gondolataikat? Vajon nem szükségszerű velejárója ez a gondolat tisztázás művészi kísérleteknek, belső ihletük megtalálásának? Vajon nem tekinthetjük-e a szakma szeretete, a művészi felelősségérzés egyik kritériumának ezt az irodalmi tevékenységet? És végül, de nem utolsósorban, elképzelhető-e filmgyártásunk továbbfejlődése anélkül, hogy a legilletékesebbek, a szakma gazdái ne növeljék, ne tudatosítsák és ne tegyék általános közkinccsé azokat a felfedezéseket, amelyekre művészi tevékenységük során szükségszerűen rá kell bukkanniuk? A példák és a logikus gondolkodás egyaránt arra figyelmeztetnek, hogy e tekintetben fokozottabb aktivitásra van szükség. A magyar filmkultúra, amely Balázs Bélát adta és általa oly jelentős szerepre tett szert a filmművészet nemzetközi fejlődésében, elavult és megreked, provinciálissá vált a film alkotóinak elméleti erőfeszítése nélkül. S ez szükségszerűen visszahat majd filmművészetünk fejlődésére is.

AZ ULJANOV CSALÁD



Nagy történelmi személyiségről filmet készíteni mindig hatalmas nehézséget jelent: író, rendező, színész számára egyaránt kemény feladat megtalálni a művészi formálásnak azt a módját, amely emberi közelségbe emeli a nagy történelmi szereplőt s mégis megfelel annak a sokszor legendásan eszményített képnek, amelyet a néző tanulmányaiból, olvasmányaiból hoz magával a moziba. S olyan világtörténelmi jelentőségű személyiségnél, mint Lenin, a nehézség különösen megnövekszik.

Ez a nehézség könnyen lenyűgözi író és rendező kezét és az eszményítés, merevítés irányába taszítja az alkotást. Popov, a forgatókönyv-író és Nyevzorov, a rendező érdemére legyen mondván: ennek ellenére komolyan törekedtek arra, hogy Vlagyimir Iljics fiatalágát és családi környezetét szinte kortársi közelségből, emberi melegséggel próbálják bemutatni. A film céljáról már a címe is beszédesen szól: *Az Uljanov-család* filmje ez; a családról szól, a zseniális politikus és gondolkodó fejlődésének kezdeteit kívánja megmutatni, azt a folyamatot, ahogy a nagy ember kinő környezetéből, ahogy még magatudatlanul kezdi megmutatni oroszánkörméit. Vlagyimir Iljics miatt emlékszünk az Uljanov-csa-

ládára s miatta fogunk emlékezni rá, míg ember lesz az ember; de az Uljanovok drámája ebben az időben nem a család jövőendő dicsősége, Vologya körül játszódtott le, hanem a nagyobbik fiú, a cár elleni narodnyikmerényletért kivégzett Alekszandr Uljanov körül. A filmdráma legaktívabb figurája tehát Szása kellene hogy legyen s hősnője az anya, Marija Alekszandrovna Uljanova, aki meg nem alkuvó hőskökké nevelte fiait, aki egyedül maradván is fenntartotta és összetartotta a családot, s öt gyermekébe az emberi tisztességet, a zsarnokság gyűlöletét s az elnyomottak iránti szeretet érzését plántálta. De a dráma belső törvényét »nem veszi tudomásul« a történelem: az író és rendező csakúgy, mint a néző érdeklődése minduntalan a második fiú, Vologya felé fordul, s akarva-akaratlanul az ő alakja tolódik az előtérbe, Szása pedig kissé háttérbe szorul, fontos mellékalakká lesz, pedig a családon belüli emocionális és a drámán belüli szerkezeti helyük ekkor még fordított. Ennek a következménye azután az egész alkotás olykor tapasztalható kiegyensúlyozatlansága.

Szemmel látható, hogy a filmet létrehozó kollektíva együttesen harcolt — talán önmagával is —, hogy

Vlagyimir Iljics fiatalságát életközle-
ből, emberi melegséggel tudja meg-
mutatni. S e téren sok kitűnő rész-
leteredményre jutottak. A századvégi
vidéki orosz értelmiségi család ben-
sőséges otthonának légkörét nagy hi-
telességgel elevenítették fel. Az öt
testvér kapcsolatában valóban érez-
zük a családi élet sugárzó melegét,
az őszinte és mély testvéri szeretetet,
melynek különböző fokait is igen
áryaltan és szépen jeleníti meg a
film a kistestvérek hancúrozó pajtás-
ságától Vlagyimir, Anna és Alekszandr
elvararatsággal sokszorozott
testvéri érzületéig. S ami talán a leg-
nehezebb: hitelesen, erőltetés nélkül
tudták érzékelteni, hogy Vlagyimir
Iljics már gyerekek is zseniális em-
ber: idősebb testvérei csodálkozó és
tisztelő szeretete csakúgy ezt szóal-
tatja meg, mint a fiatal fiú szerepé-
nek erre a motívumra való finom és
mégis határozott felépítése.

Valójában a tisztességben nem al-
kuvó, gyermekeiért mindenre, csak
gyávaságra nem képes anya eposza
ez a film — azzá teszi a cselekmé-
nye, de nem utolsósorban Giacintova
játéka. Ez a nagyszerű művész
az anyai érzésnek, az emberségnek
olyan mélységéig hatol le — amire
csak a Szatanyiszlavszkijon nevelke-
dett, hatalmas tehetségű orosz szí-
nésznök képesek. Giacintova alakítá-
sa páratlanul tökéletes, pedig nem
könnyű a feladata: szinte cselekvés
nélkül kell a gazdag és változatos ér-
zelmek széles skáláját végig játszani.
A szem, az arc, a kéztartás, a
járás minimális rezdülleteivel, elvál-
tozásaival tudja mélyen, szívbeimar-
kolóan érzékelteni az örömet, a
büszkeséget, a kétségbeesést, halál-
vágyat. Már az ő alakításáért önma-
gában is érdemes látni ezt a filmet;
pedig a tizenhét éves Lenint játszó
Korovin, a Lenin bátyját játszó Ja-
vorszkij és a nővérét alakító Szokolo-
va is tökéletesek. De nyugodtan
mondhatjuk, hogy nincs egyetlen ala-
kítása a filmnek, amely ne lenne ki-
tűnő: minden színész és a rendező
a lehető legtöbbet és legjobbát adta.

Ugyanezt elmondhatjuk az opera-
tőr, Szaveljova munkájáról is: ente-
riőr-felvételei nagyon szépek, tiszták,
világosak, de igazán a külső fel-

vételekben: a szimbirszi táj, a Vol-
ga méltósága, a nyírfaedők lírájának
megszólaltatásában remekel. Képei
minden tirádánál hathatósabban
mondják el, hogy az ebben a tájban
felövő Vlagyimir Iljicsben kioldha-
tatlannul kellett lobognia a haza iránti
szeretetének.

S ha mindez így van, mi az oka
mégis annak, hogy egy árnyalattal
lassúbb és hosszadalmasabb a film,
mint amilyennek szeretnők? Hogy a
sok részletkiválóság ellenére tiszte-
letre méltó teljesítmény ugyan, de
hibátlan alkotássá nem lehetett?

Elsősorban az, amire már rámutat-
tunk: a dramaturgiai hősről a film
hangsúlya áttolódott a történelem
hősére, Szásáról Vologyára; ennek
lett a következménye az, hogy az
Uljanov-család magára marad, nin-
csen beágyazva Szimbirszk értelmi-
ségi társadalmába, nem érezzük kö-
rülöttük az iskola, a kisváros légkö-
rét elég intenzíven, ami pedig jó al-
kalmakat adott volna arra, hogy
Vlagyimir Iljics kiválóságát már a
gyermekkorban bemutassák. S en-
nek a következménye az is, hogy a
mellékalakok — a színészi alakítás
minden kiválósága ellenére — nem
tudnak eléggé egyéniségek lenni. Az
iskolaigazgató, a csuvas tanító, az
öreg halász, a munkás-forradalmár:
egyenként s együttesen is szimbo-
lummá, egy-egy társadalmi jelen-
ség képletévé válnak, mert mind-
egyik egyedül van és csak Vlagyimir
Iljicsel való kapcsolatában mutat-
kozik; helyett, hogy a századvégi
orosz társadalom sűrűségét, élet- és
probléma-gazdagságát idéznék, még
hozzájárulnak a gimnazista Vlagyimir
Iljics és családja elszigetelt ábrázolásához.

Ez az első játékfilm Vlagyimir
Iljics Lenin életéről. Ha vannak is
hibái, már sokkal több, mint úttörés:
a szovjet filmművészet jelentős ered-
ménye azon az úton, melyen minden
eddiginél fokozottabban kívánják
megszólaltatni a kommunisták em-
berségét, a szocialista társadalom
mely humanizmusát.

NAGY PÉTER

HÓDOLAT A SZÉPSÉG ELŐTT

A követelés néhány évvel ezelőtt úgy hangzott el, hogy szép nőket a magyar filmekbe! Bizonyára sokan emlékeznek még azokra az időkre, amikor szépnek lenni — ha nem is bűnnek —, de legalábbis társadalmi botlásnak számított. Még eszemben van az a főiskolai felvételi vizsga, amelyen valamelyik bizottsági tag aggódva nézegette az egyik szemtelenül csinos színésznőjelöltet, majd lemondóan sóhajtott: „Sajnos, nem alkalmas, túl szép...” Ha a kislány begyesebb lett volna, s ráadásul keresztbe néz, biztosan bekerül az első osztályba.

A rút kis kacsa kultusza, szerencsére, már a messzi múlté, s a csillog ismét Tünde lett és nem Dottyá. Ezzel nagyjából új ízlésszakaszba érkeztünk, közelebb jutottunk a természetes szemlélethez. De csak nagyjából! Én legalábbis úgy látom, hogy napjaink „szépség-irányzatai” teli vannak neveléses elemekkel. Itt van mindenek előtt a „harmadik nem” kérdése. A harmadik nem képviselőinek azokat a fiatalbereket nevezem, akik egyre lejjebb eresztik hajzatukat a válluk felé, öltözködésben, járásban egyaránt puhaságra törekszenek, s azokat a lányokat, akiknek ugyan csak ez a bizonytalan körvonalakban lépkedő lírai majomszerűség az ideáljuk. Persze, ez a „harmadik nem” is csak olyan átmeneti divatnak ígérkező jelenség, mint a típusnő kultusza; az üres, lélektelen szépség keresése, s általában mindazok az „irányzatok”, amelyeknek nincsen emberi tartalmuk.

**

A szépséget a mindennapi nyelvben s az esztétikában egyaránt hajlamosak vagyunk elvontan szemlélni. A filmművészet ebben a tekintetben is forradalmian hatott. Mondanom sem kell, milyen mé-



Bara Margit

lyen felkavarja a közízlést és a szépségről alkotott fogalmakat egy-egy filmszínész vagy filmszínész. Balázs Béla azt mondja erről a kérdésről, hogy „a filmkultúrával kezdődő vizuális kultúra újrafelfedése a szépséget újra fontos tömegélménnyé tette.” Az a vizuális kultúra, amelyről Balázs Béla beszélt, gyakran csak tömegcikk formájában nyújtotta a szépet a közönségnek. A harmincas években futószalagon készült külföldi és hazai filmek nagyjából három szépséget ismertek: a nagy szemű babaarcot, a fiús modern lányt és az úgynevezett vampot. Ez az olcsón mért, háromféle csomagolású szépségáru is a múlt üzleti naivságai közé tartozik. Manapság még a tömegcikknek szánt filmekben is gazdagabb szépségskálával dolgoznak. A sex-appeal fogalma is tágabb lett; *Eva Gardner* vagy *Gina Lollobrigida* rendezői a két színésznő szépségének változó felhasználására törekszenek, de ugyanígy nem akarják sorozatosan



Sophia Loren

egyformán, festőien örök beállításban megmutatni az olyan színésznőket sem, mint például a szívvidítóan bájos *Sophia Loren*.

A filmszínész nő fényképezett szépsége természetesen tünékenyebb, mint a festő ihletettségében vibráló portréé. A legszebb fénybeállítás és a leggondosabb képkompozíció sem mentes bizonyos kopástól, vagy ha úgy tetszik, fényképszerűségtől. A fényképezett szépség múltékonysága arra figyelmeztet, hogy nemcsak a tájképekben kell festőiségre törekednünk, hanem a portrékban is. Az operatőr munkája — különösen akkor, ha a színtechnika még tovább fejlődik — egyre jobban hasonlít majd a festőére. A lélekből, tehetségéből fakadó szépség viszont nem ismeri a gép korlátait sem, diadalmasan ragyog ki még a ligeti gyorsfénykép kicsi, kopott ablakán keresztül is. *Gréta Garbo* filmek-örizte szépségében éppen a lélek sugarai keltik fel bennünk az időtlenség élményét,

míg például *Liane Haid* huszonöt év előtti filmre rögzített bájai ma inkább mosolyt keltenek bennünk, mint ádámí érzéseket.

