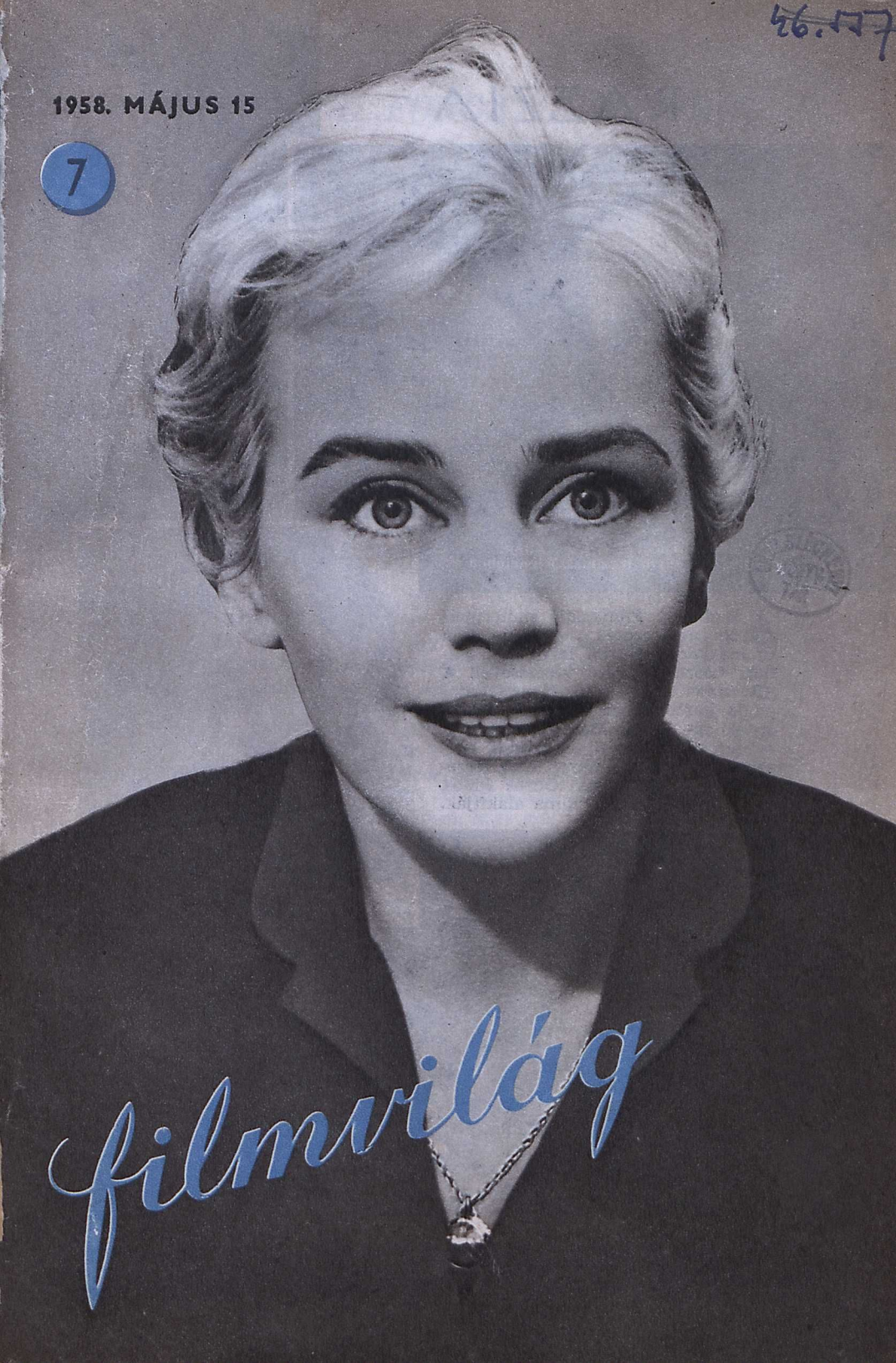


1958. MÁJUS 15

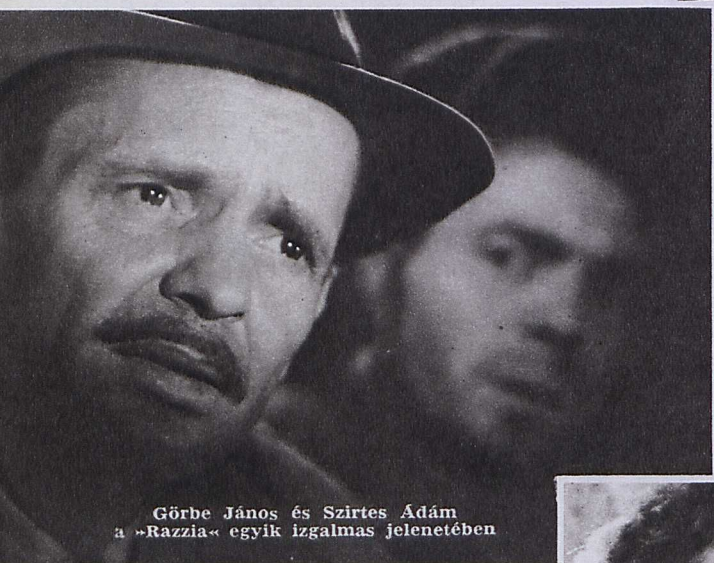
7

46.177



filmvilág

RAZZIA



Görbe János és Szirtes Ádám a »Razzia« egyik izgalmas jelenetében

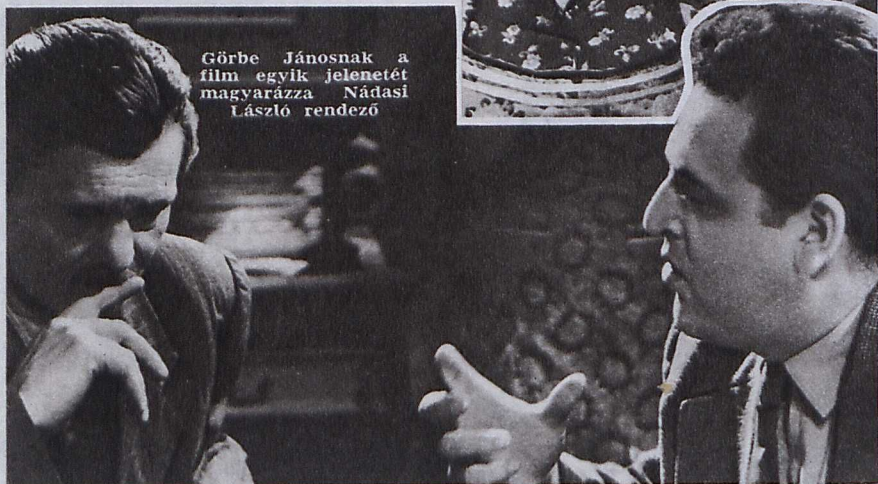


Szirtes Ádám egy fiatal munkást alakít, akit a becsületérzés az illegális kommunisták táborába vezet

A Budapest Filmstúdió műtermében megkezdték a »Razzia« című új magyar játékfilm felvételeit Nádasi László rendező vezetésével. A »Razzia« alapötletét Nagy Lajos egyik karcolatából merítette a forgatókönyv írója: Bencsik Imre, az eredeti történetet új elemekkel egészítve ki. Az új magyar film főszerepeit a Kossuth-díjas Görbe János, Szirtes Ádám, Bulla Elma alakítják.



A film női főszereplője Bulla Elma



Görbe Jánosnak a film egyik jelenetét magyarázza Nádasi László rendező

CÍMKÉPÜNK: Maria Schell, a »Karamazov testvérek« amerikai filmváltozatának főszereplője. A filmet a cannesi fesztiválon mutatják be

RENDEZÉSRŐL, FORGATÓKÖNYVRŐL

A forgatókönyv, akár egy ember írja, akár több, megfogható, elolvasható, megítélhető reális valami, teljesen függetlenül minden más körülménytől (bár kétségtelen, hogy az átlagolvasó számára nem nagy öröm egy forgatókönyv olvasása, hiszen nem elsősorban irodalmi műfaj).

A filmrendező munkája; tehát maga a rendezés, eredményében, reális megjelenésében, azaz a kész műben, távolról se független más körülményektől. Nem is lehet megállapítani, soha nem lehet kétségtelenül megállapítani, hogy mennyi benne a rendezői munka s mennyi a többi; fényképező, forgatókönyvíró, színész, díszlet és táj, zene stb., mindez együtt hat s a hatásokat nem lehet már szálukra bontani. Olyasmí ez a kívülről számára, mint a karmesteri munka: a karmester áll a pódiumon s a pálcájával mindenféle mozdulatokat tesz. A többit mind a zenekar csinálja...

A rendező munkája természetesen még a karmesterénél is sokrétűbb — adott esetben. Alapja azonban mindenképpen a véglegesen elkészült forgatókönyv. S a gyártási gyakorlatunk is nagyjából ehhez az elvhez igazodik: az esetek döntő többségében a forgatókönyvet ítélik meg, töviről hegyire, ennek alapján döntenek arról, hogy gyártsák, vagy ne gyártsák, ebben javasolnak változtatásokat, ebből hagynak ki részeket, vagy tétetnek bele részeket, míg a rendezői munkához úgyszólván már csak »post festam« — elismeréssel, vagy fanyalgással hozzászólnak.

Filmgyártási gyakorlatunkban tehát — hatvan-hetven film a tanúja — a film alapja mindig a forgatókönyv volt.

Más kérdés, hogy ez jól van-e így — annyi azonban tény, hogy a kész forgatókönyvből meglehetősen biztonsággal megállapítható: milyen lesz a film.

Nálunk a filmgyártási gyakorlat azt mutatja, hogy a rendezők nem írnak filmet. Forgatókönyvet nagy ritkán — társszerzőként, olymódon, hogy beleszólnak a forgatókönyv írásába, mintegy irányítják a munkát. De olyan filmről nem tudok, ahol ezt hirdette volna a felirat: írta és rendezte X. ...

Tehát egyetlen magyar filmben sem volt eddig még a rendező (az elmúlt évtizedre gondolok) a filmnek az elképzelése pillanatától a megvalósítása pillanatáig az »atyja«. Úgy tudom, hogy más nemzetek filmgyártásában ez nem éppen ritka dolog, de semmiképpen nem ismerhetem annyira ezeket, hogy hozzá merjek szólni helyeslően, vagy helytelenítően. Nálunk eddig nem volt — ezt tudom. S a gyakorlatból pedig azt: nálunk a film alapja mindeztidáig a forgatókönyv. Elkészült filmjeink nagyobb részében tehát eddig minden egyes esetben a benne levő írói munka alapján bírálták el azt, hogy lesz belőle film, vagy sem. (Írói munka — hát, sajnos, ez goromba túlzás. Majdnem minden eddigi filmünk forgatókönyvét olvastam, legtöbbszörnél írói munkáról szó se volt.)

Ebből a megállapításból önként következik, hogy eddigi és leendő filmjeink úgynevezett stílusát, mondanivalóit stb. nem a különböző művészi képességű és különböző művészi irányzatokhoz tartozó rendezők alakították ki, hanem az, vagy azok, akik összehozták a forgatókönyvet. A szakmabeli élénken meg tudja különböztetni mondjuk a Makk rendezői stílusát a Máriássytól. Egy kecskeméti művelt tanárember viszont már nehezen tudja. A milliós mozinéző tömegek nem is akarják, a külföldi egyáltalán nem tudja. En azt hiszem — számukra — nem is lehet. Vegyük csak példának Bán négyöt művét. Azonos stílusjegyeket hordanak ezek magukon? Dehogyan. Vagy a Vihar-tól a Hannibál tanár úrig Fábriét? Ezek talán igen? Szó sincs róla. A



rendezői művészi stílus minden egyes esetben olyan volt, amilyenek a forgatókönyv diktálta.

S a forgatókönyvek stílusa? Ezek közt lehet egyénieket megkülönböztetni? Nem lehet. Egyet-kettőt ki lehet emelni. De az átlag, a tételdráma: ezt meg ezt akarom igazolni, tehát veszek egy ilyen meg ilyen embert, ezeket ilyen összeütközésbe hozom... még a történelmi filmjeink is tételdrámák. A tétel ez és ez: — s igazolja a tétel helyességét a történelem.

Nem utolsó műfaj ez, ne nézzük le nagyon. A magyar irodalom ezzel kezdődött. A XVI. század hitvitázó dialógusaival, ahol a »másik« fél mindig vereséget szenvedett. De elég nagy baj, hogy ez mai gond is; a filmművészet szerte a világon nagy alkotásokat hoz létre, de a mi filmművészetünk ebből a bűvös körből: — ilyen meg ilyen legyen a forgatókönyv s ez határozza meg a rendezői munkát — máig se tudott, csak nagyritkán, kijutni.

S emellett ez a „bizonyító film” előbb-utóbb unalmas lesz. Az ötödik már valószínű, hogy unalmas, a tizedik egészen biztosan. Bárkinek. Még akkor is, ha művészi megoldásaiban igényesebb az előző kilencnél. S lehetetlen állapot is, hogy a filmművészetünk ennél megrekedjen, már csak azért is, mert ez az akadály a magyar filmstílus s ezen belül minden tehetséges filmrendezőnk saját művészi stílusa kialakulásának.

Megint vissza kell térni a forgatókönyvhöz, mert ez határozza meg jelenleg a magyar filmgyártás arculatát.

Hogy születik, vagy hát nem is születik, fogamzódik meg egy film? Néhány képszerű gondolatból. Egy ötlet, egy jelenet, egy jellem elképzelése s aztán kialakul körülötte a cselekmény rövid váza (a film, hatásában akár milyen, mert ez az akadály a magyar filmstílus s ezen belül minden tehetséges negyede, hatoda, vagy tizede egy drámának) s elkezdik megírni.

Tehetséges és igaz rendezőt feltételezve, aki ettől a perctől kezdve, ha csak tanácskozva is, de részt kell, hogy vegyen a munkában — csakugyan itt dől el a film sorsa. Sajnos ez nemcsak technika és munkamódszer kérdése. Az olasz filmművészet azáltal lett nagy, hogy felfedezte a kisembert, a szegényembert, a maga hétköznapi gondoljaival. De ez a felfedezés már régebben történt s az olasz filmművészet most is nagy, mikor már nem mindig az úgynevezett neorealista iskolát csinálja. A siker lendületet ad — s ez történetet az olaszoknál is. A világ egyik legnagyobb filmje szerintem a La Strada (Magyarországon még nem mutatták be) s természetesen hozzáteszem, hogy én is, mint minden ember, a világ filmtermésének csak roppant kicsi részét láthatom; a film nem olyan, mint az irodalom, amit akkor is el lehet olvasni, ha háromezer évvel előbb írták —, szóval ez az olasz film csodálatos remekmű a maga nemében. (Csöppet se tudok egyetérteni Zavattinivel, aki a Filmvilág nemrég megjelent számában éppen ezzel a filmmel vitakozott.) Kétségtelen, hogy a Strada is a jó forgatókönyvével kezdődött, ez határozta meg.

Tanulást csak ennyit vonhatok le belőle: merészebben kell forgatókönyvet írni. Az olaszoknál a merészség kezdődött a meglévő társadalomnak való ellentmondással — s folytatódott művészi merészségekkel. A mondanivalóból s a mondanivaló formájából indult el.

Nem az utat, a tanulást kell megjegyeznünk. A tételdrámák ugyanolyan sorsra jutnak előbb-utóbb, mint a jelentéktelen, a mondanivalótlan, a »politikátlan« filmek, mert ezek éppen olyan érdektelenek. Tehát nem arról van szó, hogy ne mondjunk ki társadalmi és történelmi igazságokat: arról, hogy az anya szülessék meg előbb, ne a gyerek.

SARKADI IMRE

CANNES-I JELENTÉS

Május 2-án este ünnepeles keretek között megkezdődött a 11. cannesi filmfesztivál. S bár már napok óta folynak a bemutatók, egyelőre nem sok jót mondhatunk a bemutatóra kerülő filmekről. Mindössze egy alkotás gyakorolt mély benyomást a szakemberekre és a nézőközönségre egyaránt, a szovjet „Szállnak a darvak”, amely a fesztivál második napján került bemutatásra. Igen nagy sikere volt. A lapok a legnagyobb elismerés hangján írták a film művészi értékeiről és újonnan felfedezett sztárként ünnepelték Tatjana Szamojlovát, a film főszereplőjét, aki szerényen mosolyogva köszönte meg a tapsokat. A többi film, amely eddig a műsoron szerepelt, még a jó átlagot sem éri el.

A megnyitó estén a svéd Arne Suckdorff „A dzsungel legendája” című egész estét betöltő színes dokumentumfilmjét mutatták be. Miután Suckdorffot a világ egyik legjobb dokumentumfilm rendezőjeként tartja számon a szakmai közvélemény, a filmet nagy várakozás előzte meg. A dokumentumfilm, amely India egyik primitív néptörzsének — a muriasnak — életét örökíti meg, hosszú hónapok munkájának eredménye, amelyeket a



Sophia Loren és Anthony Perkins a »Vágy a szílfák alatt« című filmben

rendező egész stábjával és feleségével a helyszínen töltött. Főszereplője Chendru, egy tizenkét esztendőes hindu fiú, szerepel még nagyapja, Ginju, a híres vadász és ezenkívül számos konfliktust okoz Chendru barátja, egy kis leopárdbébi. A murias törzs életét a napsütés és a sötétség, a jó és a rossz hatalma irányítják. A sötétséget, a gonoszt, a tigris és a falu körül leselkedő egyéb ragadozó állatok testesítik meg. Megjelenésük elég ahhoz, hogy a törzs tagjai kiközösítsék magukból a falu legderekabb vadászát, abban a hitben, hogy ő hozta a falura a gonosz hatalmát, mivel

idegenből házasodott. Bár csodálatosan szép dzsungelfelvételeket láthattunk a filmben — értékét lerontotta a rendező konzervatív szemlélete, amely a maga primitívségében idillikus életnek akarja ábrázolni ezt az évezredes elmaradottságot és teljesen tagadja a haladás szükségességét.

A norvégek „Aki megmenekült” címmel mutattak be egy ellenállási történetet, amelynek hőse egy norvég katona 1943-ban a megszálló náciak elől menekítette életét. A történet való eseményeken alapszik és egykori hőse — mint néző — maga is megjelent a bemutatón. Az

igaz mondanivalójú és mély érzéssel megalkotott film hatását azonban lerontotta a vontatottság, amely a történetből adódó feszültség ellanyhulásához vezetett.

Az első nagy csalódást, az amerikai „Vágy a szilfák alatt” című film keltette, amelyet O'Neill világhírű színdarabja alapján készítették. A dráma közép-pontjában féltékenység áll, amely atyát és fiút állít szembe egymással. Hősnője egy fiatal olasz emigránsnő, aki azért megy nőül Efraim Cabbothoz, hogy végül is biztonságot és otthont találjon, ehelyett azonban izzó szenvedélyek keresztüzzébe kerül. Az amerikai Phaedra szenvedélye vizionzásra talál, de a mostohaanya és fia éppúgy nem tudják

elkerülni a tragikus végét, mint Racine drámájának hősei. A film alkotói kitűnő színészeket vonultatnak fel. Annát, a főszereplőt Sophia Loren alakítja — akinek ez az első hollywoodi filmszerepe — Abelt, a fiút, Antony Perkins, s az öreg Efraimot Bull Yves kelti életre. A film azonban ennek ellenére unalmas és vontatott. Delbert Mann, a rendezője — aki három évvel ezelőtt Cannes-ban nagydíjat nyert, „Marty” című alkotásával — ez alkalommal inkább a mindennapi élet tükrözésére törekedett, mint a tragédia hangsúlyozására, s ezzel rendezői felfogása ellentétbe került a darab mondanivalójával. A film teljesen nélkülözi a filmszerűséget, voltaképpen fotográfált

színház. Az ittlévő amerikaiak, akikkel módunkban volt beszélni, maguk sem értették meg, hogy miért ezt a félresikerült alkotást küldték a cannesi filmszativálra.

A franciák elsőnek Giono regényéből készült „Aradat” című filmjüket mutatták be, amelyet — nyilván nem ismerően Homoki Nagy „Cimborák”-jának történetét — mint a film-történet leghosszabb forgatási idejű alkotását tartja számon a francia filmsajtó. Francois Villiers rendező — aki egyébként Jean Pierre Aumont, a kiváló színész öccse, csaknem három esztendőn keresztül dolgozott a filmen, amely jelenetei szinte kizárólag stúdiókn kívül játszódnak. A történet keretül a gyönyörű provence-i táj szolgál, társadalmi háttéréül ott látjuk Giono közismerten pitoreszk alakjait, pásztorokat, halászokat, vadászokat, szektázó jehovistákat, egyszerű embereket, akik számára a mindennapi szabadság többet ér a pénznél. A film közép-pontjában egy örökösödési vita, valamint egy gátépítés áll és párhuzamba állítja azt a pusztítást, amelyet egy új mederbe terelt folyó és egy magát eszeveszetteen az örökség után vető család örjögése okoz. Mindezek ellenére a film nem mondható sikerült alkotásnak. A párhuzam teljesen érthetetlen és erőltetett, a



Chendru, a tizenkét éves hindu fiú, „A dzsungel legendája” című film főszereplője



Giono-i táj, ahol a »Forrásvíz« című film játszódik

film a gyönyörű tájfelvételek ellenére unalmas és zavaros.

Akarva, akaratlan nevetnünk kellett az osztrákok filmjén, amely harmadik része egy Erzsébet királynéről készült filmsorozatnak. Különösen a királyné magyarországi tartózkodását megörökítő jelenetek hatottak számunkra komikusnak. Az osztrák rendező ugyanis a legbanálisabb és leg-hazugabb álmagyar exportgiccsekkel, cigánytáborral, duhajkodó mulatozással ábrázolja a királynő századvégi magyarországi látogatását. Azután a történet

színhelye átvevődik Olaszországba —, de az olaszok se járnak jobban.

Lidércnyomásszerűen ostoba az argentinnek »Rosaura tíz óraker« című filmje. Egy öregedő és csúnya festőről szól, akinek képzeletében megszületik az eszményi leány ábrándja. Megfesti az arcképét és beleszeret alkotásába. Néhány nap múlva, este tíz óraker megjelenik szállásán, egy modern panzióban képzeletbeli modelljének megszólalásig hű hasonmása. Ez a fantazmagória aztán a későbbiek során gyilkossági törté-

netté alakul, s egy hihetetlenül együgyű mesévé válik.

Az elmondottak alapján is látszik, hogy bizony nagyon siralmas az első cannes-i hét mérlege. A »Szállnak a darvak« immár bizonyosnak látszik, hogy a kitüntetett filmek közé kerül, mert még a jobboldali francia sajtó is nagy elismeréssel ír róla. Egyébként hátra van még több, a fesztivál »eseményének« beharangozott film bemutatója, köztük a mi, itt-hon is sikert aratott »Vasvirág« című filmalkotásunk.

PALÓCZ ÉVA

CANNES 1958 — AZ IRODALOM JEGYÉBEN

Még nem tudhatjuk, mi minden meglepetéssel szolgál majd az ez évi cannes-i filmfesztivál. Egy azonban nagyon valószínűnek látszik: újabb fordulatot hoz abban a vitában, amely az irodalom és filmművészet, az írók és a rendezők viszonyáról folyik immár évek óta, hol hangosan, hol a hamu alatt parázsolva, s amelyben már-már olyan felszólítások is elhangzottak az írókhoz: el a kezekkel a filmtől!

Az idei cannes-i filmfesztivál ugyanis a nagy irodalom jegyében

áll. Évek óta nem vonult fel ennyi irodalmi világnagyság filmfesztiválon, mint ebben az esztendőben. Az amerikaiak olyan »szerző« művével neveztek be a versenyre, mint Dosztojevszkij (Karamazov testvérek), de versenyen kívüli bemutatott darabjaik sem kevésbé ismert szerzőkkel dicsekedhetnek, mint O'Neil (Vágy a szilfák alatt) és Faulkner (Nyári tűzek). De íróval jönnek a franciák is, akik Giono »Áradat« című filmjét mutatják be, a románok, akik a »Baragani bo-

CANNES-I JELENTÉS

gáncsok» című filmjüket Istrati regényéből készítették, hogy ne is beszéljünk a »Vasvirág«-unkról, amely Gelléri Andor Endre művészetét kelti életre. Bár a Szovjetunió a fesztiválon a nagysikerű »Szállnak a darvak«-kal indul, korántsem mondható, hogy a szovjet filmgyártás mentes lenne a nagy irodalom »behatolásától« hiszen a brüsszeli fesztiválon Solohov csodálatos



A »Baragani bogáncsok« című román film egyik jelenete. A film Istrati regényéből készült, mely az 1907-es parasztfelkelésről szól. Rendezője: Daquin



Jelenet a »Nyári tüzek«-ből

Havas táj

Japán film. Megható szerelmi történet egy kis hegyfalucska életének tükrében



»Csendes Don«-ja szerepel, s lapunk már hírt adott Alekszej Tolsztoj »Golgotá«-jának filmreviteléről.

Ha öröm is, hogy kedves irodalmi élményeinket a filmvásznon látjuk megelvenedni — talán nem indokoltan a cseppnyi üröm, amely örömünkbe keveredik — az a feltevés tudniillik, hogy a nagy írók e felvoulása mögött a mai tematika világszerte tapasztalható válsága húzódik meg.



Fiatal házások

Másodszor szerepel a fiatal olasz rendező, Mauro Bolognini alkotása a Cannes-i filmfesztiválon. Első filmje »A szerelmesek« volt. Mostani filmjének főszereplői Antonio Cifariello, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Silva Koscina és a francia Gérard Blain és Isabella Corey

KASZTÍLIA FILMKRÓNIKÁSA

A spanyolok a »Boszszú« című filmjükkel vesznek részt a cannes-i fesztiválon. Rendezője Juan Antonio Bardem. Bardem neve néhány éve került az európai filmművészet előterébe.