**

A mai magyar filmművészet meglehetősen nehéz helyzetben van a szépség dolgában is. Először is kevés a szép színésznőnk! Ne értsenek félre, nem egyszerűen csinosaságról van szó! Többről. Arról, hogy az író gondolatvilága, a rendező művészete egyetlen témakörben sem tud mély hatást keltve érvényesülni szép nők nélkül. Első pillantásra talán frivolnak hat, amit mondok, de a filmművészetben nemcsak a szerelem, hanem a hősiesség, a nagy mondanivaló, az eszmék igazsága sem fejezhető ki a szépség közbejárulása nélkül. A Negyvenegyedik című szovjet film eszmei sikerében jelentős része van *Izolda Izvickája* egyszerű, határozott szépségének. De egy társadalomról alkotott éles filmbírálatot is — emlékezzünk például a Hűtlen asszonyokra — milyen fénygazdaggá tehet a női szépség bősége! E film kellemetlenül igaz mondanivalója a szépség legkülönbözőbb változatain — a kegyetlen, az ostobán, az elbájolón, a merészen keresztül — hangosabban és élesebben mondja ki az igazat. A Hunyadi Sándor Bakaruhában című novellájából készült film is *Bara Margit* érdekes, vonzó szépségén keresztül kap egyénien szomorú lírát és halk tragikumot. A film hangulati szépségének egyik tényezője az, hogy *Bara Margit* szépsége nem külső foglalta, dekoratív burka *Vilma* lelkének, hanem maga *Vilma* lelke.

A szépség — az eddig elmondottakból is érezhető — nem pótolható semmivel. Ha több szép színésznőért kiált a magyar filmművészet, értenünk kell, hogy azért teszi, mert tisztábban, érthetőbben, képszerűbben akar beszélni, és többet szeretne mondani, mint amire ma képes.

A szépség, amit filmgyártásunk keres, nem található meg egyetlen típusban. Nem a korunk „Szépek szépét” keressük, hanem a szépségnek azt a sokféleségét, amellyel kifejezhető a kor. Vegyünk egy példát. A forgatókönyv szereposz-

tásában ez áll: Kovács Ilona munkáslány, tizennyolc éves. A jellemzése ennyi: okos, csinos, kedves természetű. Most mi történhet? Vagy választ a rendező ama három színésznő közül, aki az okos, csinos, kedves lányokat játszani szokta (sőt, a buta, csinos, utálatosakat is), vagy az író átírja jellemzését okos, jelentéktelen külsejű, kedves lányra. Mi lenne jó, egyelőre utópisztikusnak látszó megoldás? Ha a rendező azt mondaná: „Miféle írói hanyagság ez? Azt írni egyszerűen, hogy csinos? Tudjátok, barátaim, hogy hányféleképpen lehet csinos egy mai munkáslány? Lehet kis vagány szépség, de lehet olyan, aki tetőtől talpig csupa sport; lehet, akin még rajta a szénaillat, de már fodrászlány bodorítja franciásan kócosra; lehet, aki igazi nagy nőnek akar látszani, a másikon meg se a divat, se a közizlés nem tudott igazítani, csak megy a maga szépsége törvénye szerint.” És sorolhatná tovább a rendező a legkülönbözőbb módon a szép lányokat, akik mindahányan munkások. A filmen mind-egyik önálló szépség tudna lenni, az idők változatos szavát is kifejeznék, ha lenne nekik színésznő-másuk, s ha nem kellene egyetlen közepes típusá válniuk a művészetben.

**

A női szépség sem az irodalomban, sem a képzőművészetben nem csupán nemes formák szerencsés találkozása, hanem a harmóniák szabad, lebegő lehetősége. A filmművészet a szépséget egyrészt tömegélménnyé tette — mint Balázs Béla mondja — másrészt a képi lényeken keresztül a belső eszmei világ kifejezőjévé. Az emberi szépség a film egyik legköltségesebb eleme, amely ennek a műfajnak emelkedettségét, újszerű pátozt kölcsönöz.

A Filmvilág előző számában Mesterházi Lajos, a Patkányfogót elemző sorai között felteszi a kérdést, hogy a rendező nem került-e az amerikai tömegfilmek „szépség-közhelyeinek” hatása alá? Én nem látok ellentétet a rendező szépség-felfogása és Zola ábrázolási módja között, mindenképp azért nem, mert a film éppen rendkívüli képi-nöz.



Izolda Izvickája

szuggesztív hatásánál fogva sokkal durvábban lehet naturalista, mint ami írásban egyáltalán lehetséges. A szép külső nem „lakkozza” a lélekbeli vagy az erkölcsben megmutató torzulásokat s a szerencsétlen emberi jellemvonásokat! Persze, egészen más kérdés az, ha egy színésznő vagy színész nem a szerepének, jellemének megfelelően szép, hanem amúgy közhelyszerűen, amilyen tenyészsépségre Mesterházi is gondolt.

**

Nem egyszerűen formai csorba, vagy könnyű esztétikai fogyatékoság tehát a magyar filmekben a szépség hiánya. Lehet, hogy eretnekül hangzik, mégis ki kell mondani: többet és merészebbet, igazabbat és változatosabbat mondhatunk saját korunkról, ha lobogónkat mélyebbre hajtjuk az emberi szépség előtt, és ha nem elégszünk meg a szépségnek olyan fodrász-reklámaival, amelyek csak a legalacsonyabb szinten tengődő ízlést elégítik ki.

GYÁRFÁS MIKLÓS



ÓBUDA ANDERSENJE

JEGYZETEK A VASVIRÁGRÓL

Úgy kell kezdeni, mint egy mesét. Élt itt, Budapesten, egy író, gyalogjáró-társunk e nagyvárosban, kinek kerek szemüvege a valóságot tündérivé s a tündérit valósággá nagyította; aki fölszedegette egy külváros — ha romantikus külváros volt is ez! — macskaköveinek réseibe hullott, bemocskolódtott drágaköveket... Rájuk lehelt, kifényesítette őket, s egyszerre csak e parányi, nemesen metszett, csiszolt tükröcskében felragyogott egy különös világ. Így járt elhelt, a fasizmus virágkorában, s a maga végnapjaiban a tömöttiszákú vándor, tele ember-szeretettel, részvétellel, játékkal tomboló viharral a szívében: *Gelléri Andor Endre* — Óbuda Andersenje.

Ezt az írást azért kellett a szét-szört gyémántszemcskék hasonlatával kezdeni, mert éppen idevág: egy film kapcsán, mely Gelléri művei nyomán született, s amely arra vállalkozott, hogy összekovácsolja, együvé szerkeszti Gelléri lélegzetre rövidebb-hosszabb remekműveit, egyetlen film szolgálatára. Mindjárt eleve idekívánkozik két megállapítás: a vállalkozás vakmerő — a film gazdag részleteivel: emlékezetes!

Merész, vakmerő munka ez; annyi fényt, érzelmét villantó érzelmcskékből, gazdag, bővérű kedéllyel on-

tott kisplasztikai remekművekből, vagy azok alkotóelemeiből egészet, sajtószertűt, kerekét komponálni! Hiszen erre maga Gelléri sem tudott vállalkozni, részint a fölfénylő, de tragikusan megszakitott rövid élet-pálya kegyetlensége miatt, részint — ő maga novellái sorozata mellett csak egy regényt, a *Nagymosodát*, s egy hosszabb önéletrajzi, de töredéknek maradt munkát írt — mert csak *készülődött* a hosszabbra, a nagyobb formájúra, s ez művészi alkattól következett.

Igen, merész vállalkozás ez, mert módszertani törvénye, hogy részint nyersanyagnak tekint remekműveket, s azért is, mert a ragyogó mozaikokat valami gondolati és szerkezeti kötőanyaggal kell egymáshoz erősíteni, s ez a »kötőanyag« akkor méltó és igazi, ha betölti ugyan feladatát, de egyébként láthatatlan.

Köllő Miklós, fiatal dramaturg, vállalkozott a feladatra: *hálóba fogni a fényt!* Látnivaló, hogy nagy becsvággyal, tisztelettel dolgozott ezen a tehetségpróbáló munkán. Merészségének, hitének jutalma, hogy sikerült is olyan forgatókönyvet kerekíteni, amely szerencsés másodihletéssel sok helyen a költészet igazi melegét árasztja. Tehetséges, a szeretet hőfokát kifejező munka ez!

Persze, kínálkozott volna más meg-



Weiszhaupt úr (Várkonyi Zoltán) és Vera (Töröcsik Mari)

oldás is! Az egységes — hős, idő, tér — kompozíció megteremtése helyett egy Gelléri-novellafüzér megfilmesítése. Ebben az esetben nyilván több maradt volna meg Gellériből, de nem bizonyos, hogy a film művészi eredményei magasabban szárnyalnának.

A film hőse a »Ház a telepen«-ből ismert Pettersen István, illedelmesebb megjelenési formában, de semmiképp sem prüd, kicsinyes megjelenítésben. Pettersen — itt kelme-festő — a harmincas évek munkanélkül kallódó, szürke emberfolyamában sodródik, morzsolgatja napjait, egyiket a másik után. Így kerül össze — ahogy ő nevezi, s ez Gelléri kedves meghatározása: — egy tündérrel; egy külvárosi nap-sugárral, egy kétlábon járó, leányruhát viselő költeménnyel, akit arra hívott életre a természet, hogy be-aranyozza egy férfi életét — csak-hogy nem teheti. Nem engedi az élet. Nőéhes főnökének, Weiszhaupt úrnak karjába szívódik, s onnan nyilván továbbviszi sorsa. Közben a fiú munkához jut, s ezt konok, gerinces jellemének köszönheti, az élet pedig döcög vagy vágat tovább, ki tudja merre, hová?

Valahogy ennyit mond el a »Vasvirág« — Gelléri alakjaiból, szituációiból válogatva. Egyenletlenségeivel együtt is gazdag, ihletett mű.

Itt-ott, azonban túlzottan lábrakap a palackból kiengedett dzsin, a *kötőanyag*. Ilyen aránytalan eluralkodás Weiszhaupt úr, bár színészilleg kitűnően megoldott, de túlságosan részletezett szerepe. S ilyenek itt-ott, a Gelléri beszéltető-művészetétől elmaradó dialógusok is.

Herskó János, a rendező, e filmben valóban jelentőset lépett előre. Az első képek még eklektikusan hatnak: ez olasz hatás, amaz francia... de csakhamar mindez eltűnik és hallható lesz a *mű sajátos szívdobogása*. Kibontakozik az eredeti láttatás művészete, a lélekábrázolás, a jelképekkel való érzetetés gondos, költői pontos ritmikája. Látásmódja bátor és gyengéd. Ilyen a tündér, Vera megjelenítése. Ő a film gyönyörű hegedűszólama. Ilyen a jelképekben való, s a mű szövetébe illeszkedő gondolkodás; mint a spányol táncosnó komplexum; a tükörben, ebben a varázstükörben megjelenő képsorozat; a kislány és az álmok kapcsolata. Ugyanakkor eredetien komponál; erre szép példa a szerelmi nász, a fiatalok kettősének képsora, a felforrástól a szomorú elpilledésig.

A rendező méltó társa, mondhatni ikertársa, az operatőr, *Szécsényi Ferenc*, aki ember- és környezetábrázolásával, fények és árnyak váltogatásával, intim szerelmi kettősök, a lé-



lek viharait és derűjét jellemző portrék gyengéd kidolgozásával magyar filmen ritkán látott képeket teremt. Mindehhez járul, hogy biztos tudatossággal elkerüli a semmitmondó, üres szépelgést, magyarul: a képhalandzsát.

A színészi játék stílusa, a hangulati egységet szolgálja. Akad olyan madárröptűen magasba ívelő alakítás is benne, mint *Töröcsik Mari* Verája. Ezt a szilaj és szelíd, makrancos meg odaadó lényecskét annyi költői villódzástól teremt meg, hogy törékeny alakja, az érzések árjait és napsütését tükröző arccskája egygyé válik magával az egész művel. Valami állandó meghatottságra ingerlő árad ebből a fiatal színészéből. S tetejében: mozdulatai, mimikái egyenesen a filmet teszik életelemévé.

Vánkonyi Zoltán sok finom részlet-elemzéssel, az emberi portré gondos kidolgozásával rajzolja meg Weiszhaupt urat, a leány-nagyfogyasztó nagymosodást. Így csak az a kérdés, mennyire Gellérié ez a mosodás. Ez a kérdés azonban inkább a forgatókönyv íróját, s a rendezőt illeti.