Forgatókönyvírással kezdte. Társ szerzője volt a nálunk is bemutatott »Isten hozta Mr. Marshall!« szcenáriumának. Filmjeit azóta maga rendezi. Művészi felfogásában társadalmi realizmusra törekszik, mint az olasz és francia neo-realista rendezők — természetesen más feltételek között. Eredeti foglalkozása szerint agrónómus. Azt mondják, hogy új filmjével Bardem visszatért a paraszti élet ábrázolásához. Valóban, a film Bardem egy mély és nyugtalanító élményén alapszik, melyet a spanyol parasztkok életéből régóta hordoz magában. Másrészt — ahogyan Jean Launay filmkritikus írta nemrég a Lettres Françaises-ben —, Bardem filmjeiből mindinkább egy modern Comédie humaine körvonalai bontakoznak ki, mindegyik alkotása a spanyol társadalmi élet más-más jellegzetességét mutatja meg. A Komédiások színházi környezetben a művészvilág életét viszi filmre. A Felices Pascuas egy madridi kispolgár történetét mondja el. A kritika egyöntetű megállapítása szerint ez a film nem áll Bardem többi filmjének színvonalán, főleg azért, mert a komédia felé hajlik el, márpedig

Bardem tehetsége inkább a sötét tónusú dráma, a feszült hangulatú megteremtése, mint ahogy ez A biciklista halálában bebizonyosodott. Ez utóbbi filmjét a magyar közönség is jól ismeri, mozijaink hetekig játszották. Ez a film a spanyol nagypolgárság egoizmusát, a közéleti emberek züllöttségét tárja fel. A Főutca pedig egy kisváros egyhangú, szürke életében mutatja meg a kisemberek egyáltalán nem szürke, rejtett drámáját. Végül a tavaly nyáron Kasztíliában forgatott Bosszú az évszázados tradíciókkal, lobbanó szenedélyekkel terhes paraszti világba visz. »Az acélkék éggel borított végtelen sárga mezők — írja Juan Antonio Bardem az új filmjéről —, ahol évszázadok óta vándorolnak az aratóbandák nyaranta, ez

az élmény ragadott meg, a megfeszített és elszánt vándorlás végig a horizonton, tanyáról tanyára, tűző napon és viharban, egymást megelőzve, erejüket végsőkig odaadva, hogy keresetükkel egy évnyi újabb életet nyerjenek. De nemcsak Kasztília bőven termő síkságain vándorolnak így a »cuadrillák«, így árasztják el a Pó síkságát ilyenkor az olasz parasztkok, így vándorolnak a »pickerek« Oklahomától Kalifornia aranyló búzaföldjeiig, s Mexikó síkságain keresztül a Kolorádóig.«

Bardem ennek a vándorlásnak, ősi munkafolyamatnak apró részleteit, szenedélyeit, emberi drámáját mutatja be a Bosszúban. A film főszereplői Jorge Mistral, Carmen Sevilla, akit Fernandel Don Juan-jában ismertünk meg és Ralf Valone.

(Z)





MINDHALÁLIG

A német megszállók elleni partizánharc a felszabadulás óta sok kitűnő film megalkotására ihletett szovjet, lengyel, olasz, jugoszláv, norvég és francia rendezőket. A szovjet filmművészetben jelentős hagyománya van e téma feldolgozásának: a legnevesebb rendezők egymás után készítették el a maguk partizánfilmjét, köztük olyan maradandó értékű, kimagasló alkotásokat is, mint Arnstam Zója-filmje, a legelső ilyen témájú művek egyike (1944); vagy a legismertebb: Geraszimov »Ifjú Gárdá«-ja. E téma művészi feldolgozására az első szovjet filmrendezőgárda tagjainak korábbi mesterművei, a világ filmművészetének immár klasszikus alkotásai segítették a rendezőket. Különösen Dzigan *Kronstadti tengerészek*-je volt példakép a hősiessé, a kivégzés előtt is rendíthetetlen halálrasszántság és a végső győzelembe vetett megingathatatlan hit ábrázolására.

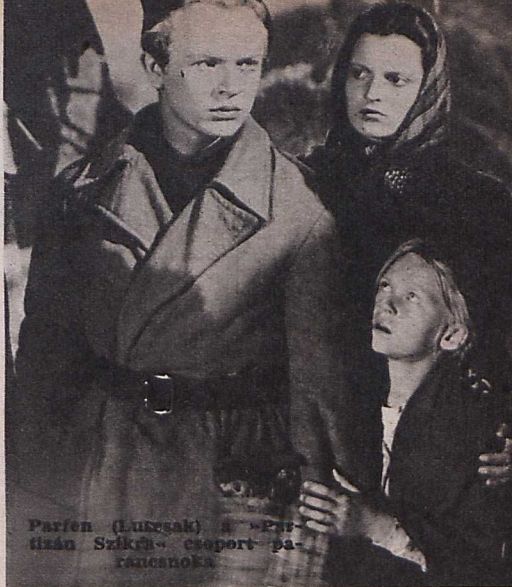
Mivel a német megszállók Ukrajna földjét birtokolták legtovább, itt születtek a legnevezetesebb partizán hőstettek is. Egymás után alakultak a váratlan, belkerítő német hadmozdulatok miatt otthonrekedt hazaszerető ifjak titkos szövetségei és csoportjai, melyek hősiessé, de tapasztalat hiányában sokszor tragikus véget érő módon küzdöttek a meg-

szállók ellen. A stratégiaileg megszervezett katonai partizán-osztagokkal csak működésük folyamán kerestek és találtak kapcsolatot ezek a gyerek-hősök. A híres Ifjú Gárdán kívül ilyen gyerek-csoport volt a »Partizán Szikra« is — innen kapta a film eredeti címét, melyet a németek és a velük együttműködő ukrán nacionalisták ugyan megsemmisítettek, emléküik azonban máig él; tetteik és hősi haláluk pedig siettetta a szovjet csapatok győzelmét. Ezt a történelmi tényt választotta az Ukrán Szovjetköztársaság kijevi stúdiója, az első ukrán széles vásznú film témájául.

A dokumentumokat *Goncár* ukrán író dolgozta fel forgatókönyvvé. *Goncár* nevét a magyar olvasó is ismeri, nálunk *Zászlóvivők*, *Arany Prága*, *Pacsirta* című könyvei jelentek meg. Forgatókönyvén látszik, hogy Ukrajnaszerte ismert témához nyúlt; néhány fordulatot inkább csak jelzett, ezért az összefüggések nem mindig világosak a magyar néző számára. A két rendezőnek: *Maszljukovnak* és *Majevszkájának* nevét a *Makarenko* regényéből készített *Új ember Kovácsa* című filmből ismerjük. Mint akkor, most is serdülő gyermekek sorsát bontja ki a néző előtt a rendező-

pár; s mint akkor, most is nagy szeretettel, lelkesedéssel, s az ügy iránti odaadó lobogással. Bemutatják a két mihaszna fiútestvért, kikre a film elején még keservesen panaszkodik a frontra induló férjét búcsúztató anya, akik aztán szemük láttára serdülnek, ha korban nem is, de lélekben férfivá; látjuk az osztagával férfias felelősséggel törző Parfent, a titkolózó gyerekeket baráti mosollyal útbagazító katonaviselt apát, és látjuk az »új rendet« kiharadó elnyomók szónoklatával párhuzamosan a zászlóra esküdő fiatalságot.

Maszljukov és Majevszkaja kedvelik az ilyen szimbolumokat; leg-sikerültebb talán az, amikor a hő-sők kivégzésekor csak a fegyver-dörrenést halljuk, s a kamera a vi-rágzó, elpusztíthatatlan fiatal er-dőt fényképezi. Akárhány fát vág-nak is ki belőle, csak erdő marad. Vannak azonban képsorok, amelyek azt mutatják, hogy nem mindig tudnak elszakadni a nagy példaké-pektől; így a már említett kivégzés néhány képe — a »Kronstadti ten-gerészek«-re, a hadifoglyok kimen-tése a robozó vonatból pedig Ju-gyin »Bátor emberek« című filmjé-re emlékeztet. S nem hiába az első ukrán szélesvásznú filmet lát-juk: a szélesvászon adottságait sem mindig használják ki, pedig ez a nagyszerű téma kitűnő lehetőségeket kínál a szélesvászon számára. Túl sok a műtermi felvétel. Amikor viszont Csernij operatőr ki tud menni a szabadba, igen szép felvé-



Parfen (Luscsak) a »Pártizán Szikla« csoport pa-rancsnoka

teleket produkál: Levitan képeire emlékeztet az olvadó hólétől tocsogó erdős táj vagy a Bug folyó fehér mészkőpartja.

A színészek közül a főiskolai hallgató, *Luscsakon* kívül (Parfen) főleg a karakterszerepeket kell kiemelni, így a Parfen édesapját játszó *Pokotylot* és a németekkel tartó bírót alakító *Kubackijt*, aki hálátlan, s nem is eléggé körvonalazott szerepét étellel töltötte meg.

A *Mindhalálg* című film azt mutatja, hogy a nemrégiben elhunyt Dovszenko vezette kijevi stúdió is kialakítja immár a maga egyéni stílusát a moszkvai és leningrádi nagy-múltú alkotóműhelyek mellett.

N. I.

A felrobbantott vasútvonal helyre-állítására kivezényelt lányok a szervezkedés lehetőségeit beszél-
meg



ATTRAKCIÓ, VAGY A FILM JÖVŐJE!

CINERAMA

New Yorkban, és Párizsban milliók látták — s milliók vitatkoznak rajta, hogy a Cinérama vajon csupán látványosság-e, attrakció, vagy pedig a jövő filmművészetének egyik első kísérleti állomása? A vitát természetesen csak a jövő döntheti el — magam arra következtetek, hogy bizony egyelőre csak *film-attrakcióról* van szó. Az első program még csak ízelítőt adott abból az érzésből, amit így nevezhetnénk: részvétel a látott cselekményben. A film nézője kényelmes fotelében úgy érezhette, hogy együtt suhan a hullámvasúttal, a robogó vonattal — de csak néhány pillanatra. Amint az első benyomás meglepetés-fűtötte ereje lankadt, a néző ismét visszacsüppedt a zsölye mélyébe: *elragadtatott* mozilátogatóból kritikus szemmel néző *publikummá*.

A Cinérama műsora, már bizonyos haladásról tanúskodik: továbbra is rövidfilmek füzére, de sokkal jobban él a *mozgás-hatással* — fő szenzációja immár a repülés.

A keret inkább ürügy: egy svájci és egy amerikai fiatal pár kölcsönös látogatása, a svájci kettős az Egyesült Államokat utazza be, az amerikai pár Davosba, Sankt-Moritzba és Párizsba látogat. A hatást ügyes *el-lenpont* fokozza: az Európába induló Betty és John normálfilmen készülődik, a szokásos kisméretű vásznon és fekete-fehéren száll be a repülőgépbe — de amikor a két fiatal kipillant a gép kerek ablakán! Robban a zene, egycsapásra szétfut a függöny s a háromszorta szélesebb, körívben hajló óriásvásznon hirte-

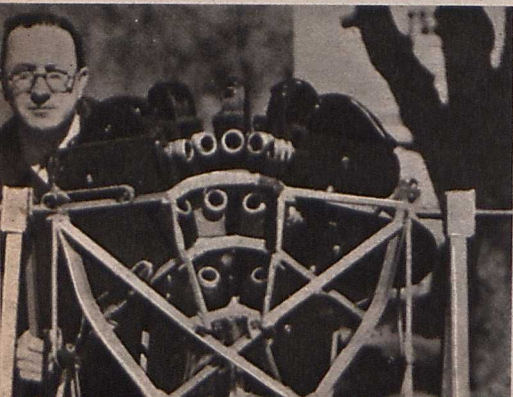
len kibomlik bámuló szemük előtt Svájc napsütötte havasainak színpompás panorámája. Ettől kezdve a nézőközönség az ő szemükllel csodálja a hegycsúcok szépségét, szinte a pilóta fülkéjéből maga vezeti a lassan ereszkedő repülőgépet... Az *együtt-utazás* élményét variálja ezután a film: kanyargó bob-pályán robogunk, a davosi jégen keringő-zünk, sítalpakon suhanunk a Parsenn lejtőin, Amerika felett repülőgépen szállunk el.

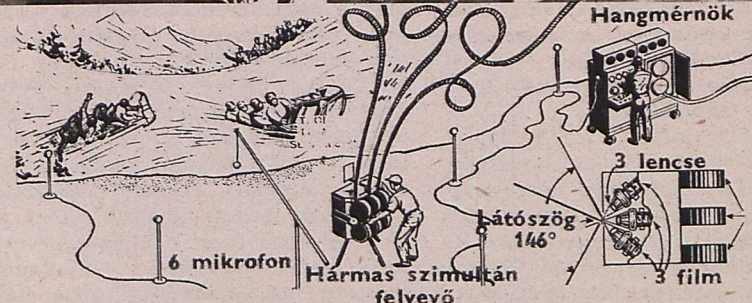
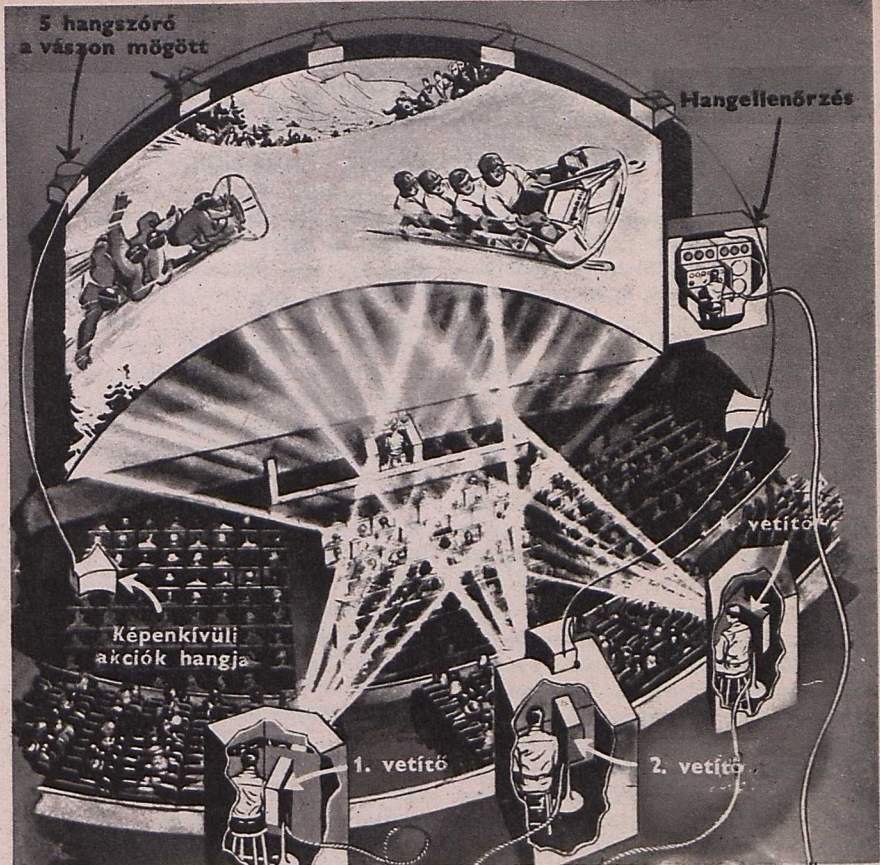
A Cinérama műfajában tulajdonképpen csak a *technika* érdek. A technika leírására egy másik műsor (*«Cinérama Holiday»*) szerintem legmegkapóbb és »legcinéramább« részletével térek rá: ennél az epizódnál éreztem valóban, hogy »soha nem látott« produkció — és akció — részese vagyok. A téma: léglökéses vadászgépek felszállnak egy repülőgépnyalhajóról.

Tulajdonképpen roppant hatásos amerikai »erőpolitikai« propaganda: szívszorító, lélegzetállító érzés *együtt-figyelni* a pilótával, hogyan gurul rá a gép mögé egy acélfal s hogyan »rugaszkozik el« erről a fallról a gép, *együtt-látni* vele, hogyan rohan hátra a lökhajtásos gép teste alatt a hajó fedélzete, hogyan táru ki szeme előtt a hajó elsuhanó tornya mögött a végtelen óceán — a zöld tenger és a kék ég kettős óceánja. Ezt a panorámát, a panorámiikus látásmód *illúzióját* szinte teljessé teszi a *hét hangszóró* játéka: a vászon mögött, oldalt, s a néző hátamögött is van hangforrás — s például »hátról« már előre jelzi a hang a közeledő s oldalt a képen csak később »előző« másik repülőgépet. (A mellékelt ábra a bob-szánkó példáján mutatja ezt: a rajz a forgatást, a vetítést, a hangszóró-elosztást, a szinkron-mérnökök munkáját egyaránt szemlélteti.)

A Cinérama »titka« tehát igen egyszerű: három szimultán-felvevő és szimultán-vetítő rendszerén alapul, a félköríves gigantikus vásznonra

Louis de Rochemont, a
Cinérama operatőrje





egymás mellé vetített három film a látószögnek megfelelő úgynevezett panorámikus képet ad. A 27 milliméteres lencsék az emberi szem fókusz távolságához idomulnak és 140°/55-ös látómezőt fednek be. Ez majdnem azonos az emberi szem maximális (160°/60) látómezejével. Eleinte a Cinérama fogyatékosága az volt, hogy a három film találkozónál a vásznon látni lehetett és az illeszkedés sem volt mindig jó; a későbbiekben ezt a zavaró hibát

lényegében kiküszöbölték, az illeszkedő vonalat csak akkor vettem észre, ha külön is figyeltem rá.

A Cinérama jövője? Georges Sadoul szerint: »Ha a közönség élni enged, előbb-utóbb rákényszerül, hogy a szenzációs rövidfilmekről át térjen a játékfilmre.«

A verseny már folyik: benevezett a Circarama, a Polyvision. Rájuk is vonatkozik Sadoul feltételes módja: »Ha a közönség engedi...«

RUDNYÁNSZKY ISTVÁN

A HITELESSÉG VARÁZSA

„Egy halálraítélt megszökött” című filmről

Fekete autó rohan Lyon utcáin. Bent, hátul, három ember. Csak a kezüket látjuk: kettő egymáshoz bilincselve, a harmadik most veszi csak észre, hogy az ő kezén nincs bilincs. Térdmagasságban megforgatja a kezét: mintha az emberi szabadság szárnyverését hallanánk. S óvatosan, észrevétlenül, bal kisujjával az aljtökilincshöz nyúl: biztosított zárásból közönséges csukott állásba póccinti, s szívünk már a torkunkban dobog, azon vesszük észre magunkat, hogy hosszabb ideje elfelejtettünk lélegzetet venni.

Így indul Fontaine hadnagy fogóságának és szökésének története — a legkülönösebb művészi remek, amit az utolsó időben láthattam. Talán a fentebbi pár szó is éreztetni tudja a film kezdő képsorainak rendkívüli, feszült izgalmát — s ez az izgalom a film folyamán nem-hogy csökkenne, hanem állandóan fokozódik. Ha a fiatal rendező, Robert Bresson munkájának van érdeme, akkor elsősorban ez: hihetetlen biztonsággal és érzékkel teremti meg az egész mű egységes, egyre feszültebb atmoszféráját.

S ehhez a játék, rendezés, fotografálás és vágás nem kis művészete kellett: hiszen a filmben nem történik semmi. Tulajdonképpen a művészeti remekelés mindig a lehetetlenség-válótáváltása, olyan feladat megoldása, ami azelőtt megoldhatatlannak tetszett. Itt is ezzel találkozunk: egy olyan filmmel, amely a dokumentum hűségével adja vissza egy, a németek által 1943-ban elfogott francia ellenálló heroikus küzdelmét a saját szabadulásáért. Cselekmény? Drámai konfliktus? — szinte megfoghatatlan, szavakba rögzíthetetlen; mégis egy tömör dráma súlyos légköre szögezi székéhez a nézőt. Fontaine hadnagy, attól kezdve, hogy a szörnyű verés után

magához tér a cellában, tudja: halálra van ítélve, előbb-utóbb kivégzik. Szökése előkészítéséhez nem is azért kezd, mert hisz a lehetőségében, hanem azért, hogy önmagának bebizonyítsa: él még, mert harcol az ellenség ellen, az adott körülmények között egyedül lehető módon. Nem hiszem, hogy lett volna film ez előtt, amely a börtön hangulatát, életét ilyen őszintén és igazul ábrázolta volna; amely ilyen erővel merete volna kimondani az igazságot, hogy a rab hősiessége: a hit, az akarat és a kitartás.

A dokumentum hűségéről beszélünk, s arról a művészetéről, ahogyan a börtönélet legprózaibb elemeit — a kübliürítést, a mosdást, az első szerszám megszerzését, elkészítését — a rendező drámai tényezőkké tudja avatni; de ugyanekkor e film is figyelmeztet ennek a dokumentum-dramaturgiának a veszélyeire. Halálos izgalommal követjük másfél órán keresztül Fontaine hadnagy küzdelmének minden apró mozzanatát — mert tudjuk, hogy ez pusztán a valóság — újra-elmondása, hogy mindez megtörtént s így, vagy majdnem teljesen így történt meg. Mert ha ezt a tényezőt kikapcsoljuk, a film azonnal elveszti hatásának jó részét: megint kiderült, hogy a valóság a művészet nyelvére közvetlenül áttéve, hihetetlen... Fontaine hadnagy menekülésének történetében annyi a valószerűtlen, véletlen elem — attól kezdve, hogy a cellaajtó fából van, azon át, hogy az emeleti folyosón nincs ör, egészen addig, hogy előkészületeinek hosszú ideje alatt egyszer sincs cellavizsgálat — hogyha nem tudnánk, hogy ez valóban így történt, sohasem hinnénk el. S e dokumentum-hűségnek még egy nagy gyöngéje is kiderült: a film annyira hősének volóban heroikus tetteire koncentrált, hogy maga-

tartásának valószínűségét elfelejti a külső körülményekkel kellőképpen alátámasztani. Pl. az őrség hiányos és laza volta a börtönben — amin pedig a film cselekménye nemegyszer megfordul — történelmileg tökéletesen megmagyarázható lett volna, akár egy villanással: a németek már vereséget vereségre szenvednek, már minden emberre szükségük van. S a náci börtönökbe, minden izoláltság ellenére, beszivárogtak a hírek, ha másként nem, az örök magatartásának változásain keresztül: Fontaine hadnagyot nemcsak a bezárt bátor pap szavai biztatják, hanem a keleti front hírei is — amiből itt megint semmit sem láthatunk.

A film tulajdonképpen az izolált ember hősiességének, akaraterének a himnusza. Hogy azzá lehetett, hogy varázsa alól egy pillanatra sem enged kiszabadulni, abban az érdem elsősorban a rendezőé, Robert Bressoné, aki ezért a filmért tavaly Cannes-ban teljes joggal kapta a »legjobb rendezés« díját.

Szinte csodálatos, hogy egy cella négy fala közé és egy börtönudvar sivárságába mennyi feszültséget, poézist tud tömöríteni. Munkájának

külön érdeme, hogy ismeretlen színészekkel dolgozott, ami nyilván megsokszorozta feladatait; valamennyien, de különösen a főszereplőt játszó *François Leterrier* remek, elmélyült alakítást adnak. Nagy effektusokra nincsen lehetősége; de az állandó idegfeszültség és intelligens figyelem, mely mindenből fegyvert tud kovácsolni, remekül érvényesülnek játékában. A rendező és a színészek hathatós segítője *Burel*, az operatőr, aki a börtön monotonitását változatossá, az éjszaka sötétségét ragyogóvá tudta tenni; s nem utolsósorban az ismeretlen hangmérnök, aki Mozart zenéjét remekül használja fel s a zajeffektusoknak olyan jelentőséget tud adni a hangulat fokozásában, hogy szinte második főszereplővé válik.

Fizonyára lesznek a közönségben, akiket kevésbé tud magával ragadni az *Egy halálraítélt megszökött*, mint engem és még nagyon sokakat; de hogy itt művészi bravúrral találkozunk, azt hiszem, még a leghidegebb fejű bírálója sem tagadhatja meg e filmtől.

NAGY PÉTER



A szovjet filmművészet könyvnek is beillő folyóirata, az Iszkussztvo Kino, évtizedek óta a világ négy-öt vezető szaklapja közé tartozik. Cikkei, tanulmányai a szakembernek is, a film iránt érdeklődő nagyközönségnek is sok újat, figyelemre méltót nyújtanak. Áttekinti az egész világ filmtermését, figyelemmel kíséri mind a szovjet, mind a külföldi filmeket és bíráló tevékenysége, elméleti állásfoglalása, munkatársainak kutatómunkája minden ország filmművészetére viselkedik.