Nyomatékosabb ez a probléma, a filmbeli Pettersen Istvánnal kapcsolatban. A szerepet *Avar István* tehetséges fiatal színész játssza: tehetséges, de művészi arcéle még nem elég markáns. Pettersenje is túlságo-

san »kimosdatott«, simára fésült. Nem fortyog, gyöngyözik a humora, dühe, jókedve amúgy Gelléri-módra. Persze, a szövege sem. De ez már nemcsak a forgatókönyv meg a rendezés rovására írható. A színész nem érkezett még el Pettersenhez.

Végül még egyszer az *egészről*, a »Vasvirág«-ről. Jelentős érdeme, hogy olyan rokon-ihletésű elődök mellett, mint a nagyszerű »Csoda Milánóban«, eredetit, sajátosat, egyéni tudott adni; nem annyira korrajzban, mint inkább az élet perifériáin élt szegények szerelmének költészetéből. Tudatosan és sikeresen törekedett a költészet eszközeinek alkalmazására, a szimbólumok tiszta felvillantására. Szerkesztési módja, amely az »eseménytelen« is meri részletesen kifejteni, ha abban belső fűtőanyagot vél — szép és tiszteltre méltó.

Úgy érzem: néhány megoldásban tovább viszi, előre, a magyar filmgyártást, ez a mű.

Es nem utolsósorban azért is öröm a »Vasvirág«, mert ha kihagyágyosan is, de *Gellérit idézi*, s mert fiatal művészek idézik, lelkesen, tehetségesen.

VÉSZI ENDRE

AMI A FILMBEN MARADANDÓ

A „Régi és új” tanulságai

Csaknem három évtized választ el a film elkészültétől. Azóta forradalmi változások zajlottak le mind a filmnek — mint művészeti ágának —, mind az ábrázolt világnak, a szovjet falunak történetében. A némafilmet felváltotta a hangos, sőt ma már a képformátum újabb forradalma, tudatosabb kihasználása foglalkoztatja a film mestereit. Az expresszionizmus, a hősnélküliség, illetve a kollektív hős irányzata is letűnt, hogy helyet adjon a realista törekvéseknek. De Eisensteinnek ez a régi filmje — a történelemmé vált téma, a túlhaladott stílus, az elavult technika, a kopott kópia ellenére — megmaradt *újnak*. Olyan varázslatosan újnak és egyszerűnek, amilyenek csak a nagy művet őrzi meg az idő. Nyugodt lelkiismerettel elmondhatjuk, hogy a film — mint film — azóta se nyújtott többet se néma, se hangos, se kinevaszkóp, se semmilyen más formájában. A valóság képszerű megjelenítése azóta se érte el ezt a művészi erőt, a képzeletnek ilyen megragadó gazdagságát.

Valaki egyszer azt mondta, hogy a modern orosz irodalom Gogolj köpönyegéből bújít elő. Nos, ugyanúgy megállapíthatjuk, hogy Eisenstein képsorai kiindulópontját alkotják mindannak, amit azóta az orosz — és nemcsak az orosz — filmművészet produkált. Eisenstein életműve valahogy éppúgy bölcsője a modern filmművészetnek, mint ahogy Cézanne-é a modern festészetnek.

Mi minden szerepel Eisenstein kifejezőeszközeinek gazdag kelléktárában! Monumentális kompozícióit, akár Korda Sándor is megirigyelhetné, a fény csodálatos játékát a legraffináltabb francia rendezőknek sem sikerült felülmúlnia, nagyszerű típusaitól, és képsorainak gazdag szimbolikájától egyenes út vezet az olasz neorealizmus legjobb alkotásaiig, montázsainak sodró dinamizmusát és beszédességét olyan egymástól különböző remek alkotások élesztik újjá, mint a »Szállnak a



Szergej
Mihajlovics
Eisenstein

darvak», vagy a »Csatorna«. Míg egy Chaplin, egy René Clair — hogy a hasonló nagyokat említsük — önmaguknak törtek csapást remekműveik ormaira, Eisenstein egy egész művészet útját kövezte ki.

A *Régi és új*-ban találhatunk eszmei, dramaturgiai hibákat — mai rendező nyilván nem is vállalná a forgatókönyv megfilmesítését — vitatkozhatunk az expresszionizmus túlságaival és egész szemléletével, de ami alapvető Eisensteinben: a filmszerűség maradandó és vitathatatlan kincseshányója. És nemcsak — ahogy a közhelyes köztudat számon tartja — a tömegjelenetekben, a monumentalitásban, a montázsokban. Nemcsak az a jelenete feledhetetlen, amikor a traktor a falu összes szekerét maga után vontatva, mint valami ellenállhatatlan erő — a gépesítés — jelképe vonul végig a falun. A mexikói népelet ihletett feltárója is erőreveti árnyékát az elmaradt orosz falu finom meglátásokban gazdag és erőteljes megjelenítésében. Felejthetetlenül tudatunkba vésődnek olyan képsorok, mint a parasztok megrázó zarándok-útja és feltárója is előreveti árnyékát az elváló testvérek pusztító osztozkodása. De aligha alkotják meg azóta is a bürokrácia gyilkosabb szatiráját, mint Eisenstein ebben a filmjében. Az írógép — amely az egész vászonnfelületet betölti — valósággal a bürokrácia gépezetének szimbólumává válik.

Más filmrendezőnek művészi ötletei vannak. Eisensteinnél a filmszerű kifejezés külön nyelv, amelyre mindent lefordít. Ami más filmeknél művészi telitalálat, lelemény — az nála törvény. Egy új világ törvényszerűsége.

GYERTYÁN ERVIN

BRÜSSZELI TELEFONOK:

Április 22.

A KÖRMOZI

A brüsszeli világiállításán ismerkedtem meg *Walt Disney* legújabb találmányával, a *Circarama*-filmmel. Európában csak itt, a kiállításon, Amerikában pedig egyelőre egyetlen moziban, Kaliforniában látható a *Circarama*, a teljes kör-film. A köralakú óriási amerikai pavilon első emeletén, az ugyancsak köralakú moziteremben vetítik. A terem átmérője tizennégy méter. Ülőhely nincs benne, a nézők állva figyelik az előadást. Hogy miért, hamar kiderül. A teremben mintegy három méter magasságban feszül, tíz részből összeállítva, kör alakban a vászon. A hatalmas vászondarabok közötti felületek mindegyikén kis négyzet alakú nyílás, innen egyszerre tíz helyről vetítik a filmet. Tehát a film előttünk, mellettünk, jobbról, balról és mögöttünk is pereg. Amint a vetítés elkezdődik, forogni kezdünk és így azonnal megértjük, miért nincs ülőhely: legfeljebb zongoraszékkel lehetne követni az előadást.

A film: színes-, hangos dokumentumfilm Amerikáról. Az első pillanatokban még kapkodjuk a fejünket, aztán hamarosan sikerül beilleszkedni a filmbe, vagyis a »menetirányba«. A filmoperátor hol autóbuszon, hol hajón, hol repülőgépen utazik és mi, a nézők, anélkül persze, hogy látnók a járművet, úgy érezzük, mintha benne ülünk. Tehát, ha előttünk lejt az országot, megfordulva, mögöttünk látjuk a magaslatot, amelyet elhagytunk és jobbról, balról elszalad mellettünk a táj. Kétszer, háromszor többet mutat a film, mint amit az emberi szem egyszerre látni képes. Meghökkenítő, nagyon érdekes és — nagyon fárasztó élmény, hiszen egyszerre tízszer annyit látnivalót nyújt, mint a normálvásznú mozi. A színek, a hangok, a szebbnél-szebb tájak — megragadó, érdekes látvány, de — egyelőre legalább is — nehéz elképzelni, hogyan lesz ebből a technikai bravúrból: játékfilm.

Április 24.

ÍME, A CINERAMA!

A kiállítás másik »mozi-szenzációját« ugyancsak az amerikaiak üzemeltetik. Hatalmas reklámot csinálnak annak a mozinak, amely állítólag a legnagyobb méretű *Cinerama* Európában. Az ezerszemélyes modern mozi félkör alakú vászra huszonhét méter széles. Az előadások időtartama egy-egy óra.

A *Cineramát* egy amerikai szpíker először normálvásznú filmmel, néhány filmóndságnak vetítésével vezette be. Elmerenghettünk *Rudolf Valentino* és *Bánky Vilma* egykori szépségén. E bevezető után következett, ami »még nem volt Európában« — a *Cinerama*. Egyébként, a nagyobb hatás kedvéért az angol nyelvű kísérelőszövegben időnként a szpíker lelkesen felkiáltott: *Íme, a Cinerama!*

Most a szpíker egy hullámvasútra kalauzolt, amely valóban érdekes volt. Akárcsak a körfilmmel, itt is teljesen azt az érzést keltette a nézőben, mintha maga is benne ülne a hullámvasútban. Ezután a tenger felett szálltunk, majd a filmoperátor elvezetett bennünket Velencébe gondoláznia. Velence csodás házai között, gyönyörű tengerén töltöttünk néhány percet, majd *Schönbrunn*ba érkezünk, amelynek világhírű szép parkjában húsz tiroli-nadrágos bécsi fiú énekelt több mint öt percen keresztül, a kissé meghökkenet nézőknek. Az ének nagyon kedves volt, de úgy tűnt nekünk, hogy kevésbé használja ki a *Cinerama* lehetőségeit. Azután a milánói opera »*Aida*« előadásának egyik szép részlete következett. A teljes színpadot láttuk valamennyi szereplővel egyszerre.

Azután az afrikai dzsungelbe vitt minket az operátor. Megejtő szépségű folyó partján — nem tudni miért — sárگا, világoskék, fehér estélyiruhás lányok ültek, majd hirtelen óriási víziúnnepély kellős közepébe kerültünk. Itt váratlan vízimutatványoknak voltunk tanúi.

Az estélyiruhás lányok levetköztek és fürdőruhában, vízi motorcsónakokon vontatott sítalpakon helyezkedtek el, majd vízisikló bohócokat láttunk. Végül egy motorcsónak akadályversenyt, amelynek során a motorcsónakok hatalmas tüzlángok fölött ugrottak át.

A filmszpiker bevezető szavaiban azt ígérte, hogy a *Cinerama* nem lesz sem opera, sem játékfilm, sem színház, hanem mindennek a keveréke — valami egészen más. Hát, ami azt illeti — ebben igaza volt.

Április 26.

KÍSÉRLETI FILMEK

A brüsszeli világkiállítás VII. palotájában a kis auditoriumban megkezdődött a kísérleti filmek fesztiválja. A bevezető beszéd szerint 29 ország 403 filmjéből 133-at választottak ki a fesztiválra.

Ezután rendkívül melegen üdvözölték a fesztiválon jelenlevő kiváló francia filmembert, *Abel Grance*-t, aki már 1926-ban a *Cinerama* úttörője volt. Ezúttal is valami rendkívüli technikai újítással lép a közönség elé: a 11 millió francia frankos költséggel előállított *polyvision* jelentette be a nézőknek. Néhányperces várakozás után három normálvászonon egy fél másodpercig megkezdték a film forgatását, aztán — sajnálattal közölték a fesztivál nézőivel, hogy technikai hiba miatt néhány percig várakozni kell. A néhány percből másfél óra lett — sajnos, a *polyvision* azóta sem mutatták be, pedig az ígéretek szerint forradalmi újítást jelent a film technikájában.

A következő napokon már programszerűen vetítették az egy-, kettő-, öt- és tizenöt perces kísérleti filmeket.

Francia filmmel, a *Meglepetéssel* kezdődött a bemutató. A film minden kockáját külön-külön megrajzolta a film alkotója. A néző két percen át fantasztikus színes rajzokat, kapkodó vonalakat, egy-egy rajzolt kezet, lábat, elszaladó figurát csodálhatott meg. Egy másik film se volt ennél kevésbé különös. Ez is francia. Egy éneklő nő torkát

mutatták be normálvászon nagyságban, eredeti pirosságban, az énekléstől reszketve, mandulákkal, hangszálakkal együtt.

Talán a legérdekesebb kísérlet egy nyolcperces *koreográfikus film* volt, férfi és női balett-táncosokról készített felvételekkel. A háttér végig a csillagos ég maradt, így tehát állandóan lebegve, olykor fejfelé, vagy vízszintes helyzetben táncoltak a bábszerű, hófehér női alakok, s a meztelen felsőtestű férfiak. Néha oly különösen fényképezték őket, hogy a bőrön áttetszett a csont is, az arcok a különös harsány fényben néha félelmetesnek tetszettek. A mozgás maga csupa lebegés, könnyedség és szépség. Eből a filmből, gondolom, a fényképezés technikáját illetően, sokat lehetne tanulni a szakembereknek.