Januári számában érdekes magyar vonatkozású adatot közöl: Korda Sándornak Eisensteinhez írott levelét. A levél jól megvilágítja, nem csupán Eisenstein nagyságát és jelentőségét, hanem Korda Sándor művészi alkotó módszerét is. A levél 1943. június 5-ről kelt. Korda a Háború és Béke megfilmesítését tervezte, de mielőtt Orson Wellessel, akit társrendezőül és Pierre alakítóként szemelt ki, az előkészítő munkába fogott volna — *tanácsot kért Eisensteintől*. Eisenstein tanulmányt írt Korda számára, ebben kifejtette nézeteit a Tolsztoj-regény rendezésével kapcsolatban és elküldötte azt Korda Sándornak. 1943: javában tart a háború, a levélváltás igen körülményes, Kordának tehát igazán nem lett volna »udvarias« kötelessége kikérni egy másik rendező tanácsait. De ő megtette; példát mutatott nála jóval kisebb jelentőségű rendezőknek is a művészi együttműködésre. Köszönő levelében bemutatja Eisensteinnek a fiatal Orson Wellest, majd így ír: »Welles és én nagyra értékeljük hasznos, bölcs tanácsait és mindketten tudjuk, hogy ha sikerül majd jó filmet készítenünk Tolsztoj halhatatlan művéből, azt Önnek köszönhetjük. Jelentőségteljes ténynek tartom, hogy egy film Angliában, brit szakemberek közreműködésével, amerikai rendező munkája és egy nagy

oros rendező tanácsai alapján készül.« Ennyit hazánkfíáról. A sok érdekes név közül talán *Pirandello* neve kelthet még meglepetést, aki köztudomásúan melegen érdeklődött a filmművészet iránt (forgatókönyveken kívül regényt is írt a filmről) és aki 1932. június 4-én a fasiszta Olaszországból számol be Eisensteinnek forgatókönyvéről, mely az olasz munkások életét választotta témájául. A folyóirat nem közöl adatokat, de szerintem nyilvánvaló, hogy *Walter Ruttmann* »Acél« című filmjéről van szó, mely 1933-ban készült el, s melynek forgatókönyvét Pirandello írta. Két acélgári munkás szerelméről és tragédiájáról szól a film. S ha már irodalomra terelődött a szó, fordítsuk figyelmünket a lap márciusi számában közölt tanulmányra — Vajszfeld tollából —, mely eddig ismeretlen adatokat közöl Gorkijnak és a filmnek kapcsolatairól. Az általános nézet szerint — írja a szerző — Gorkij általában udvarias idegenkedéssel viselkedett a filmművészet iránt. E cikkből viszont világosan kitűnik, hogy Gorkij rendkívüli érdeklődéssel fordult a film felé, 1904 óta rendszeres mozilátogató, sőt az első világháború kitörése előtt filmvállalatot szándékozott létesíttetni. Számomra tölt minden jelentős alkotást és a forradalom győzelme után is, minden külföldi útján tájékozódott a filmművészet helyzete és a legújabb művek felől. Gorkij nagy jövőt jósolt a filmművészetnek; ez ma már persze közhely, de 1920 körül egy világhírű író szájából szokatlan nyilatkozat. Érdemes ezzel Móricz Zsigmondnak nemrégiben publikált nyilatkozatait — (Film, Színház., Muzsika, 1958. 16. szám, 28. oldal) —, valamint Pirandello tevékenységét összehasonlítani, továbbá arra gondolni, hogy Franciaországban van már filmrendező-filmíró akadémikus is Cocteau személyében és láthatjuk: az igazi nagy írók mennyire meglátták ennek az új művészetnek jelentőségét és mennyire *nem saját regényeik illusztráló lehetőségeként* fogták föl!

Érdekes az a vita is, amit kilenc

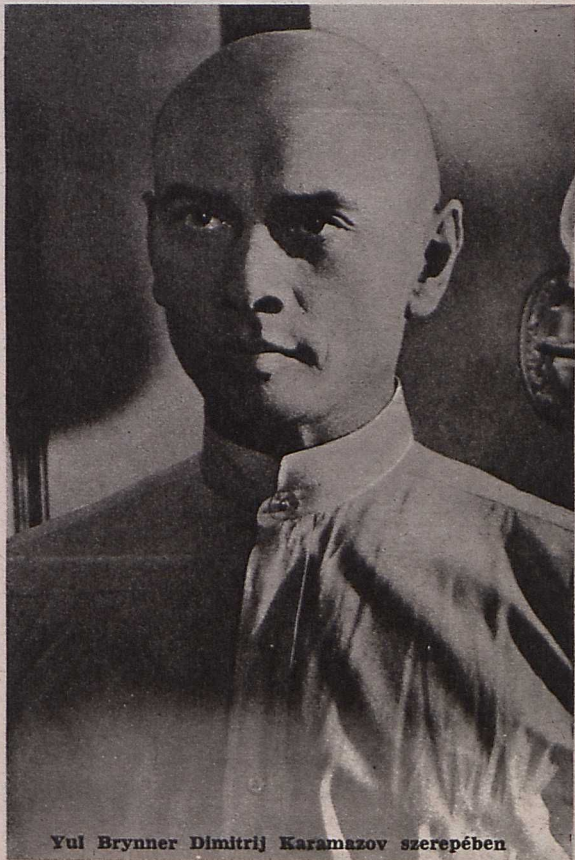
szakember folytat a folyóiratban — illetve egy nyilvános vitán — a »Múló évek« című filmről. (Szegelej és Kulidzsanov alkotása.) Magán a tényen kívül, hogy tudniillik egymás után közlik kilenc kritikusi véleményét, különösen Donszkoj nyilatkozata érdekes, aki összehasonlítja ezt a filmet Kalatozov »Szállnak a darvak« című alkotásával, s azzal szemben ezt a »Múló évek« című filmet tartja jelentősnek. Figyelemre méltóak indokai, bár vitathatók: szerinte ugyanis Kalatozov a »Szállnak a darvak«-ban a montázst, a metaforát, a szimbólumokat használta, s ezek a képi szimbólumok »idejétmúlta eszközök«,

melyeket Kalatozov múzeumból vett elő; míg Szegelej és Kulidzsanov filmje abszolút tiszta, egyszerű képsoraival és jövő útját mutatja. Nagyon érdekes Donszkoj véleménye már csak azért is, mert hajdan ő maga is élt az általa elvetett eszközökkel és mert Kalatozov módszereit mindenki újként üdvözölte; inkább csak a mondanivalón vitáztak. Kétségtelen azonban, hogy van most a filmrendezők körében bizonyos törekvés a dolgok végtelenül egyszerű előadására. (De Sica: A sorompók lezárulnak, A tető.) Donszkoj emellett a stílustörekvés mellett tört lándzsát

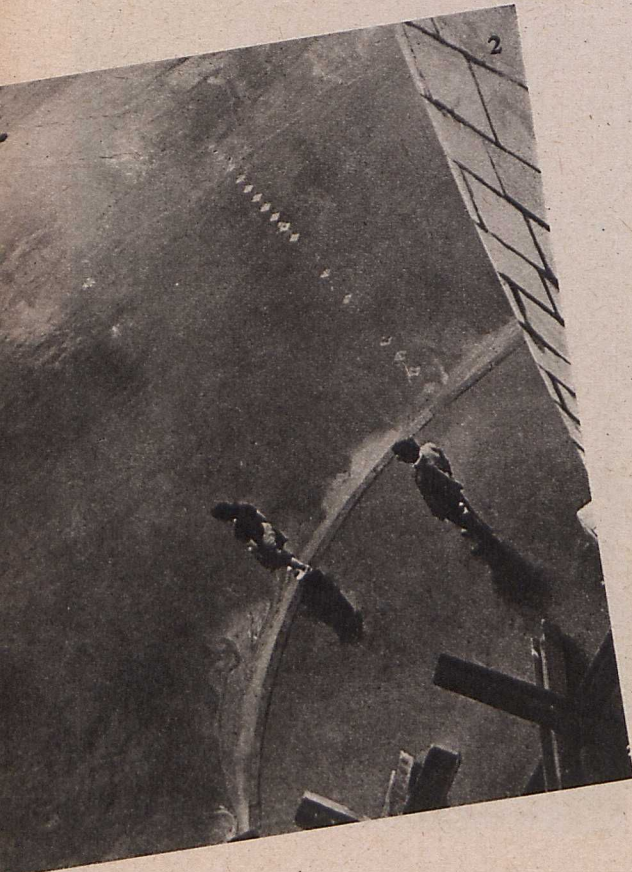
NEMESKÜRTY ISTVÁN

DOSZTOJEVSZKIJ AMERIKAI FILMEN

Az amerikai filmgyártást Dosztojevskij világszerte ismert remekművének, a »Karamazov testvérek«-nek filmváltozata képviseli Cannesban. Richard Brooks, a film rendezője és forgatókönyv írója a nyugati kritikák szerint — igen nagy hűséggel mentette át vászonra Dosztojevskij alakjait és történetét. Egyes kritikusok szerint a forgatókönyv hosszú esztendőök óta a leg sikerültebb átültetése irodalmi remekműnek a film világába. Különösen dicsérik Brooks színészválogató munkáját, mindenekelőtt Yul Brynner, Dimitrij Karamazov életrekeltőjét és Maria Schell-t, aki Grusenka szenvedélyektől izzó és megrázó szerepének eljátszásával nyújt maradandó alakítást. Kátyját Claire Bloom játssza. A többi szereplő Lee J. Cobb (Fjodor Karamazov), Richard Basenhart (Ivan Karamazov), Albert Salmi (Snerdjakov).



Yul Brynner Dimitrij Karamazov szerepében



SZALLNAK A

SZOVJET FILM BEMUTATÓJA A C

Rendező: Mihajl Kalatozov, opera

Veronika: T. Szamojlóva, Bor

A. Svorin.

Szeretsz? — Szeretlek. — Mindig? Veronika önfeláldozóan sétálnak a M... sem vették az öntözőkocsit, amely el... raival... Egy pillanat alatt csurom... szerelmeseknek ez is csak jó kaland...

A háború véget vetett Borisz és Borisz kiint van a fronton. Márk — megpróbálja elcsábítani tőle a lányt. gal utasítja vissza. Szorongó szívvel közt, a légiiradók alatt néma utcák...

Valahol messze, egy névtelen ny sebet kapott. Utolsó erejével egy ve kodva Veronikára gondol. Mégegysz zik benne a múlt élet, a vágyott bo küvői fátylak közt (3), aztán — aztán tag nyírfák maradnak körülötte, s le futó barátok képe...

Egy éve Boriszról semmi hír. Ve dás ölte meg, otthonukat lerombolta. gyáván engedett Márk süngetésének ugyan, de hamarosan rá is unt. Unal kiskocsmá zongorája mellett csapja a...

Alkinek nevére még feldobban a... ha évekig nem kapunk róla hírt. Veronika zetesesen tévedett, hogy Borisz él az ő s... el, hogy meghalt? Hiába hozza a hír... Borisz temetésénél. (5) Veronika vár... szenvedéseit végleg elmossa a békés sajtó hűtlenségét.



DARVAK

CANNES-I FESZTIVÁLON

Író: Sz. Uruszjevskij.
Rajz: A. Batalov, Márk:

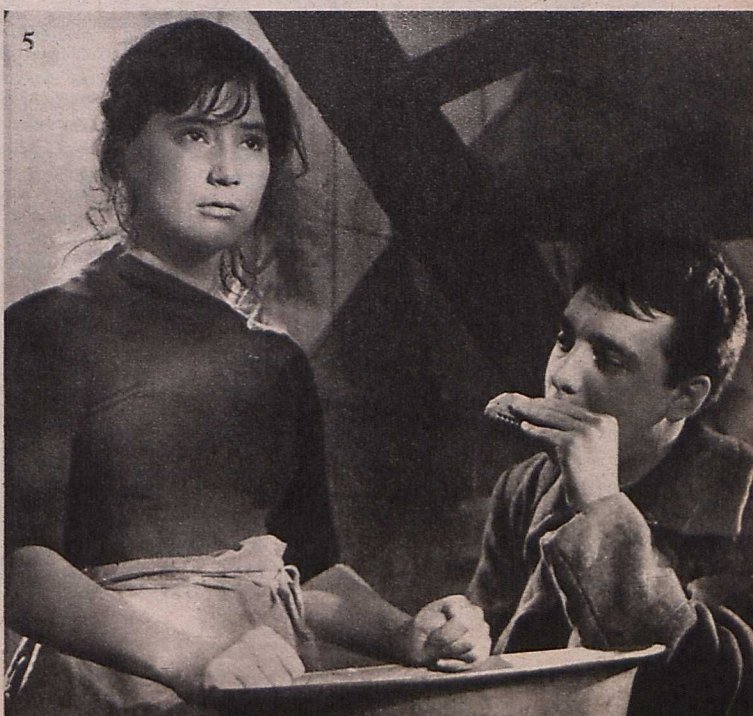
— Örökké! — Borisz és
szokva folyó partján, észre
szaladt mellettük vízuga-
zések lettek. De a vidám
... (1)

Veronika boldogságának is.
Borisz mostohatestvére —
Veronika most még harag-
siet haza a tankcsapdák
... (2)

rfaligetben, Borisz halás
illet fa törzsébe kapasz-
t, egy pillanatra felvihar-
dóság, Veronika arca es-
csak az őszi sár, a hallga-
sukódó szemében a hozzá-

Veronika szüleit bombatáma-
Magára maradva Veronika
... Márk feleségül vette
mát esténként egy gyanus
gyon. (4)

szívünk, az él, él akkor is,
Veronika tudja már, hogy vég-
zívében... Hogyan hihetné
rt a bajtárs, aki ott volt
... várni fog, míg a háború
élet, és ő elfeledheti —



SORSDÖNTŐ SZAVAK

Olivér, az újságíró éppen Kaposvárra készült Nyíregyházáról, ahol hasztalan legyeskedett özvegy Jeniczeyné, született Súly Nelli körül. Több ízben megkérte a szép özvegy kezét, de amaz szórakozott fölényvel vonta meg a vállát s mindenkor azt mondta:

— Nem leszek az öné uram.

Csupán ily ünnepélyes alkalomkor beszélt így, egyébként magázta Olivért. Mindenképpen tény, hogy Olivér nem bírta tovább a reménytelen epekedést, úgy határozott hát, hogy az ország másik végében telepszik meg.

Egy mondaton, egyetlen kurta mondaton fordult meg, hogy ez a terve nem vált valóra. Ez a végzetes mondat különben számos ember sorsában idézett elő döntő fordulatot. Az érdekeltek között Olivéren kívül meg kell említenünk Jeniczeynét, született Súly Nellit, a hugát, Bellát, valamint dr. Hiasztovszky Kazimirt, ki ügyvéd volt Szombathelyen.

Mielőtt a végzetes mondatot ismertetnénk, hadd említsük meg, hogy a Súly lányoknak volt egy nagynénjük Pesten: — Lotti néni. A derék hölgy, miután maga visszavonult a szerelem porondjáról, rokonai és ismerősei szívbéli ügyeinek áldozta erőit. Házasságokat hozott tető alá, békített, közvetített, még az önzetlen keritéstől sem riadt vissza, annyira szerette, ha körötte a szerelem forráságában izzanak a szívek.

Bellát már régóta férjhez szerette volna adni, szerzett is neki egy

kevésbé vonzó küllemű, de jól kereső szombathelyi ügyvédet, dr. Hiasztovszky Kazimirt. Úgy intézte, hogy valahányszor az ügyvéd Pestre jött, Bella éppen vendégségben volt nála. A csinos lány megtetszett az ügyvédnek. Ilyenformán Lotti néni célt ért. Az ügyvéd bejelentette szándékát, hogy a lány kezét megkéri. Bella tehát vonatra ült, hogy igent mondjon, nem annyira a vőlegénye iránti vonzalomból, inkább azért, hogy pártában ne maradjon.

A szép Bella a szüleinél lakott Debrecenben s a véletlen akaratából éppen arra a vonatra szállott, melyen Olivér utazott Pestre menet. Amint Olivér kihajolt a vonat ablakán, a debreceni állomás félhomályában Jeniczeynét pillantotta meg, kinek a



hideg szíve elúzta Nyíregyházáról. Azon nyomban szölogatni kezdte s a fülkéjébe hívta, hol — mint mondta — van bőven hely.

A félreértés a fülkében derült ki.

— Méltóztassék megbocsátani, kezét csókolom, de annyira hasonlít a kedves testvéréhez ...

— Sohse mentegetődzék — vágott közbe a lány —, olyan gyakran tévesztenek össze Nellivel, hogy beleszoktunk s közösen használjuk a barátainkat.

Igy hangzott a végzetes mondat, kétségtelenül kétértelműen. S mivel Olivér oly kitaratóan érdeklődött Jeniczeyné iránt, Bella ezt a vággyá érlelődött érdeklődést készen kapta, hiszen Olivér abban a hiszenben volt, hogy Nelli száll föl a vonatra s amint meglátta, mindjárt megkívánta. Egy perccel ezután, hála a lány szavainak, Olivér vágyai az n-edik hatványra hágtak. A kifejezésben ugyanis, hogy barátainkat közösen használják, fölötte sok minden belefért, például a föltevés, hogy Olivér barátja Jeniczeynének, azaz Nelinek, valamint az, hogy Nelli barátai egyben Bella barátai, tehát neki joga van Bellára, sőt Bella élni kíván e joggal, különben miért célzott volna a közös használatra?

Mindezek a bajosan átvilágítható elemek a cinkosság kötelékébe fonták kettejüket s ezen mit sem változtatott a tény, hogy Bella beszéd közben nem arra gondolt, amire Olivér, mert mikor a férfi mosolyából kiolvasta a szavainak tulajdonított sikamlós értelmet, elmosolyodott s ezzel jóváhagyta a valójában hamis értelmezést. Jóváhagyásával fölbátorította a férfit, mintegy maga adott jelt, hogy dobják félre a társadalmi gátlások gúzsát. Ketten voltak a fülkében, az alkalmat kihasználták, csókolózni kezdtek.

Hajduszoboszlón új utas foglalt helyet a fülkében, egy szigorú tekintetű, szikár úriember, aki száraz bocsánatkérés után fölguyjította a lámpát s hozzálátott újságot olvasni. Olivér és Bella a folyosón folytatta a csókolózást. Mire Pestre értek, akkora éhség uralkodott el érzékeiken, hogy nem tehettek mást, szobát béreltek az állomás mellett egy kétes tisztaságú hotelben.

Megérkezett a szombathelyi ügyvéd, eltökélten a házasságra. Szerencsére hosszabb időre jött, mindamellet Lotti néni idegesítette, hogy a huga nem futott be a mondott időre, levélben sürgette hát, hogy ne késlekedjék, különben elszalasztja a pártit.

Néhány nap múlva Bella szüleinek válaszából Lotti néni megtudta, hogy a lány ekkor és ekkor Pestre utazott s azóta bizonyosan ott is van már. Az idős hölgy rosszat sejtett s az ügyvédhez fordult tanácsért. Hiatovszky Kazimir elgondolkodott s azt mondta, utána jár az ügynek. Lotti néni soha többé nem látta. Viszont kapott tőle egy levelet, melyben hamisi-



tatlan ügyvédi nyelvezettel tudatta, hogy a mátkájával szánt hajadon — a bejelentőlap tanúsága szerint — immár nyolcadik napja tartózkodik egy garni-szállóban, nyilván nem lelkigyakorlatok üzése céljából.

A házasság füstbe ment. Lotti néni a garni-szállóba sietett, hogy megmártogassa magát a bűnös szerelem légkörében. Reggelinél lette a szeretőket, kíváncsiságában a szeme fölgyúlt, szinte lobogtak a táskák alatta. Olivérra olyan büszkén nézett, mintha ő szerezte volna a hugának.

— Szedelőzködj, fiam — szólt rá Bellára — ilyen zug szállóban nem maradhatsz.

Olivér valamelyest bambán tekintett a távozók után. A küszöbről Lotti néni elszánt kacsintást küldött feléje:

— Holnap szívesen látom ebédre, fiatalember.

Amint egyedül maradt, Olivér úgy érezte, hogy szerelmes Bellába. A lány éppoly szép volt, mint az özvegy, de kőszív helyett a világ legforróbb szíve parázslott kicsiny kebelében. Másnap szinte röpiült Lotti nénihez. Óriási csokor virág a honga alatt, türelmetlenül topogott az ajtó előtt. Az ajtó kinyílt, Nelli, azaz özvegy Jeniczeyné nyitotta ki.

— Parancsoljon, kedves Olivér — mondta a világ legtermészetesebb hangján.

Olivér fülig pirult zavarában s mialatt kényszeredetten gyömöszölgette a markában a virágcsokrot, úgy érezte, hogy Bellát illetően tévedésben volt, valójában még mindig Nellit szereti, a kőszívével együtt.

— A virágot tegye oda — rendelkezett az özvegy — tudom, hogy nem nekem hozta. Sajnos, apám nyugtalan lett Lotti néni levele miatt, feljött s visszavitte Bellát Debrecenbe. A virágot majd átadjuk Lotti néninek.

Lotti néni arcáról vastagon sugárzott a gyász. Odavolt a reménye, hogy Bella és Olivér szerelmét istápolhassa.

— Ne búsuljon fiam — vigasztalta — én majd visszahozom. Ugye, szereti?

— Nagyon — sóhajtozott Olivér teletüdőből.

Nelli megrezzent, mint akibe tűt szúrtak. Ebéd alatt hallgatott, ebéd után fölsóhajtott:

— Milyen furcsák maguk, férfiak. Ezelőtt két nappal még fogadkozott, hogy nem tud nélkülem élni, s Debrecentől Pestig mégis beleszeretett a hugomba.

— Miért csodálkozik ezen, hiszen nagyon hasonlítanak.

És ekkor Nelli elgondolkozva így szólt:

— Nagyon. Össze is tévesztenek lépten-nyomon Bellával. De mi már beleszoktunk s közösen használjuk a barátainkat.

Ismét elhangzott hát a végzetes mondat. Olivér eredetileg Nellit szerette, Bella azért tetszett meg, mert Nelli már tetszett. Most viszont azt érezte, hogy Bella kegyelméből megízlelt boldogságot Nelli révén ízlelte meg. De tudta, hogy ez nincs így, viszont úgy vélte, hogy a Bellával ízlelt boldogság Nellivel ízelve sokkalta hatalmasabb volna. Mindezek következtében oly szenvedéllyel ölelte magához Nellit...

Szó, ami szó, két hét múlva megesküdtek. Ami Bellát illeti, őt az apja férjhez adta Tufnicsek Bernáthoz, aki a főntebb elmondottakról semmit sem tud.

Csak tíz éven aluliaknak

A rajzfilm valahogy eltűnt a látóhatáron.

Először azt hittem, hogy csak az én látóköröm változott meg, hogy más utakon járok és innen a három kis malac, a Hófehérke, a búbajos mackók, Popeye meg a többiek már nem láthatók, és elkezdtem keresgélni. Jóformán semmit sem találtam. Nincsenek, eltűntek.

Valamikor a rajzfilmek, vagy ahogyan hívtuk őket, a trükkfilmek úgy kapcsolódtak a nagyfilmhez, mint a görög színházban a szatírdjátékok a tragédiákhoz. Öt percgig neveltünk azon, hogy milyen kalandjai estek Popeye-nek a kísértethajón, mindaddig, míg az életmentő spenótot meg nem ette, aztán jöhetett a dráma. Mellékesen szólva azt hiszem, hogy Popeye születésének és kalandjainak legközvetlenebb ihletője valamelyik nagy amerikai konzervgyár lehetett, amely így akarta eladni gyártmányait, de akkor ezzel nem törődünk. És lehet, hogy ebben nincs is igazam, lehet, hogy a neveltetés, a vidám mesélés kedve hozta világra ezeket a filmeket.

Vagy emlékszem arra, amikor a »Viva Villa«-t láttam. Valace Beery, a gyúrtarcú, megnyerő mosolyú, medvemozgású színész játszotta a főszerepet. Durrogtak a pisztolyok, vágattak a paripák, robogott az egész film. Előtte ugyanezt a »Viva Villa«-t láttuk rajzfilmen. Itt is egy gyúrtarcú, medvemozgású figura játszotta a főszerepet, itt is durrogtak a pisztolyok, itt is fékezhetetlen indulatok szabadultak fel, csak egy kicsit másképpen. A főszereplő belélt egy gerendába, aztán kipördörte a lova farkát, mint egy cipőfűzőt és átfűzte a hatalmas lyukon, masnira kötve, hogy el ne vágta a tüzesvérű állat.

Mi lehet ezekkel a filmekkel, hova tűntek, hol vannak, csinálnak-e még valahol a világban ilyesmit, ha igen, miért nem látjuk őket, ha nem, akkor miért nem?

Azt is kérdezhetném, hogy néhány jelentős eredmény után (pl. A

kiskakas gyémánt kracjárja) hova lett a magyar rajzfilmgyártás?

Eltűntek talán azok a hahotázó, könnyekig kacagó gyerekek és felnőttek, akiknek ezek a huszadik századi szatírdjátékok készültek? Ennyire megkomolyodott talán a világ?

Nem hiszem.

Mese mindig kellett és mindig kell. Aztán itt vannak a gyerekek. Milyen filmet nézzenek meg hat és tíz év között? Persze van néhány kitűnő mesefilm (szovjet és német filmekre gondolok, olyanokra, mint a Kővirág és mások), és itt vannak Trnka csodálatosan művészi cseh bábui, de azt hiszem, hogy ez mind kevés.

A gyerekeknek adni kell valamit.

Arra még csak gondolnak a filmforgalmazó vállalatok és a filmpolitika vezetői, hogy mit nem nézhetnek meg a tizenhat éven aluliak, de arra csak nagyon kevésbé, hogy mit nézzenek meg a tíz éven aluliak. Pedig törődni kell velük.

Az UNESCO nemrégiben érdekes tanulmánykötetet adott ki a film és a fiatalok kérdéséről. Tele tényekkel, adatokkal, statisztikákkal. Olyasmi derül ki ebből a kötetből is, hogy szerte a világban kevés a fiataloknak készült film, még kevesebb a gyerekeknek készült.

A rajzfilm olyan, mint a mozgó képeskönyv, nagyon nagy hatású nevelési eszköz. Ha egy hat-hétéves kislánynak vagy kisfiúnak meg akarom magyarázni, hogy a hazugság hogyan növekedik megállíthatatlanul és egyre lombosodva, akkor mindig a Pinocchióból mesélek. Mert ott van az, hogy amikor Pinocchio hazudik, az orrából először egy kis ágacska bújik, aztán növekszik, mint egy fa, lombosodik, terebélyesedik, fészket raknak benne a madarak. Tömör, felejthetetlen kép.