Egészen különös kísérlet volt, ugyancsak fényképészeti szempontból egy *fiatalember álmát* bemutató film. Ezt is különös fénymegvilágításban és beállításokban olykor-olykor szinte félelmetesnek fényképezték. Igazi álomvízió volt. Az operatőr tehetségesen játszott a fiatalember mozgó árnyékával. Egy piros falú szobába vezette hősét, aki a falakon járkált, s megmérgeült egy világítószemű macskáától vagy a kerámiafigurák szemétől. Ebben a filmben nem vonalakkól és foltokból, hanem valódi tárgyakból tevődött össze a kép. A meglepetés az volt, hogy minderről, amit most elmondtam, csak a végén derült ki, hogy álom.

Szöveg nélküli volt *Az első éjszaka* című francia film. Hőse egy kisfiú, aki egy kislány után sietve, eltéved a párizsi metro rengetében. Bár kicsit túlsok volt a metro, a folyosók, a mozgólépcsők, az automatikusan záródó ajtók, mégis a rendező és az operatőr érzékeltetni tudott valamit a kisfiú kétségbeesett kereséséből.

Még négy napon át folytatódik a kísérleti filmek fesztiválja. A zsüri elnöke azt mondja: a jövő filmje itt születik. Lehet. De az biztos, hogy még nem született meg.

PONGRÁCZ ZSUZSA



CSATORNA

Különös ellentét, hogy egy film-dráma szinte mindvégig földalatti csatornák szennyében-homályában játszódjék, mégis a felemelő tisztaság hatását sugározza. A művészet ritkábbfajta győzelme az ilyen kettősség. Nem a fehér lágvirágok, nem a szemétdombon nőtt liliomok meséje — mert a liliomok tulajdonképp szeretnek is a szemétdombon nőni —, hanem a mélybe zuhanó, poklokba hulló emberség letisztult szép drámája. Az embersége, amely — ez esetben szó szerint is —, vergődik az iszapos árban, örületté válik; vagy elpusztul, vagy cipeli magát tovább és tovább a napvilág felé, de szomorúan és egyszerűen, mint a kémiajukban meg nem változtatható anyagok; megmarad mégiscsak és mindenképp emberségnek.

Van ebben a filmben a „Csatorná”-ban, az 1944-es varsói felkelés egyik századának tragikus történetében — van itt egy fiatal muzsikos. Megőrül, amíg lent bolyong a megfogyatkozott századdal Varsó csatornáinak útvesztőjében. A szeme gyerekes-meredten néz, három hangot ismételtet szüntelen a markába simuló kis okarinán, mintha így akar-nal lépegetni most már örökké, ártatlan kísérteként, a város alatt, mégis arra kell gondolnunk a láttán —

milyen emberi még ez is... Szeli-den, közelien, lefosztott — együgyűen az. És a csatorna fullasztó börtönében is milyen ismerős, milyen félsze-gen és meghatóan emberi a szerelem gyöngéd-zavart szemérmessége, talán egy órával a halál előtt. És a többi emberi tulajdon: a bátorság és a félelem, a hűség és a gyávaság, az erő és a megroppanás, két kéz ösz-szefogózása, vagy egy holttest lebe-gése a sötét folyamon, mind arról az egyről vall a végső letisztultságban, hogy az ember a szenvedés legmé-lyebb alvilágában is ember marad. Magának és máscknak ismerős, a le-hetetlennek is nekifekvő, egy rossz lépéstől is elpusztuló.

Ez a Csatorna drámája. Ez az evi-dencia — ha úgy tetszik. Mert magá-tól értődik, az bizonyos, hogy az ember semmiképp nem léphet ki ön-magából, és józanul is, örülten is, küzdve is, halva is: ember, de aki művészté tudja tenni ezt a *magá-tól értődik-et* — mint ahogy a Csa-torna művészei azzá tudták tenni —, az megközelíti, megsejtteti a legtöb-bet. Az élet ósanyaga jelenik meg va-lamiképp az ilyen drámában, sírni-való veszendően és roppant szívós-ságában. Átüt a képek közvetlen, tér-ben és időben meghatározott tartal-mán, jelképesse emeli a mozzanato-

kat, és valami csendes-szelíd fénnnyel deríti át az egész drámát. Innen származik, hogy nincs ebben a szörnyű tematikájú filmben semmi szörnyűség, hogy helyenként inkább fájdalmasan idilli, és hogy az az érzésünk támad, amíg a filmet nézzük, mintha az emberi alapfogalmak nagy képeskönyvét nézegetnénk: ez itt a hazaszeretet, ez a kötelességtudás, ez a szerelem, az önfeláldozás, és ez itt a halál...

Innen, ebből a mélyebb háttérből kell vizsgáljunk — mert csak innen érthetjük meg teljesen — a film közvetlenebb tartalmát is. Miről szól, mit mond el tulajdonképp a Csatorna? Arról mindenestre nem szól, amit a film egyes kritikussai — akik ott is kiszimatolják már a *neorealizmust*, ahol nincs — úgy mondanak, hogy „a csatornában mindenkiről lehullott az álarc”. Ez egyszerűen nem igaz. (Éppúgy nem igaz, mint naturalizmust emlegetni pusztán csak azért, mert a Csatorna a csatornában játszódik.) Mi sincs távolabb ettől a mélyen és finoman realista filmtől, mint az az olaszos (vagy ellensematikus) hatásosság, hogy előbb emberfeletti hősöknek tegyen meg embereket, aztán ravaszul „leleplezze” őket — hogy azért a csatornalében ők sem olyan nagy hősök ám! Semsem. Nem emberfeletti hősök a film alakjai — elég fanyarul figyelik a köréjük záródó német gyűrűt —, és az embertelen szenvedésben sem hull le róluk semmiféle álarc. Emberek a napvilágon és a föld alatt is, egész jellemük és magatartásuk töretlen, és azok a csatornában adódó motívumok és fordulatok, amelyekbe a ferde értelmezések beleakaszkodnak, tökéletesen adva voltak már — és mindenféle leleplező tendencia nélkül — a film kezdetétől fogva. (A „Bölcs”, aki a csatornában összeroppan és sorsára hagyja szerelmesét, nem volt-e már fent is a csendesen-gyanúsán pózoló férfifőlény típusa? És Koreb-Bojena kettősében nem a lány-e az erősebb fönt is? Koreb nem ismer félelmet, pusztá kézzel szereli le a közelgő Góliátot, de a biztonságos erő eleve a lányé, ezt már fent az első pillanatban látni lehet.)

Nincs — nem is volna helye ebben a filmben sem a felmagasztalásnak,

sem a leleplezésnek; más koordinátában rendeződnek itt a dolgok. A fasizmusnak egyetlen képe jelenik meg a vásznon, élesen és pontosan beállítva, és kurtán pergetve — de az a kép nagyon fontos. Akkor már régóta lent vagyunk a csatornában. Kínzóan, nyomasztó egyformán vonulnak előttünk folyton a csatornavilág homályos képei, de a menekülő „Bölcs”-csele egyszerre csak kibukkannak a ragyogó napfényre. Fellelegzenénk — és megdermedünk. Kesztűs, elegáns, sakálarcú német tiszt áll a fényben, oldalát elkínzott foglyok sorakoznak szabályos négyszögben, feltartott kezekkel, a háttérben holttestek egymáson. Lent, a szenvedés szennyes alvilágában, az emberiség lefosztottan, pusztulóan, akár az örületbe bukva is, megrendítően tisztá emberség maradt —, fent, a fényben, ápoltnak és elegánsnak, ragadozó állatként leselkedik és gyilkol az elnyomás... Lehetne-e csak összevetni a két képet, a két világot?

Ez a gyors és éles ellenpont veti ki a film közvetlenebb tartalmát. Az elnyomottak, a mélyre bukkottak, az utolsó emberig elpusztuló roppant főlényét az elnyomókon. Nem a hősiességről van szó — az itt nem lenne több a lelkesült retorikánál. Nem is a gyávaságról, az összeroppanásról, hisz az a „Bölcs”, aki utoljára, annak az egyetlen napfényes képek a mélyében, széttárt karokkal térdreisk bajtársai holttestdombja előtt, az a „Bölcs” végül mégsem kevesebb embernek, mint a mindvégig keményen kitartó parancsnok. Az igazságról van szó. A szabadságszerető emberek szenvedésben, pusztulásban, csatornamélyben is ragyogó igazságáról, a „végcsatákban elhullottak” gyönyörű győzelmeről.

A Csatorna érdemelten nyerte el tavaly a cannesi filmfesztivál különdíját. Minden tételességtől, direktiségektől, erőszakoltságoktól mentes művészete iránymutató lehet a sematizmusok és ellensematizmusok vitáiban. A rendezés *Andrzej Wajda* kitűnő munkája; kiemeljük a három főszereplő nevét: Mieczyslaw Glinski, Tadeusz Janczar és Teresa Izewska.

CZIBOR JÁNOS

A GO

A szovjet
Alekszej
hirű regényé
rész: a „Nő
szkov forgat
rendezte és
A kísérozén
nálta.



**Kátya (Rufina Nyifontova)
és Roscsin (Nyikoláj Gricenko)**



**Kátya (Rufina Nyifontova),
Tyelegin (Vagyim Medvegyev)
és Dása (Nyina Veszeloyszakaja)**



Kátya,

LGOTA FILMEN

Filmgyártás új nagy vállalkozása
Tolsztoj „Golgota” című világ-
nek megfilmesítése. A regény első
részletek” már elkészült. Borisz Csir-
vőkönyve alapján Grigorij Rosalj
Leonid Koszmatov fényképezte.
t Dmítrij Kabalesvszkij kompo-



A nővérek búcsúja

A film egyik érdekes jelenetében



Tyelegin a katonák között.

Üzenet a széllel

(Egy rövidfilm vázlatja)

Egy külvárosi templom középhajója. Olcsó, aranyozott gipszangyalok, futószalagon készült szűzanyák. Délelőtt van, söprik a kőpadlót, egy orgonista gyakorol, ötször is nekirugaszkodik a fugának. Csak néhány öreg néni üldögél a jó hűvösön, inkább önmagával, mint Istennel társalogva. S egy állapotos munkásasszony térdel egy mellékolttár előtt. Időnként előnti a keserűség s abbahagyja az imádságot; aztán erőt vesz magán és belekezd újra.

Jani, az asszony nyolcéves kisleánya unatkozik. Elmegy az egyik mellékolttárhoz, ahol egy néni három szál gyertyát gyújtott. Megvárja, míg tovább nem megy, s elfújja. Ezt kétszer megismétli, s a néni, aki először saját magát vádolja szórakozottsággal, harmadszor, amikor visszapillant és újra meggyújtja a gyertyákat, szemrehányó pillantást vet Szent Antalra, mintha annak tulajdonítaná a csínytet.

Müllerné — így hívják az állapotos asszonyt — kézenfogja a kisfiát és kimegy a templomból. Elindulnak hazafelé; az Illatos úti munkásházak egyikében laknak.

Ahogy mennek, egy kislány jön szembe, kezében léggömb. A kisfiú megáll, sóváran nézi, az anyja kézenfogja és továbbvezeti. Jön egy kalauzáló két gyerekkel, mindegyiknek van léggömbje. A kisfiút megint elfogja a sóvárgás. Így érnek ki a Soroksári út sarkára. Itt áll a léggömbárus.

Janinak földre gyökerezik a lába. Az anyja htvogatja, a fiú nem bír továbbmenni. Müllerné egy sóhajjal az áruhoz lép. Az élelmes árus rögtön lefűz egy nagy, piros léggömböt, fölszavarja Jani egyik gombjára.

— Hogy ez? — kérdezi az asszony.

Mikor az árat megtudja, visszateszi a pénzt a kis patkótárcába. De a fiú arcán akkora csalódás látszik, hogy nincs ereje visszavenni a léggömböt. Egy sóhajjal kifizeti az árat. Látszik, hogy ez a kis pénz is számít neki.

Mennek tovább. A kisfiú boldog. Most ő találkozik sóvár szemekkel. Nem lehet bírni vele. Ugrál, futkos, egy megvadult kiscsikó. A ház előtt a gyerekek sorfalat állnak, s ő bevonul a pompás zsákmánnyal.

Hazuérkeznek. Apja (aki délutános) elaludt a konyhazsámolyon. Jöttükre fölébred, első pillantása a léggömbre esik. Nem szól egy szót sem, de látszik, rosszalja.