Ilyen képeket szeretnék mutatni a gyerekeknek.

És szeretnék egy olyan mozit is látni, ahol ez van kiírva: »Csak tíz éven aluliaknak!«

S. I.



NEM SIKERÜLT KÍSÉRLETEK



A KÍSÉRLETI FILMEK FESZTIVÁLJÁN

Napokon át tartó vetítések után a brüsszeli világkiállítás kétezer személyes nagy auditoriumában hirdették ki a bemutatott 133 kísérleti film díjazott alkotásait. A zsüri elnöke és tagjai rövid beszédekben már előre mentegették magukat. Tizenkét órán át vitatkoztak döntés előtt — lehet, hogy tévedtek. A kihirdetést követő felkiáltások, zajos szisszenések, majd később a lapokban megjelenő kritikák szerint a zsüritagok aggodalma nem volt alaptalan.

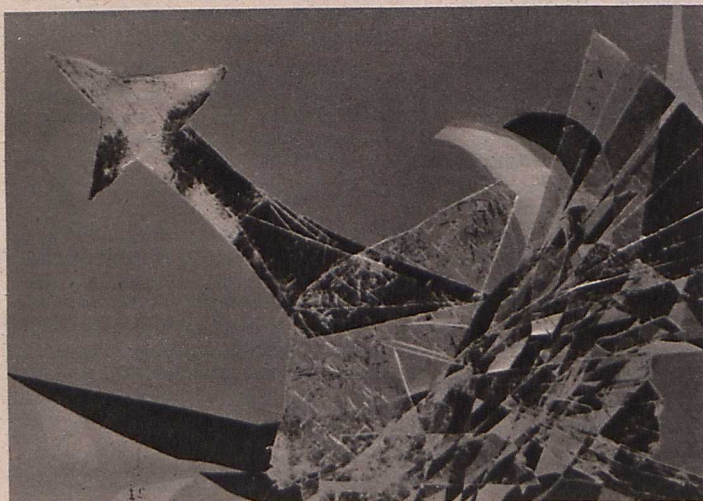
Az első — egyébként

a legtöbbet vitatott — díjat a lengyel *Valerian Borowczyk* »Dom« (Az otthon) című műve kapta. Lehetetlen elmondani, miről szól. Fekete-fehér képek, szöveg, feliratok nélkül, — fantázia az emberi agy filmre vitt, ide-oda cikázó gondolatairól. A téma olyan, hogy »minden belfér«, a néző csak kapcsolja a fejét és — nem érti.

A második díjat az amerikai Len Lye »Free Radicals« című néhányperces ugyancsak fekete-fehér filmje kapta. Ez is, mint a kísérleti filmek legtöbbje — nélkü-

löz minden emberi és filozófiai értelmet. A film kockáit egyébként kézzel rajzolták, s a különböző nagyságú vonalak és pontok egy afrikai zene ritmusára mozogva tulajdonképpen a zenét lettek volna hivatottak kifejezni.

A következő díjakat hat film kapta, amelyek közül egyet érdemes külön kiemelni, ez is lengyel film, Polanski »Két ember és egy szekrény« című alkotása. A film a legtöbb kritikus véleménye szerint, másik lengyel vetélytársánál jobban megérdemelte volna az első díjat.



»Beszédés«
részlet az
egyik kísér-
leti filmből,
amely fény-
játékokat
mutat be.
Hasonló
absztrakt
filmkockák
jellemzők a
legtöbb filmre



Ime, a magirama: egy női arc három beállításban, egyszerre vetítve

Tény, hogy ebben a film-ben itt-ott felvillan valami különös, emberi, szomorúan groteszk humor. Rövid története — amelyet legalább meg lehet érteni — mindössze ennyi: két szállítómunkás a tenger habjaiból kiemel egy tükrös szekrényt, és megindul vele a városba, hogy elhelyezze. Többhelyütt próbálkoznak hiába, végülis a szekrényt visszaviszik a tenger habjai közé.

Az amerikai »Egy nap New-Yorkban...« s az ugyancsak amerikai »High Way« is a díjazott filmek között szerepel. Mindkettő elvont, érthetetlen, zavaros. Az izraeli *Johan Gross* filmje: »Ének szavak nélkül« legalább technikailag volt érdekes. Egy újságpapír csodálatos metamorfózisát mutatja be, a papírgömböc babákká, lábakká, karokká alakul, időnként megelevenedő gyufaszálak társaságában...

Különös módon a nagyon beharangozott *Abel Gance* filmet, a »Magirama«-t vagy másnéven: »Polyvision«-t a zsüri csupán félhivatalos kisdíjjal jutalmazta. A »Magirama«-t technikai nehézségek miatt a nagy auditoriumban nem lehetett bemutatni, egy nappal előtte azonban

bemutatták nekünk a kis auditoriumban. Kétségtelen: rendkívüli hatást tesz a nézőre. Egy kinemaszkoszerű filmvásznon egy erre három kép jelenik meg s a három tulajdonképpen ugyanazt a fejet, vagy menetet, vagy hullámvasutat, vagy táncoló párt ábrázolja három különböző beállításban. Például: előlről s jobb és baloldaltól. Ahogyan a filmet kísérő magyarázó szövegben mondják: egy fogalom három beállításban, vagy egy beállítás három fogalomban. Múlt, jelen és jövő össze-vissza váltakoznak egy »negyedik« dimenzióban, amely kiszélesíti a horizontot és az emberi szem által eddig nem látott távlatokat mutat. Valami igazság van ebben a sokatígérő szövegében, ugyanis az emberi szem egy táncoló párt például egyszerre csak egy beállításban láthat, a »Magirama« pedig háromban mutat meg. Egy hosszabb polyvisós filmet láttunk, Vidámparkszerű szórakozóhelyről, színesben. A robogó hullámvasutat, a kőralakban rohanó repülőgépeket olykor oly különös, háromféle beállításban fényképezték, hogy a néző úgy érezte, a két szélső vászon hul-

lámvasutai állandóan bekirohannak a közepes harmadiknak. Mindezt a legkülönbözőbb irányból érkező zajok, hangok és zene kíséri, — néhány perc alatt rettenetesen kifárasztja a néző szemét, idegeit és gondolatait.

Nagy várakozás előzte meg a kísérleti filmek fesztiválját, amely — távolról sem felelt meg a várakozásnak. A filmek zöme absztrakt, érthetetlen és futurista alkotás. S az új bennük, többnyire éppen ez az érthetetlen-ségük, ami még az edzett nyugati filmkritikusoknak is sok volt, illetve — kevés.

PONGRÁCZ ZSUZSA



Bábfigura a polyvision vidámparkjából

Chaplin és



Radzs Kapur, a hindu filmrendező és színész a világszerte jelentkező nagy kísérletezők közé tartozik. A spanyol Bardem izgalmas realizmusa, az olasz Fellini filmjei, Elia Kazan különös lélekelemzése, a szovjet Kalatozov újszerű szocialista realizmusa mellett Radzs Kapur a romantikát éleszti fel az indiai sajátos valóság talajába ültetve. Alakjai az ősi hindu dallamok ritmusával futnak a modern világba, látomásainak misztikussága a teljes valóságot óhajtja kifejezni. Ott áll, ahol az indiai társadalom: régi és új határán, a bálványimádó időkbeli megmentett naiv költemények és a lüktető, kapitalista Bombay dallamai között.

Radzs Kapur hősei: a rács mögé zárt »csavargó«, az ártatlanul üldözött koldus, a bohócalarcban vándorló kisember nagyon is kézzel fogható rongyok köntösében, az életből való menekülés legkisebb igénye nélkül vádolja »a fejtezőre állított világot«.

Radzs Kapur keres. Keresi a régi bölcsék életfilozófiáját, bizonyos irodalmi karaktereket is felidéz, lélekelemzése helyenként Freudra utal, világképe sokszor lüktetően modern, felhasználja a szimbólumok nyelvét, s hogy a népköveteléseinek is eleget tegyen: bőségesen alkalmazza az ének- és táncbetéteket. Keresi másrészt Radzs Kapur azt a kisember-hőst, aki elmondhatja elképzelését a

világról. Legérdekesebb kísérlete, hogy a 420-as urakban visszatér a chaplini hagyományokhoz.

Egy kisember botorkál valahol. Fekete keménykalapot visel, jellegzetes a bajusza, ormótlan bohóccipőt hord. Idegen körülötte a világ, felőkellek a tárgyak. Bukdácsol, egyszerre nevetséges és elszomorító. Ki ne ismerné Chaplin halhatatlan hőstét?

Ügyefogyottan karikázva tűnik fel az úton egy ember, hetyke bajuszkával az orra alatt, furesza gyűrött kalappal, szakadt, japán tornacipőben lépkedve. Énekel, pislog, kacérkodik a robogó gépkocsikkal, ravaszkodik, majd egy szinte a meséből támadt kigyótól megijedve, belerobog a világba, a nagyváros felé. Radzs Kapur figurája ez a 420-as urakban.

A némafilmek Chaplin-hőse vergődik a pofozógéppé torzult etetőmasinában, képtelen lefeküdni a gombnyomásra működő, gépesített ágyászörnyetegre, vagy éppenséggel ég és föld között billeg a szakadék szélén lebegő házban. Megbolydult világban vándorol, össze-vissza zúzza magát ez a tisztaszívú emberke. Könnevétetően naiv, alig tud a világról, mélységesen, szinte ostobán hisz a szépségben és époen ártatlanságával győzi le a kitanult és ravasz életet. Végül furcsán kacszáva elindul valahová, egyedül marad. Mégsem az



Radzs Kapur

örök individualista csavargó jelképét adja, hanem a kiszolgáltatott kisemberét, aki vándorolni kényszerül a kegyetlen valóságban. Radzs Kapur hőse a jószág, gonoszság, szerencse és tudás szimbólumai között a valóság álarcosbáljában maga is álarcot visel. Modernebb hős, mint Chapliné, mert kiábrándultabb, tisztábban látó, botorkálása is védekezés, ügyefogyottsága is eszköz. Bohócalarcot visel, vagy a kegyetlenség maszkját, bukfeneczik és karriert fut be. Bolondnak nézik, vagy gazembernek. Pedig csak élni akar.

Chaplin hőseiben meghat a tisztaság, a védtelenség, az a keménykalapos, botos kisember csak álmodja magát erősnek, nagyknak, sosem lép ki szimbólikus ruhájából, mindig önmagát alakítja. A filmbeli Radzs erős páncélt épített magának, álmait valóra akarja váltani, cseppet sem naiv, telve van ambícióval. Becsöppen a szerencse templomába, a bohócalarca egy pillanat alatt hidegké keményedik. De Radzs végig fájdalmat hordoz magában, s ennyiben rokon a Chaplin-hőssel. Sosem felejtjük Chaplin félszeg mosolyát, amikor másé lesz az, akit szeret, és újból elindul vándorútiára, sosem felejtjük a 420-as urak szerelmi jelenetét sem. Hiszen ennek a modern hősnek is tovább kell vándorolnia, régi rongyaiban, mert

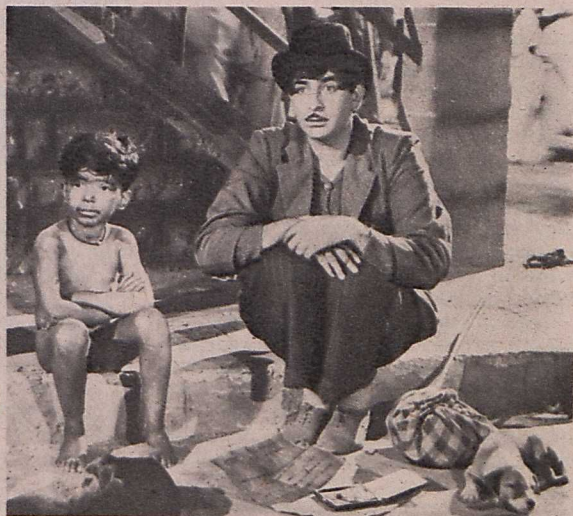
őveit el nem árulta és álmodni kezdett. De Chaplin a pusztá végtelemben indul, Radzs a város (talán az új, talán a régi) felé, szerelmével az oldalán, a győzelem tudatával! Chaplin hőse szomorúbb, Radzs Kapur — ha győz is — keserűbb.

A 420-as urak nem egyértelműen kitűnő film. Kérdéses, hogy a neoromantikus köntös illik-e a modern világra? Meg akarja-e teremteni Radzs Kapur az új Chaplint vagy egyszerre ez a kísérlet? Kérdéses az is, hogy mennyiben lehetséges ez az indiai film sajátos köntösében? (A sok ének- és táncbetét néhol fárasztó, bár ezek itt szinte brechti, a cselekmény mélyére világító szerephez jutottak.) Akik azonban Radzs Kapurt egyszerűen epigonnak gúnyolják: tévednek. Radzs Kapur tudatosan veszi át



a chaplini maszk és jellem bizonyos jegyeit s — bár ötletei gazdagságával még nem mindig képes megbirkózni — nagy művész. Érdeme már az is, hogy felfedezte: a chaplini figura nem egyedülvaló, a tudatosan vallott mester műfajt is teremtett. Vegykonyhájában minden bizonytal értékes alkotások készülődnek.