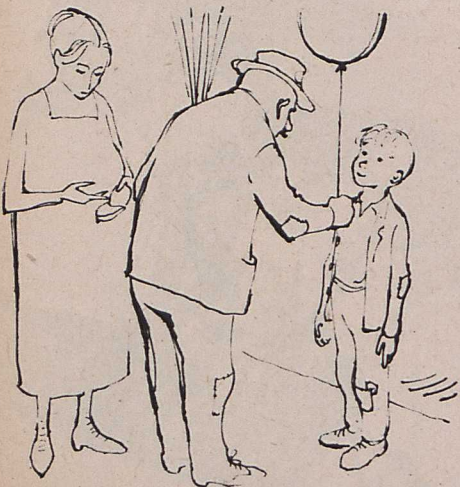
— Mit néz ezen a léggömbön? — kérdezi Müllerné. — Már ennyi öröme se legyen ennek a gyereknek?

Müller visszafekszik, lustán fújja a füstöt, nem szól. Az a fajta ember, akinek nincs szerencséje, de nem is riagyon érdemi meg, hogy legyen. Nem érdekli semmi, nem, ügyes, nem jó munkás, elherdálja az életét s valami csodára vár.

Az asszony megfőzi az ebédet. S közben néha odaszól az urának, folytatja a már régóta húzódozó, egyoldalú, reménytelen vitát.

— Kétszer megnézek minden filéért, de így sem tudunk semmit félretenni.

Müller nem szól. De az asszony érti. — Hát mire várjak? Hogy maga megemberelje magát? Arra várhatok.



És később:

— Tudja meg, hogy egy szál pelenkánk sincs. Más asszony ilyenkor már ftkszundfertig várja a gyereket.

És amikor már asztalon gőzöl az ebéd, s az ember meg se mozdul, oda-megy hozzá:

— Mi az? Még el is akar késni?

Müller föltápáskodik, megeszi az ebédet, fejébe nyomja kalapját. Az ajtóban megáll. Nem sok meggyőződéssel mondja:

— Ne félj: Nemsokára lesz valami.

Az asszony nem is válaszol.

— Megkapsz mindent, ami kell. Most várok valamit.

Az asszony nem szól. Müller még vár egy kicsit, aztán elmegy. Aztán Janika kéredezkedik le az utcára. Fogja a léggömböt, boldogan leszalad a lépcsőn, de félútról visszajön, bekopog. Anyja bosszusan hagyja abba a mosogatást.

— Anyu kérem, ha meglesz a testvérkém, akkor nem tetszik többé nekem léggömböt venni?

— Hagyj békén! — csapja be az ajtót Müllerné.

Jani lemegy az utcára. Most már nem olyan nagy esemény az ő léggömbje. Példáján felbuzdulva, a házbeli gyerekek is vettek, olyik kettőt-hármat is kimuzsikált az anyjából. Azt játsszák, hogy összefogják valamennyit, s a legkisebbik kezébe nyomják: fölrepül-e. De a gyerek nem repül föl, Janiét is elkérák, de ő nem adja oda. Kicsúfolják, milyen irigy.

Elszégyleti magát, továbbmegy, valamin töri a fejét. Arca földerül, belép a sarki trafikba. Sokan vannak, mennek munkába a férfiak, mind vesznek cigarettát.

— Irma néni, tessék szíves lenni kölcsön adni egy kis papírt és ceruzát.

Irma néni amúgyis ügyetlen trafikosné. Alig győzi a nagy rohamot, belezavarodik a visszaadásba, egyre többen vannak és ez a kisfiú, mint a verki, ismétli, már ötödször:

— Irma néni, tessék szíves lenni kölcsön adni egy kis papírt és ceruzát.

Végül — hogy szabaduljon tőle — odalöki neki.

— Irma néni kérem, vékonyabbat tessék.

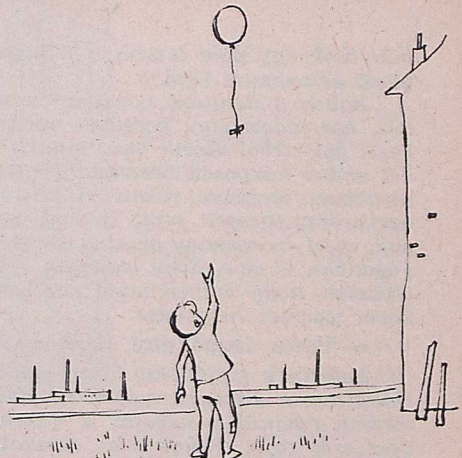
Mert csak egy darab barna csomagolópapírt talált a trafikosné. Ez a mondat is elhangzik még négyszer, s Jani megkapja, amit kért. Leül, mindenkinnek elállja az útját, de szép lassan és iskolásan irni kezd.

»Édes jó Istenkém, most már testvérkém lesz, lehet, hogy kettő is lesz mint a Pöspiszének, csak te tudsz segíteni, mert apunak nem adnak jó munkát, mindig csak egyes darabot és nem lesz pénzünk még piros léggömbre sem. Müller János II. oszt. Illatos út 127, III. em. 4.«

Ráköti a madzagra és kezdődik a búcsú a léggömbtől. Nem könnyű dolog ez. Az ember eleresztené is, mert hátha jobbra fordul a sora, de fogná is, mert oly piros és oly vidáman rángatja a spárgát a szélben... Egyszer elereszti, de utánakap, visszahúzza. Aztán továbbmegy. Megint eleresztené, de epp arra jön egy rendőr, ránéz a léggömbre, Jani megijed, hátha nem szabad. Elfut, s aztán egy üres telekről, ahol senki sem látja, fölereszti.

Néz utána, szeme csupa könny. Megy, megy föl a léggömb, aztán egyszerre belekap a szél, elkapja s viszi magával, el a háztetők fölött, el a templom keresztje fölött, el a napfényben szikrázó Budapest fölött...

A felhők közt vagyunk már. Itt táncol a léggömb, rajta a kis levél. Lent a város óriási, elnyúlt teste, fönt ez a szelek játéka, semmiség. Ragadja a szél, el a Margitsziget fölött, ez már Újpest, ez már talán Vác... Följebb,



már csak egy pont látszik a felhők szegélye alatt s akkor elpukkad a légömb és zuhanni kezd.

Robog a délutáni vonat a nagymarosi dunakanyarban. Bent, egy nyitott, harmadosztályú kocsi-ban majdnem csupa munkás, aki az alagi, dunakeszi gyárakból utazik haza munka után. Az egyik bóbiskol, a másik olvas, két ember hangosan veszekszik valami futball-búváságon az ablak előtt. Egy sarokban, térdükre rakott vállkántáskán, négy öreg munkás ultizik. Az egyik öreg, beesett arcú, huncut szemű férfit, akit »Vasárlarcosnak« csúfolnak, mert mozgékony arcával mindent ki tud fejezni, nagy nevetés tárgya. Fogadnak is vele, hogy leosztják neki a lapot és a partnerek az arcáról leolvassák, hogy milyen lapja van neki. Kiosztják, az öreg mimikázik, s egy kövér partner bemondja:

— Vörös disznó, alsó, tizes, meg a tök király.

Leteríti a lapját, kis híján eltalálta a kövér, hogy milyen lapot kapott. Nagy lesz a kacagás, mások is odalépnek, azoknak is el kell mondani, mi történt, viharzik a nevetés, a Vasárlarcos úgy kacag, hogy fuldokló köhögés vesz erőt rajta. Kinyitja az ablakot, kihajol egy kis jó levegőt szívní. Az ablakon egy kis piros gumidarabot verdes befelé a szél.

Gépiesen utánanyúl, de a gumi madzaghoz van kötve, nem jön befelé. Rángatja, aztán kihajol, óvatosan húzigálja; a vagon tetején levő kis szel-
lőzőnyílásról lecsavarodik a madzag s a madzag végén a levél. Az öreg behúzza, olvasni kezdi.

Már kiosztották a lapját, de ő csak olvas, mozgékony arcán mély megindultság.

— Még nem is láttad a lapodat és már zokogsz? — csúfolja a kövér. De az öregember szó nélkül kezébe nyomja a levelet. Ő is elolvassa. Aztán fölolvassa. Csönd lesz a sarokban. Odaát fölfigyelnek a csöndre, valaki átjön, elcsöndesül az egész vagon. Bejön a kalauz, meghökkenve néz körül s hallja:

»...nem lesz pénziünk még piros léggömbre sem. Müller János II. oszt. Illatos út 127, III. em. 4.«

— Adja csak ide — mondja valaki a tömegből. — Isten bizony fölírom a címét és küldök neki egy piros labdát.

Írja a címet. A Vasárlarcos elgondolkozva mondja:

— Nekünk még megvan a Misike járókája. Nem is fog kelleni egyhámar senkinek.

— Inkább pelenka kell — mondja egy avatott asszony. — Az kerül leg-
többre és abból sohasem elég.

És a kövérnek föl kell állnia a padra és hangosan felolvasnia a címet. Még a kalauz is láveszi tintaceruzáját, megnyálazza és a blokkja hátára ír.

Az Illatos úti bérkaszárnya előtt megáll a posta zöld autója. Leszáll a postás, kinyitja az autó ajtaját, rakja ki a csomagokat. Megjelenik egy gyerek-fürdő-kád, két demizson, egy kettrebe bezárva két pár csirke, s utána a csomagok lavinája. Utoljára egy össze-csukható járókát vesz ki az autóból a postás, melynek korlátján, hosszú madzagra kötve, piros léggömb himbál már kissé hervatagon. Selyempapír van ráragasztva, s a papírra rámozolva a cím:

Müller János

Illatos út 127, III. em. 4.

A szél belekap a léggömbbe, mely friss erőre kap, megfeszíti a spárgát és jókedvűen csapkod a levegőben.



Réber László rajzai



hogy Tolnay Klárinak (Karsai tanárnő) a kedvéért elindult megszerzeni egy nagybeteg kisgyerek részére egy új, még nem gyártott gyógyszert. (2. kép.) Fónay Márta, a 3. képben nem azért könyörög Latabár tanár úrnak, hogy az ő gyerekének is szerezzen gyógyszert, hanem, hogy ne buktassa meg matematikából. Latabár választását majd csak a filmből tudhatjuk meg.

Pesten történt...

A Hunnia Filmstúdió Pasaréti, úti telepén forgatja Révész György az új Latabár-filmet. A rendező, maga Latabár Kálmán, Forgács Ottó az operatőr és az egész stáb fogadkozik, hogy ez »más« Latabár-film lesz. Latabár azt mondja: Ez lesz az igazi. A *Pesten történt*, amelynek forgatókönyvét Boldizsár Iván és Illés Sándor írta, lehetőséget ad Latabárnak, hogy örök humora mellett mély emberségét is megmutassa a nézőnek. A film műfaja egyébként bűnügyi vígjáték, amint azt 1. képünk is mutatja: Kazal László cérnakesztyűben és borostásan feszegeti egy elegáns Naphegyi villa szekrényeit. Éppen most hallotta meg Latabár cipőjének nyikorgását, azért néz ilyen rémulten. Latabár, azaz Törös tanár úr, úgy került a villába,



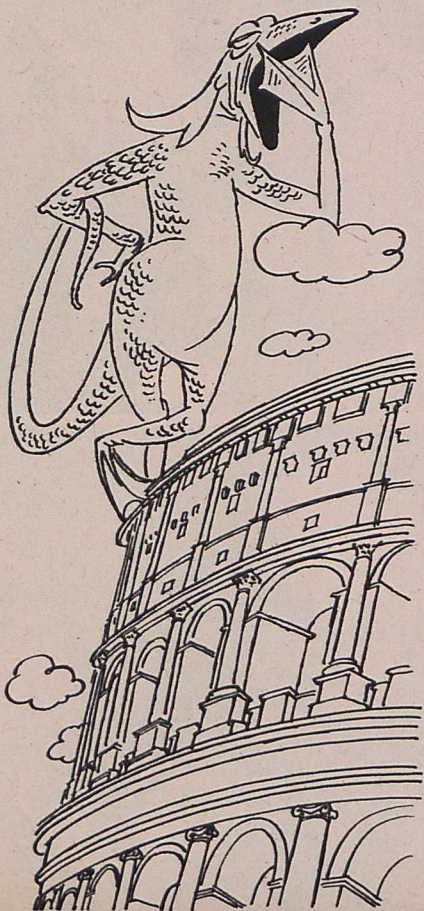
A rémfilmek ismét elárasztották a nyugati mozikat. Huszonöt év után újraforgatták a híres *Láthatatlan embert*. Rendezője ugyanaz a *James Whale*, aki az első Frankenstein-filmet csinálta 1931-ben. (A jó öreg Frankenstein egyébként újra megjelent, iszonyatosabb, mint valaha.)

A műsor igen változatos, de sajnós, általában mélyen alatta marad saját lehető színvonalának: a fogvacogtatásra spekuláló jeleneteken gyakran derül a közönség, a *groteszkben* rejlő humor pedig legfeljebb a helyzetkomikum erejével hat... A nyugati fantasztikus filmek ma általában olyan gyengék, hogy magamban bizony közönsége — bocsánat a kifejezésért! — »csacsiság-szériának« neveztem el azt a tucatnyit, amelyet Párizsban láttam. Jellemzésül kettőről röviden, amelyben végtelenen »benne van« mindaz, ami rávall erre az újra di-

Rémfilmek és

vatbajött sorozatra: az egyiknek az az alapötlete, hogy rettenetesen megnő, a másiknak az, hogy rendkívül összezsugorodik a főszereplő. Az első, a »Godzilla« (amerikai) az idegekre megy, a második, a »Zseb-szerelem« (francia) némileg szórakoztató.

A szörnyetegek filmbeli állatkert-jének egyik jól fejlett példánya a *Godzilla*. Irtózatos sistingéssel óriásrakéta zuhan a tengerbe: egy amerikai űrhajó, amelyet titokban lőttek ki és a világból tért vissza, ugyancsak titokban. Mielőtt elsüllyedne, szegény olasz halászok kimentik belőle a pilótát, aki — amint magához tér ájulásából — izgatottan keres egy kis üveghengert, amelyben... nem mondhatja meg, mi van. A titokzatos hengert az egyik halász fiacskája találja meg, és eladja néhány líráért a véletlenül ott-tartózkodó amerikai természetbúvárnak. A tartályban, kocsonyába fagyasztva, a földön ismeretlen gyík van. Az ismeretlen élőlényt felfedező tudós boldogan zárja ketreche a furcsa állatkát, amely egy óra múlva a tudós lányának észbontó sikolyai közben szétfeszíti kalitkáját — ugyanis percről percre rohamosan nő, egyre rettenetesebb óriás-gyíkká változik. A jámbor állatot el akarják fogni, mire megdühödik és pusztítva dül-fül. Haragjában még tovább nő. Mivel már fél Olaszországot rémületben tartja, a *Pentagon* nem őrzi tovább a titkot: a szörny a Vénusz bolygóról származik. Ott nem nő nagyra, mert nincs levegő — nálunk viszont a levegő oly kedvezően hat életműködésére, hogy csak úgy burjánzik tőle. Az a baj, hogy nem fogja a golyó se! Godzilla még egy ideig tör-zúz, amikor is a délceg úrpilóta rájön, hogy a magasfeszültségű áram megbénítja a szörnyet: helikopterekről acélhálókat dobnak rá, hogy a tudomány érdekében megmentsék a lakosság dühétől... A megbéklyozott Godzillát Rómába szállítják. Éppen világsajtó-bemutatót tartanak, amikor rövidzárlat következtében a bé-



rémes filmek

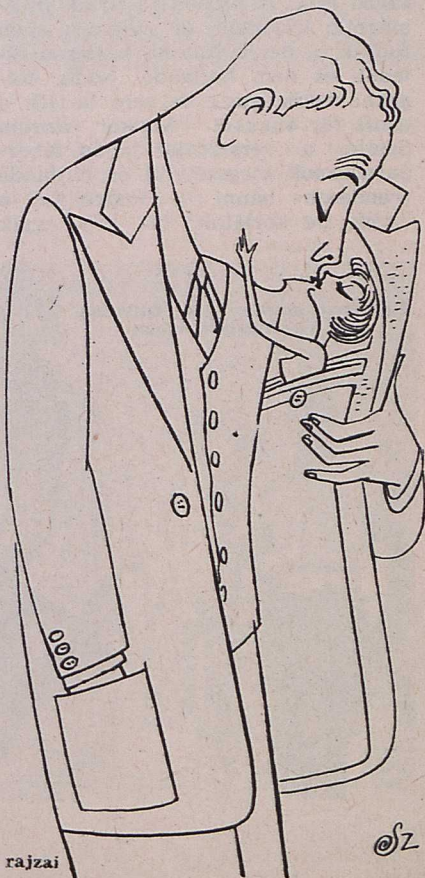
nító áram hatása alól szabaduló szörny felébred. Godzilla ezután borzalmas kiáltásokat hallatva, vonatokat tördel, palotákat tapos szét, satöbbi, satöbbi, visszaveri az egyesült amerikai—olasz légierő és a páncélos csapatok támadását. A film csúcspontja: Godzilla kénkőves lángot lövellve, iszonyú üvöltéssel fel lép a Colosseum tetejére: itt végez vele, vérző szívvel, a tudományos célt az emberek megmentéséért feláldozó úrpilóta. A hős amerikai szívére azonban írt hoz a természetbúvár csinos leánya, aki Godzilla üldözése közben beleszeretett. A szörny utolsókat rúg, a leány hős megmentője mellére borul.

A *Zsebszerelem* főszereplője a csinos, de szórakozott zseniális ifjú professzor (*Jean Marais*) és ugyancsak csinos s beléje titokban szerelmes ifjú tanítványa (*Agnès Laurent*). A professzor laboratóriumába bezárkózva szenzációs találmányon dolgozik: hosszas kísérletezés után rájön, hogyan lehet bármely élőlényt egy pillanat alatt századannyira zsugorítani. A csodacseppeket ki is próbálják: az állatkertben látjuk a tudóst és a diáklányt, amint az elefánt előtt óvatosan körülkémlelnek — a következő képben már a parányi elefantszobrocskát nézegetik a laboratóriumban. De a bezárt ajtón türelmetlen kopogtatás: a professzor féltékeny és ellenszenves menyasszonya kopog. A leány el akar rejtőzni, hogy a tanárt megmentse a kínos szituációtól, de nincs hová: ekkor hirtelen elhatározással felhőrpinti a csodaszert. A professzornak csak annyi ideje van, hogy a földre hulló ruhadarabok közül kivegye és zsebébe rejtse a parányivá dermedt diáklányt akt-szobrocskáját... A kalandok sorozata megkezdődik: mivel a véletlen megoldja a visszavarázsolás titkát is — egyszerűen sós vízbe kell mártani az összezsugorított élőlényeket —, a professzor működésének színterét átteszti a tengerpartra. A vízben a szobrocscska — hipp-hopp — újra élővé változik, mire a professzor

eddig szórakozottságát és menyasszonyát feledve karjába zárja szép és meztelen tanítványát. A zsebszerelem (a prof. szerelmesét belső zsebében hordja és titokban mindgyakrabban sós vízbe mártja) titkát azonban a menyasszony ikles és bosszúból a lányt — amikor éppen szobrocscska — elloppja. Az ifjú tudós szakít gonosz menyasszonyával, aki retiküljében magával viszi a lányt. A *happy end*: az óceánjáró hajón távozó volt menyasszonyt a tudós motorcsonakon üldözi — a nő az akt-szobrot véletlenül a tengerbe ejti — hősünk a vízben ismét eredetivé változó immár új menyasszonyát szép fejesugrással kimenteli.

Azt hiszem, e két példa után jószívvel megbocsátja az olvasó azt a »csacsiság-szériára« vonatkozó irodalmiatlan kifejezést, amelyért fentebb már előre elnézést kértem tőle.

RUDNYÁNSZKY ISTVÁN



A KUÁJ FOLYÓ HÍDJA

AVAGY

A HÁBORÚ KÉPTELENSÉGEI

Szinte érthetetlen, hogy a forgatókönyvre éhes producerek csak most, öt évvel a regény megjelenése után nyúltak Pierre Boulle *Le Pont de la rivière Kwaï* című regényéhez, amely 1952-ben elnyerte a kritikuskok Sainte-Beuve-díját. Érthetetlen, mert a fiatal francia író, aki egy indokínai ültetvényen mérnökösködött és akit a pétaínisták életfogytiglani fegyházra ítélték (szerencsére sikerült megszöknie), az új francia irodalom egyik legeredetibb és egyúttal »legfilmszerűbb« írói egyénisége.

A *Kuáj-folyó hídja* 1943-ban Szingapur eleste utáni játszódik. Főhőse, Nicholson brit ezredes japán fogságba esik. A nippon fasiszták megalázzák, kínozzák, de megtörni nem tudják, a derék katona hősiiesen ellenáll és nem hajlandó addig dolgozni nekik, amíg be nem tartják a genfi törvényeket. Amikor azután Szaito, a vérszomjas japán táborparancsnok megszelídül és hajlandó »rendesen« bánni a foglyokkal, a derék, de korlátolt (az író egyik

szereplőjével így jellemezte: »szörnyű hülye«) Nicholsonban felülke-rekedik a nemzeti gőg és be akarja bizonyítani a megvetett »sárga majnoknak« a nyugati civilizáció és az angol technika fölényét: remek hidat épít a japán seregek egy fontos hadászati ponton. A calcutai angol vezérkar azonban elhatározza a híd felrobbantását. A bátor diverziós különítmény, amely együtt működik a sziámi paraszt-partizánokkal, nem tudja végrehajtani a szabotázst, mert Nicholson még idejében felfedezi a robbantózsínórt. A háromtagú robbantó különítmény két tagja odavész, de elesik az áru-lóvá lett angol ezredes is.

A nagy epikus lendülettel, kiváló lélekfestéssel, ügyes drámai sűrítéssel megírt izgalmas történet szinte kiált a megfilmesítésért. Ezt a kiáltást *David Lean*, a legnagyobb élő angol rendező (nálunk főleg a *Twist Olivérből* ismert) hallotta meg és amerikai–angol közös produkcióban szélesvásznú, színes filmet készített belőle; a forgatókönyv meg-



Nicholson ezredes (Alec Guinness) a hadifogolytáborban

írását (szokatlan eset a nyugati filmdzsungelben!) magára az íróra bízva. Ennek köszönhető, hogy a nagysikerű film lényegében hűségesen vitte vászonra a háború szörnyűségeit, kegyetlen embertelenségét és főleg abszurdításait leleplező regényt. Persze, néhány engedményt kénytelen volt tenni: a thaiföldi partizánok csinos számai lányokká változtak a filmben, amelyben különben egy olyan szerelmi szál is fut, amelynek a regényben nyoma sincs.

A külső felvételek Ceylon szigeten készültek, ahol nyolchónapi megfeszített munkával felépítették a hidat, amely a valóságban a Kuáj folyón, a Malájföldet keresztül szelő hírhedt »halálvasút« vonalán fekküdt és amely vasutat a dzsungelben dolgozó hadifoglyok építették fel, rettenetes körülmények közt. Minden bizonnyal ez volt a legdrágább híd, amelyet filmezés végett emeltek, építésénél 48 elefánt segédkezett, utána pedig ezer tonna dinamittal a levegőbe röpítették. *Sam Spiegel*, a producer egy hatvanöt éve szolgáló öreg kávédarálót vásárolt a ceyloni kormánytól, ez röpült a levegőbe a hídon. Magát a robbanást a biztonság kedvéért egyszerre hat felvevőgép vette fel: megismétlésről szól sem lehetett.

A legnehezebb és leghálásabb szerep *Alec Guinness*nek jutott, aki a kiplingi eszmény bűvöletében nevelkedett *Nicholson* figuráját mintázta meg.

Szaitót, a vad nippon parancsnokot egy Hollywoodban élő, még a néma filmekből ismert japán filmszínész, az idős *Sessue Hayakawa*, a »japán Stroheim« játssza, még hozzá olyan »testhezálloan«, hogy a nyugati kritikusok szerint ez négy évtizedes pályafutásának a legnagyobb alakítása.

A film vetítése két és fél óráig tart. Különösen azok a képsorok sikerültek, amelyek a foglyótáborban, a trópusi dzsungelben játszódnak. A rendező, aki valaha dokumentumfilmeket forgatott, nagy megjelenítő erővel ábrázolja a tömegjeleneteket. Bravúros a híd éjszakai aláaknázása és a robbanást megelőző jelenetek alatt az izgalom



Épül a vasút a Kuáj folyóhoz

a tetőfokára hág, úgyhogy G. Charensol, az egyik legtekintélyesebb francia filmkritikus is bevallja: ilyen izgalmat még talán sohasem élt át a moziban.

A filmet, amelynek forgatása egy milliárd 380 millió frankba került, áprilisban díszelőadáson mutatták be Moszkvában. Amerikában az »Oscar«-oknak egész lavínája hullott rá: megkapta a legjobb film díját, Guinness elnyerte a legjobb színész, David Lean, a legjobb rendező, Pierre Boule pedig a legjobb forgatókönyv-író díját. S amint már történni szokott, a film sikere örvendetesen visszahat a regény sikerére: a párizsi bemutató óta több, mint százezer példányban fogyott el.

Bajomi Lázár Endre



A robbantás előtt



A spanyol kertész

Rokonszenvet ébreszt az a film, mely nem okvetlenül valami szerelmi bonyodalmat választ fő témájjául. Ilyen film a Spanyol kertész is; végtelenül egyszerű eszközökkel dolgozó, szinte szükséztávú kamaradarab. Pedig a történet is, a színhely is mást ígér és másra csábít. Egy sikertelen házassága miatt emberkerülő, mogorva angol konzul agyon-dédelgetett kisfiával él egy spanyol tengerparti városban. Az apa nem engedí gyermekét emberek közé, se nyilvános iskolába. A kisfiú megbárátkozik derék kertészükkel, aki foglalkozni kezd vele: együtt ásnak, kertészkednek. Az apa azonban féltékenyé válik. Megtiltja, hogy a kertész és a kisfiú beszélgessenek. Erre azok írásban érintkeznek egymással, sőt, mikor az apa hivatalos ügyben Madridba utazik, és a házmester-lakáj-szofőr Gonosz Intrikus részegen megöléssel fenyegeti kis hősünket, az a kertésznél talál menedéket; mi több, még horgászni is elmegy vele. Ez már több a soknál! A Gonosz Intrikus a gyerek aranyóráját a kertész ruhájába csempézi, azt lopással vádolják. A bős atya Madridba viteti, bírósági tárgyalásra. A gyermek szakít atyjával; az atya a vonaton megbánja tettét; de már késő, a kertész kiugrik a vonatból és egy elhagyott erdei házba szökök; ide várja a gyermek is, kinek a kertész családja árulta el a majdan megszökendő férfi majdani búvóhelyét; az atya, látva a szökést, kétségbeesik és fiát keresi; nem találja otthon, de a személyzetet sem, mert a Gonosz Intrikus kirabolta házát és megszökött, visszaélve gazdája jószívűségével és kihasználva fia iránti elvakult féltékenységét. Vihar kerekedik; szörnyű felhőszakadásban keresi a konzul kisfiát. Egy másra találunk; drámai jelenet; megbocsátás; a rezonőr szerepét be-

töltő orvos-barát levonja a konzekvenciát: az egyszerű nép derék fiától nem szabad féltetni gyermekünket.

Kérem, higgyék el: el kellett mondani ezt a *storyt* abban a gunyoros távirati stílusban, amit Dickens hőse, Jingle úr alkalmazott először a világirodalomban. A cselekmény fölfedi e rokonszenves és becsületes vállalkozás hibáit. Mert a rendező tápad Cronin forgatókönyvéhez és attól tartok, nem hogy nem akar: *nem tud* elszakadni tőle, nem tud a nézővel együtt kilépni sem a csodás tájba, sem belépni hősei lelkébe. *Philipp Leacock*, bár »fiatal« még — 1917-ben született — 1935 óta, mióta a filmnél dolgozik, egyetlen igazán komoly alkotást sem tudott létrehozni. Becsületes szakmunkása a filmiparnak. Megkapta Cronin regényét; megcsinálta. De hogyan! Ne haragudjanak azok, akiknek ez a film fenntartás nélkül tetszett: hát szabad így, ebben a film őskorára emlékeztető formában kontaktust keresni a nézővel? Zord atya, vihar, üldözés, megoldatlan problémák, csupa kérdőjel: miért volt ilyen gonosz ez a sunyi házmester? Miért szökött meg a kertész ártatlansága tudatában, ráadásul pusztá gyanúsítás alapján vádolva? Mert kellett egy kis vihar egy kis üldözés, kellett az ősi rekvizitumok, amiket oly szellemesen figurázott ki már Max Fric is — (Milliomos úr szerelmes) —, legutóbb pedig René Clair. (Az éjszaka szépe). A film igazi művészei már 1910 körül szaktítottak e rekvizitumokkal.

S ha még hozzávesszük, hogy mindezt szélesvásznú filmen láttuk, tehát olyan alkotáson, mely módot nyújtott volna nagystílu megoldásokra: csak sajnálkozhatunk.

Kárpótolt azonban mindezért a csodálatos táj néhány felvillanása és az apa (*Michael Hordern*, filmen ritkán játszik), a kisfiú (*John Whiteley*) és most, az ötvenes években feltűnt megnyerő *Dirk Bogarde* (a kertész) színvonalas alakítása.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

FRANCIAORSZÁGI

képeslapok

Nem a posta kézbesítette ezeket a képeket a francia Riviéra sugárzóan kék tengerpartjáról, Marseilles ódon zegzugos sikátorairól és modern Le Corbusier felhőkarcolójáról, és Avignon történelmi székesegyházáról. S mint ahogy a »lapok« sem szabályos úton érkeztek, úgy a feladó és a címzett is különbözik a megszokottól. A feladó: *Banovich Tamás* filmrendező, a címzett: a mozilátogató nagyközönség. A küldemény formája: vetítés.

A mozgó képeslapok az Állami Népi Együttes franciaországi vendégszerepléséről tudósítanak, *Banovich Tamás* ötletes és kulturált cicerone útunkon. Egyforma érzékenységgel figyelt fel a természet gazdag koloritjára, a történelmi emlékek hangulatára, a modern élet sajátosságaira és fürge lencséjével mind az együttes, mind a francia élet különböző zsánereit is képes megörökíteni. Amit a film képanyaga nyújt — az derűs, színes, művészi.

De hogy a teljes igazságot elmondjuk, a filmen érzett örömnünk nem volt üröm nélküli. Hovatovább filmgyártásunk »morbus hungaricus«-ává válik a narrátor-szövegeknek az az



édeskés, szentimentális lihegése — tartalmában és hangban egyaránt —, amely olykor már a komikum határát súrolja. Legyen magyar gyümölcsökről, vagy a vadvízországban eltévedt kutyákról, vagy a Montmartre és a Cote d'Azur varázsáról szó, egyszerűen megszólal, gügyögni vagy áradozni, vagy — mint jelen esetben — líraian vallani kezd egy túlfutott hang. Ilyenkor a legokosabb befogni a fülünket, hogy zavartalanul élvezhessük a képek szépségét. Több

őszinte tárgyilagosság és kevesebb álköltészet sokkal célravezetőbb lenne. Hogy példát mondjunk: csodálatosan szép tájak vonulnak el előttünk, a szöveg viszont rendületlenül arról beszél, hogy a film szereplői mennyire vágyódnak haza. Ki hiszi el, hogy a nizzai promenád kicsattanó forgatagába egy vagy két napra megérkező fiatal magyar művészek türelmetlen gondolatai a mielőbbi hazatérés körüli járnak.

— er —





HARMINC DAL KERES EGY FILMET

— *A Mexikói szerenádról* —

Szépek a mexikói dalok, forrón szerelmesek, búsan epedők és édesen érzelmesek. Szeretem őket, bár kissé gyanakodva szeretem. Azt hiszem, úgy viszonylanak a valódi mexikói népzenehez, mint az »Ezüst-tükrös kávéházban« a Kodály-féle népdalgyűjteményhez. Mégis elhallgatnám őket, akár félóráig is. Most ugyan másfél órát hallgattam, mert vagy harmincat énekelték egy szuszra. Ámbár az is lehet, hogy csak hármat, de azt tízszer. Késsé egyformák ezek a mexikói nóták.

A mexikói slágerhez tudvalevően három személy kívántatik. Egy éjfekete, tüzes szenyorita, aki az első szólamot énekli, egy bűgő bariton, aki behízelgő fejhangon tercel neki és egy gitáros, aki őket kíséri.

A szenyoritát Almának hívják, a szenyort Tomasnak, és gyönyörű

hangjuk van. Ezen még nem lepődtem meg, de azon már igen, hogy Alma nem fekete, hanem rótesbarna, nem feltűnő tüzes, inkább esetlenül és jelentéktelenül kedves, kissé kancsalít és a lábát sosem fényképezik. Ez volt az első meglepetés. A második az, hogy a szenyor olyan megrendítően rút, hogy kis-korúak és gyengeszívűek sírvafakadnak tőle. Intrikusan markáns mesztic-arc, kétoldalt állig húzódo oldal-szakállal, szeme bazedovosan kidülled, a haja lilásan fekete, rajta egy ibrik brillantín csillog.

Alma és Tomas élete meghökkenően izgalmas és változatos. Van amikor kávéházban énekelnék, van amikor színházban, de ha nem akad dobogó éppen, elénekelnék ők baldachinos csónakban, meg mű-romok között is. Csak ruhájuk legyen: tarka, virágos, hímzett, rávarrott, slin-

gelt, gyöngybokkrétás, szivárványszínekben pompázó ruha, meg malomkő formájú sombrero-kalap. A többi biztájk rájuk. Ruha meg kalap viszont akad bőven. Ugyancsak igyekezniük kell, hogy másfél óra alatt valamennyit felvegyék. De nem henyélnék. Egy nótán belül, két strófa között is átöltöznek. A szenyor azonkívül még koltot is visel, amit csak akkor tesz le, ha szerződés nélkül marad.

Ennyi izgalom közepette persze nem nagyon érnek rá beszélgetni. Néha váltanak ugyan egy-két szót, amilyeneket a tízfilléres regényekben szoktak, ilyenkor a kávéházi mű-cowboy görcsösen rángatni kezdi az oldalszakállát és az orrát, fel-le, fel-le, a szemével pedig humorog hozzá. A közönség gurul a kacagástól, azt hiszi, hogy mókázik. Pedig csak az érzelem hullámozik az orcáján. De nem sokáig. Egyet-kettőt ráncigál, és máris előlép a pengetős zenekar, amely állandóan ugrásra készen lapul az ajtó előtt, vagy az oszlopok mögött, rázendítenek és nincs mese, énekelni kell.

Pedig nem ártana, ha egy kicsit kibeszélhetnék magukat. Sem nekik, sem a közönségnek. Ők a félreértéseket kerülhetnék el, mi a filmet. Mert arról van szó, hogy Alma és Tomas minekutána egy éven át egymásba olvadva duetteznek és a közönség szentül hiszi, hogy rövidesen saját gyermekeik fogják kórusban kísérrni őket, hirtelen ráébrednek, hogy kedvelik egymást. »Ki hitte volna, hogy mi...« — mondja a szenyorita elcsukló hangon. Csakugyan, ki hitte volna...

Igen ám, de a szenyoritát alig hogy kimondta, elszólítja a szerződés meg a rendező, és a szenyor ottmarad sebezett szívvel, feneketlen haraggal, szerződés nélkül, egy szál sombrero-ban. Rettenő helyzet, a közönség kínosan feszeng, hosszú ideig még csak kilátás sincs duettre. Alma európai körúton van, amelynek első állomása valami cskból Egyiptom. A mesztic pedig előbb egy autó alatt van, aztán a kórházban, majd ismét a kávéházban. Alma a turnén min-

den dobogóról világgá éneklí szörnyű fájdalmát és forró epedését, amiből mindenki megtudja, hogy ő bizony mégiscsak az oldalszakállast szereti. Ezt csak ő nem tudja, meg az alma-tag szemű, hízásra hajlamos gitáros, akivel gyorsan eljegyzik egymást, de szerencsére nem történik közöttük semmi, hála a mexikói cenzúrának, meg az örökös muzsikálásnak.

Vége a turnénak, Alma visszatér, óriási koncert, tűzjáték, tarka kendő, pityke-mellény, váltott sombrero-kkal, azték népi revüvel, nahua, maya és hollywoodi motívumokkal. Az énekes szerelmet vall, a gitáros félreáll. Mégsem lesz duett. Mert most Tomas utazik el egy bárénekesnővel. Turné ugyanúgy, mint előbb, csak baritonban. Tomas uni sono sóvárog, közben mégis akad egy duett, de nem az igazi. A kávéházi zenegépen csendül fel Alma éneke, amelyre az éppen ott búsuló szenyor világosszürke tropikáruhában, fekete ingben és fekete kalapban nyomban rátercel. Végre ez a turné is véget ér, a bárénekesnő a gitárcshoz hasonló lovagiassággal félreáll, Tomas nem bírja tovább, visszaro han Almához, egyenest fel a színpadra, ahol egyetlen nagy forró duettben formak össze.

A filmről azt tudjuk még, hogy *Alfredo Salazar* írta, *Chano Urueta* rendezte, *Rosalio Ramirez* írta a zenéjét és *Rosita Quintana*, *Louis Aguilar*, valamint *Abel Salazar* játsszák. Azt viszont nem tudjuk, ki vette meg. És miért?

KOMLÓS JÁNOS



A szélesvászon mélységéről

A Filmvilág ötödik számában Nemeskürty István érdekes, gondolatgazdag cikkében azt állítja, hogy »a normálfilmnél... az egyes filmkockákon belül úgyszólván sohasem tagolódott mélységben a látnivaló.« Ez a megállapítás — úgy hiszem — a csupan kétdimenziójú árnyjátéokra jellemző. A valóság az, hogy a filmjelenet színhelyének előtérre, középtérre és háttérre való felparcellázása viszonylag régi felfedezés, a világ valamennyi filmiskolájában tanulmányi anyag, és ennek a problémának a megoldása mindig is egy képzett képzelettel a tartalom és forma egységének megteremtéséért folyó, minden filmben újraéledő harcnak. Abban persze, igazat kell adni Nemeskürtynek, hogy a képmező alakjának megnyúlásával megnövekedett az ábrázolt tér nagysága és ezzel arányosan, vagy talán ennél számottevőbb mértékben is megnőtt a kompozíció mélységi tagolásának a jelentősége. Az ábrázolás lehetőségeinek ily módon létrejött kétségek nélkül jelentős meggyarapodását azonban, annyira túlbecsüli, hogy véleménye szerint a szélesvásznú film egyidejűleg »térben és időben összefüggő több cselekményt tud ábrázolni... az adott filmkockán, képen belül többféle cselekmény mozgása és bemutatása lehetséges«. Ezzel szemben, a legősibb eredetű színhátszerű népszokásoktól a többjártéktérre osztott szimultán színpadig, mindenhol annak a ma már vitathatatlan ténynek az érvényesülését tapasztaljuk, hogy az átlagember, különösen, ha több érzékszerveinek együttes igénybevétele szükséges, egyidejűleg csak egy dologra képes koncentrálni. A színpadi és a filmrendezésnek, a filmoperatóri művészetnek éppen ebből következően az a legfontosabb feladata, hogy helyesen válassza ki az egyes pillanatok leglényegesebb mozzanatait és a diszlet, a jelmez, a világitás, a zene, a gépállás, a plánc

megválasztása, a kompozíció, a színészi játék és minden más eszközzel erre a pontra igyekezzen helyezni a néző figyelmének fókuszát.

A filmnél viszonylag könnyebb ezt elérni, mert nem látszik állandóan a színpadkeret által határolt egész játéktér, hanem a rendező mintegy kivesszi a néző szemét, behelyezi a felvevőgép optikájába és csak azt, olyan szögben, és annyi ideig látatja a nézővel, amire az adott pillanatban a figyelmet rá akarja irányítani. Ezt pedig nem lehet egyszerre több dologra. Abból a tényből, hogy a szélesvásznú filmnél oldal és mélység irányban egyaránt megnőtt a játéktér, azt hiszem, helytelen azt a következtetést levonni, hogy most már párhuzamosan több cselekményszál bonyolítható, és a néző képes valamennyit egyidejűleg figyelemmel kísérni. Véleménye alátámasztására Nemeskürty István a zenei többszólamúság analógiáját említi. Az egyetlen érzékszervünkre ható zenei eleményreik maradéktalan befogadásához azonban összehasonlíthatatlanul kisebb értelmi koncentráció szükséges. Azonkívül a többszólamú énekkari vagy zenekari műveknél is az a helyzet, hogy az egyes szólamok a hangmagasság, hangereő, dinamikai és más módszerek segítségével váltakozva kiemelkednek, míg azokban az esetekben, amikor éppen az összhangzás céljából ilyen megkülönböztetés nincs, a szerzőnek nem is célja, hogy az egyes szólamok önálló életet éljenek, és egyenként is magukra vonják a hallgató figyelmét. Drámai művészetben, tehát filmnél is: ilyesmi nem lehetséges, mert azt a cselekményszálat, amely nyugodtan bonyolítható a néző figyelmének mellőzéseivel, egyszerűen el kell hagyni mint feleslegest.

Nagyon érdekes, hogy ez a konkrét eset, milyen világosan mutatja szabadság és szükségesség, lehetőség és kényszerűség dialektikus

egységét. A képtér alakjának megváltozásával szélességben és mélységben is jóval több hely áll rendelkezésre, mint lehetőség a tartalom kifejezésére. Ugyanakkor azonban kényszerűség, hogy ezt a megnövekedett teret be kell tölteni, ha kívánja az adott jelenet, ha nem. A szélesvásznú filmek egyazon dologból származik a fölénye és a hátránya is a normál filmmel szemben. Másként is tud ábrázolni, mint a normálfilm, de ugyanakkor csakis úgy tud figyelmet kelteni.

Az új »játékszer« első ingerének és a velejáró gazdasági konjunktúrának elmúltával bizonyára nyilvánvaló lesz, hogy egyes, éppen Nemeskürty István által világosan körvonalazott témákat előnyösebb szélesvásznon, másokat pedig a jövőben is normálfilmen elkészíteni. A szélesvászon nem olyan érte-

lemben vett kifejezési eszközyarapodás, mint pl. a kamera mozgatása, vagy a montázs, inkább — ha szabad ezt így mondani — bizonyos témákhoz kapcsolódó műfaji jellegű gazdagodása a filmművészetnek. Ahogy a színes mellett a fekete-fehérnek, ugyanúgy a szélesvásznú mellett a normálfilmnek továbbra is megmarad a teljes művészi létjogosultsága. Sőt — azt hiszem —, a némafilm sem túlhaladott kifejezési forma, és eljön az idő, amikor bizonyos témákat némafilmen fognak elkészíteni.

Nagyszerű távlatok állnak a filmművészet és a filmtechnika előtt. Az új eredmények feletti közös örömünk azonban nem állhat elmentétben a múlt megbecsülésével, és a felfedezés korlátainak meglátásával.

KOVÁCS FERENC

Művészet és technika

OPHULS JEGYZETÉIBŐL

Ha valaki, mint én, a több mint ezeresztendős színháztól érkezik a filmhez, úgy találja, hogy az a góg, amellyel a szakmai tapasztalatuk töltik el a filmeseket, kissé korai még. Mindenekelőtt a technikusok azok, akik megkísérik, hogy új technikai felfedezéseikből valamilyen rendszert kalapáljanak össze. Vigyázat a technikusokkal! Általában kedves emberek, de maguk sem képzélik, milyen veszélyessé válhatnak, amikor jóhiszeműen ilyenféle kijelentéseket tesznek: »Ennek vagy annak így kell lennie és ön nem teheti ezt vagy azt, mert, mondjuk például, a kópia elveszti tisztaságát...« És ezer dologgal rágják az ember fülét, amelyek úgy hatnak számunkra, mint egy középkori tiikos írás. Nem tudom, hol a fejem és képtelen vagyok követni őket. Az én fejemben csak egyetlen dolog van: hogy e pillanatokban éppen a mi hivatásunk leglelkén taposnak.

Berlinben, a harmincas években ismertem egy hölgyet, Rosa Valettinek hívták. Legelső alkalommal a stúdióban találkoztam vele. Egy jelenetet kellett megismételni, miközben éppen szegeket vertek. Felállt és így szólt: »Ott, ahol én játszom, ne szögeljenek.« És otthagyt bennünket. Ma a színészek szemrebbenés nélkül képesek elviselni a zsvajgást. Valójában nincs meg már az alkotásnak ez a tisztelete, a szó tiszta értelmében. Hagyják magukat megfélemlíteni a technikától, szinte már a technika anyaméhéből jönnek elő. Nincs többé bátorságuk, hogy kikerüljék.

Néhány hete egy laboratóriumban volt dolgom. Egyik filmemet, melyet nagyon zavarosnak szántam, átnyújtották nekem kitisztázva a hangzavarból. Nem hagytam ennyiben a dolgot. A művelet irányítója így érvelt: »A mi laboratóriumainknak az az alapelve, hogy az emberek mindig megértésék, amit mondanak.« Próbáltam megmagyarázni neki, miről van szó. Szavamba vágott: »Önök meg kell gondolnia Ophuls úr, hogy egy szórakoztató iparágban dolgozik.« Így válaszoltam: »Ez igaz. Éppen ezért kísérlem meg azt csinálni, ami engem is szórakoztat.«

filmvilág



A vietnami rádió népszerű énekesnője, Hoa játssza a legújabb DEFA film, a »Denevérraj« egyik főszerepét, egy francia tolmácsnőt. Hoa a szabadságharc alatt ápolónővér volt, s mint egy kuitúrtársulat tagja lépett fel a néphadsereg műsoraiban

*

Nyugalomba vonult Lajta Andor, a magyar filmtörténeti kutatás úttörője, közel félszázados munkássága után. 1920-tól 1949-ig minden esztendőben elkészítette a Filmművészet Evkönyvét, 1928–38-ig szerkesztette a Filmkultúra című tudományos folyóiratot. 1949-ben megalapította a Magyar Alami filmarchívumot.

*

Julius Fucik életéről a csehszlovákok a Szovjetunióval közösen filmet készítenek.

*

Londonban csehszlovák rajz- és bábfilmhetet rendeztek, amelyen 14 film került bemutatásra.

A délamerikai dzsungelről 14 ezer méter dokumentumfilmet készített Karl Ertl, és ebből állította össze »Beszél a dzsungel« című filmjét.

*

Az idei Karlovj-Vary-i XI. nemzetközi filmfesztiválnak külön napilapja lesz, amely nemcsak a nemzetközi filmtalálkozó legfrissebb híreit tartalmazza majd, hanem szakcikkeket is közöl. A fesztivál lapja orosz, angol, francia, német és cseh nyelven jelenik meg.

*

A Lenin Kohászati Művek művelődési otthonában kétezer taggal filmklubot alakítottak. Rendszeresen vetítik majd a régi és a legújabb filmművészeti alkotásokat, s májustól kezdve pedig híradó filmeket is.

*

A francia filmgyártás »Grand Prix«-jét René Claire-nek ítélték oda.

*

Cannes-ban május 2-től 18-ig többek közt a következő filmeket mutatják be: »Szállnak a darvak« (szovjet), »Parancsok ödöklésre« (angol), »Karamazov testvérek« (amerikai), »Siszi« (osztrák), »A bosszú« (spanyol), »Az utolsó hazugság« (görög), »Havas táj« (japán), »A hét nyolcadik napja« (lengyel), »A dzsungel legendája« (svéd), »Vasvirág« (magyar), »Kilenc élet« (norvég), »Baragani bogáncsok« (román). A kisfilmek között bemutatják Kollányi Agoston új filmjét az »Egy másodperc történeté«-t.

*

Chaplin hatvankilencedik születésnapján Eugén fia (aki egyébként is apja tüköletes hasonmása) a papa világhírű cipőiben, kalapjában és nádpálcájával a kezében köszöntötte Chaplint.

MOKÉP

JELENTI

MÁJUS 1-i

FILMBEMUTATÓK:



VASVIRÁG

Új magyar film

Főszerepben:

TÖRÖCSIK MARI

AVAR ISTVÁN

VÁRKONYI ZOLTÁN

Magyarul beszélő szovjet film



EMBER SZÜLETETT

Egy csalódott leányanya története

A CORVIN MÓZORI

KÖVETKEZŐ MÚSORA:

MINDHALALIG



Maroknyi fiatal dramai küzdelme a megszállók ellen.

Szélesvásznú színes szovjet film.

Bemutató: május 8.

filmvilág

Filmművészeti folyóirat — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én.

Felelős szerkesztő: Hámos György — Felelős kiadó: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút 9–11. Telefon: 221–285 — Terjeszti Budapestben a Főposta Hírlapterjesztő Üzeme, vidéken a helyi hírlapterjesztéssel foglalkozó postahivatalok — Előfizetés a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. Telefon: 180–850 — Egyes szám ára 4,— forint. Előfizetés 1/4 évre 24,— Ft. Csekk számlaszám: egyéni előfizetésnél 61.238. közületnél 61.066 — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Kútkereskedelmi Vállalat, Budapest, V., Népköztársaság útja 21. 2-581466. Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



ANNA FRANK NAPLÓJA — FILMEN

Az elmúlt hetekben került műterembe, hosszú előkészítő próbák után, az Anna Frank naplója című film. Az előkészítő próbákat megnehezítette, hogy Millie Perkins még nem szerepelt filmen, mindaddig a New York-i képeslapok fotomodellje volt. George Stevens, a film rendezője állítólag igazi színésznőt faragott belőle.

A forgatókönyv egyébként a színpadi feldolgozás alapján készült. Írói is ugyanazok: Frances Goodrich és Albert Hackett. Anna Frank apját Joseph Schildtkraut, anyját Gusti Huber, régi bécsi színészek játsszák, akik színpadon is nagy sikerrel alakították szerepüket.

Anna Frank (Millie Perkins). 1942-ben ezt írta naplójába: „Kedves napló, legyünk jó barátok. Először is magamról akarok valamit mesélni neked. A nevem Anna Frank, tizenhárom éves vagyok. Németországban születtem 1929. június 12-én. Amikor Hitler hatalomra jutott, Hollandiába kellett kivándorolnunk, mert zsidók vagyunk...”

Anna Frank — és apja
(Joseph Schildtkraut)



filmvilág

ÁRA : 4,— Ft



GIULIETTA MASINA
az »Országút« című
olasz filmben