NÁDOR TAMÁS



A FILMBÍRÁLATRÓL

AVAGY

LÍRAI SÉTA EGY SZÜLETŐ MŰFAJ KÖRÜL

Már a cím »avagy«-a is arra mutat, hogy zavarban vagyok: hiszen még jól címet sem tudok adni, kibúvót keresek. Igaz is: nem könnyű a téma, a feladat. Könnyű arról beszélni, lehetőleg korholó hangsúlylyal, hogy nincs megfelelő filmbírálatunk; azt hiszem, ez az egyetlen kijelentő tőmondat, amelyben néző, kritikus és filmalkotó-művész egyetértenek, bár egészen mást értenek alatta. Filmíró, rendező, színész, zeneszerző szerint azért nincs filmbírálatunk, mert sem külön-külön sem globálisan (de főleg külön, egyénilég!) nem kapják meg azt a hozsannát, amelyet saját véleményük szerint kétségtelenül megérdemelnének; a néző szerint azért nincs, mert a lenyomatott bírálat nem ritkán szögesen ellenkező irányba mutat, mint amerre a nézők saját ízlésük és a szóbeli propaganda hatására mennek; a kritikusok szerint pedig azért nincs... — azt a kritikusok tán nem is tudják pontosan, hogy miért, de érzik, hogy nincs.

Elsősorban nyilván a »Filmvilág«-nak kell ezen a hiányon segíteni, s lehetőleg úgy, hogy minden érdekelte meglegedését kivívja. Nem könnyű feladat...

Először talán azt kellene eldönteni, hogy a filmbírálat hová tartozik: a tudomány, a művészet, vagy a zsurnalisztika körébe? Nemes Károly, az előző számok egyikében írt tanulmányában mintha amellett cövekelte volna le magát, hogy a filmkritika a tudomány egyik alfaja. A gyakorlat — legalábbis az eddigi gyakorlat — inkább azt bizonyítja, hogy a zsurnalisztika ágazata; ha a kritikusokat szavaztatnók meg, bizonyára inkább művésznek tartják magukat, mint az újságírás napzámosatának. S talán éppen ez a határozatlanság, elhatárolatlanság az oka annak, ha a filmkritikával mindenki elégedetlen: mű-

fajlag is mindenki mást vár tőle, mint amit adni tud, vagy akar.

Nincs itt most helyünk, hogy az összes érvek és ellenérvek felsorakoztatásával gyözködjünk a magunk igazsága felől. Hát hadd mondok pusztán véleményt: a kritika általában, s a filmkritika ezen belül sem nem tudomány, sem nem zsurnalisztika (bár ha színvonalas, mindkettőtől gazdagszik s mindkettőt gazdagítja), hanem valójában művészeti termék. A kritikus, ha valóban az, szakmájában művész, aki a műalkotáson felforrósodva, az alkotás és az élet elemeinek összevetésével, a tudomány törvényeinek ismeretében s a publicisztika eszközeinek felhasználásával alkotja a maga műfajának remekeit vagy kontár-műveit.

Ez persze általában vonatkozik a kritikára, mint műfajra, s ezen belül a filmkritikára. De mi az utóbbi sajátos jellemzője?

Ha a kritikát nem önmagáért, vagy az általa megtermelt szerény forintokért műveljük, akkor csak egy célja lehet: a közösség szolgálata. A közösségé, s nemcsak a közönségé: mert a közösségben a film alkotói is benne vannak. A kritikus köteles a film közben kapott élményeit, benyomásait elemzés alá fogni: segíteni a közönséget abban, hogy saját élményeit, benyomásait racionalizálni tudja, s ezáltal elmélyítse. De másfelől a műfaj szerelmesének kell lennie: ismerni a művészeti ág — a film — nemzetközi és speciális színvonalát, az alkotó eddigi tevékenységét (főként a rendezőt, mert a film elsősorban a rendező művészete) s ezeket összevetve, mérlegelve mondani el ítéletét. Impresszió és elemzés szinte egyensúlyban tartják a kritika szerkezetét; de nagy baj van, ha egymás ellen haladnak, ha az elemzés azt van hivatva (művészetelméleti vagy politikai okokból) bebizonyítani,

hogy a néző impressziójának (ti. hogy a film jó vagy rossz, tetszik vagy nem tetszik) nincsen igaza. Lehet, hogy a kritikus más véleményen van, mint a nézők egy része — talán nagyobb része — s lehet, hogy még mindig a kritikusként van igaza; de az lehetetlenség, hogy a kritikus, mint néző más véleményen legyen, mint a kritikus, aki papírra veti gondolatait.

A művészeti kritika művelése általában egy művészeti ág történetének, szabályainak, technikájának ismeretét tételezi fel, kívánja meg; a színház többét; a film a legtöbbét. Színházi játék, rendezői koncepció, irodalmi alkotás, zene, fényképezés, díszlet és trükkök, vágás és beállítás — mindez, amivel a film-produkciónál számolni kell s ezen felül még egy egészen modern és születése óta rohamosan, folytonosan fejlődő technikai eljárás eredményeinek és lehetőségeinek latolgatása — általában anélkül, hogy a filmkritikusnak az amatőrfényképészetten túlmenő technikai tapasztalatai lennének. Persze, filmkritikusnak is nem az az első feladata, hogy maga rendezett vagy fotográfált legyen filmet, hanem az, hogy a rendező, az operatőr munkáját felismerni, értékelni tudja, még fokozottabban, mint a többi művészeti ágakat, amelyek a film alkotá-

sában részt vesznek, hiszen épp e kettő választja el döntően a filmet a benne részt vevő részművészetektől.

Végül még egy, talán merésznek ható gondolat, melyet azonban az élet diktál: a világ filmtermése, a mozik filmanyaga két élesen elváló részre oszlik s egy harmadikra, mely a kettő között fluktuál. Egyfelől vannak az igazi művészi filmek, amelyek a valóság sajátos vízióját adják s egy művész-kollektíva összehangolt temperamentumán keresztül töményen ábrázolják a világot; másfelől pedig a film-kereskedelmi termékek, amelyek a nézők által jól ismert, gyakorolt és megszokott nyelven mondanak el közhelyeket (kapitalista országokban általában kapitalista, szocialista országokban általában szocialista közhelyeket) az életről s az emberi kapcsolatokról. Hiba, ha a kritikus az egyiket a másik mércéjével méri, s ez könnyen groteszk eredményre vezethet. Mind a kettőnek megvan a létjogosultsága, mint a szimfóniának és a tэрzenének; a kritikus első feladata: felismerni, mit hall, s eleve figyelmeztetni a nézőt: emelkedett lélekkel készüljön a művészi élményre, vagy többé-kevésbé kellemes másfél órában részesezhetnek, mely elősegíti az emésztést.

NAGY PÉTER

TUDOMÁNY VAGY MŰVÉSZET! (HOZZÁSZÓLÁS A FILMKRITIKA VITÁJÁHOZ)

Tudomány, vagy művészet-e a kritika? Nagy Péter egyértelműen művészetnek nevezi. Igaz, hogy szekunder művészetnek, ezzel egy új, elintézetlen problémát dob a vitába, azt tudniillik, hogy lehet-e a művészet egyáltalán: szekunder?

Bizonyos, hogy a jó kritika két-arcú műfaj. És bármelyik oldala túllhangsúlyozásának megvannak a veszélyei. Mint kritikus és gyakorló író legszívesebben így foglalnám össze a problémát, a tréfa mögé bizonyos élettapasztalatot rejtegetvén: ha én írom a kritikát, legyen művészet, ha rólam írják, legyen inkább tudomány.

Ha én írom a kritikát, legyen művészet. Első személyben merek fo-

galmazni, mert azt hiszem, minden a hivatását komolyan vevő kritikus így tapasztalta: húsz éve üzöm ezt a mesterséget s ez nyilván elég idő volt bizonyos szakmai rutin elsajátítására, mégis mérhetetlenül szenvedek, gyámoltalanul ülök az üres papír előtt és ügyefogyott kezdőnek érzem magam, ha olyan műről kell írnom, amely iránt — vagy amelylyel szemben — nem vagyok elfogult. Megaláztatott érzem a mesterség megvetésre-méltó oldalát. Elképzelhető-e egy mű megfelelő interpretálása bizonyosfokú termékeny hamisítás nélkül, amit a magaméból csempészek hozzá? Hiszen az érdeklődés első feltétele a torzítás: magamra vonatkoztatni, ami nem

rám vonatkozik. Húszéves szakmai gyakorlat ellenére, vagy talán éppen ennek alapján ma már nem vállalkozom olyan mű megbíráására, amelyet nem egyenesen nekem írtak. Minden más: a valósággal való összehasonlítás lehetősége, a művészi állásfoglalás kérdése, a mű objektív megformálásának problémája ezt az elemi megértést feltételezi. Igazat csak akkor mondhatok valamiről, ha képes vagyok a magamévá hamisítani.

De ha rólam szól a kritika, akkor legyen inkább tudomány. Mert van valami gyanús, veszedelmes, elfogadhatatlan is ebben a hamisításban, amely a kritikát művészetté emeli. Kitehetjük-e a művek értékelését a szubjektivitás csapongó hullámainak? (Különösen persze saját műveinkét?) Nagy alkotók nagy kritikai tévedései figyelmeztetnek erre a veszélyre: vajon helyesen értékelt-e Goetheét Petőfi, Kleistet Goethe? Mint alkotó, elvárom a kritikustól, hogy művem erényeire és hibáira helyesen mutasson rá. És ez nem dicséret vagy megrovás kérdése. Megint első személyben merek beszélni, mert megint biztos vagyok benne, hogy minden a hivatását komolyan vevő író így tapasztalta: nincs bosszantóbb, sőt megalázóbb, mint a félrefogott dicséret. Egyetlen mozzanatnak kiemelése, amelyről én magam tudom, hogy gyöngébb, arra kényszerít, hogy megszakadó szívvel lemondjak az összes többi elismerésnek hitelességéről. — Nem ért hozzá — mondom, és ezzel a megfogalmazással máris egy objektív kritika követelését támasztom vele szemben.

És ez az ellentmondás mégiscsak látszólagos. Feloldása nem a szubjektív egybehangoltságban van — nagyon különböző természetű, művészi igényű, sőt világnézeti kritikusok kérték egy-egy mű helyes megértésére —, hanem az esztétikai élmény objektív egyöntetűségében. Petőfi haragudott Goethe-re és bizonyára tévedett, amikor békasónak nevezte a szívét, de ő sem tudott kitérni lángelméjének hatása alól, pontosabban annak elismerése elől, amivel Goethe a világ esztétikai megismerésének és megérezésének határait kibővítette. Tisza István,

aki Ady költészetével szemben egy úgyszólván külön ellene indított folyóirat hasábjain folytatta a harcot, külön megértője — s így bizonyos szempontból kritikusa — volt Ady géniuszának, mint akik annak idején a Duk-duk afféért lelkesedve dicsérték Ady-nak a pesti kávéház elleni állítólagos indulatait. Az igazi kritikus százfélé okból haragudhatik egy-egy műre vagy éppen művészre: mégis felismeri azt az esztétikai élményt — amely adott esetben lehet negatív is, persze, nem abban az értelemben, hogy gyöngének tartja, hanem abban az értelemben, hogy heves védekezésre ingerli — és természete szerint velezdül vagy ingerülten kizárja magából. Az igazi művészt érintheti az igazi kritika kellemesen vagy kellemetlenül, elfogadhatja vagy visszautasíthatja a kritikus véleményét, de ha a kritika *igazi*, mégiscsak ezt kell mondania: ez az ember megértette, ami bennem a legsajátabb, mert az ragadja magával, vagy az kényszeríti védekezésre. Tanulással az alkotó számára csak az ilyen kritika szolgál, ellentétben a szubjektív lelkesedés vagy indulat költői szókepeivel, vagy a magát objektívnak és társadalmi valló kritika készen kapott, áltudományos dogmáival. Tanulságos még akkor is, ha az ellenség kritikája: abból ismeri meg igazán műve erejét. (Ami persze nem jelenti azt, hogy az ellenséges kritikának nyilvánosságot kell biztosítani: úgyszólván megírja a véleményét névtelen levélben.)

És ebben a tekintetben egyéni alkotó és alkotó kollektíva, egyéni kritika vagy kialakult közvélemény különbsége nem nagy. Nagy Péter a nézők egy részéről beszél, akinek véleményével szemben a kritikusnak talán igaza van. Nos, Nagy Péter megfogalmazása máris feltételezi, hogy a nézőknek nemcsak ez az egy része alkot véleményt, és nyilván van egy olyan néző-kollektíva is, amelynek véleményét a kritika — a helyes kritika! — legalább megközelítően kifejezi. Alkotó és alkotóközösség dolga, hogy megfigyelje: kinek a hangjáról van szó, a nézők mely részéről. S ebből vonja le következtetéseit.

KESZI IMRE

MAX LINDER



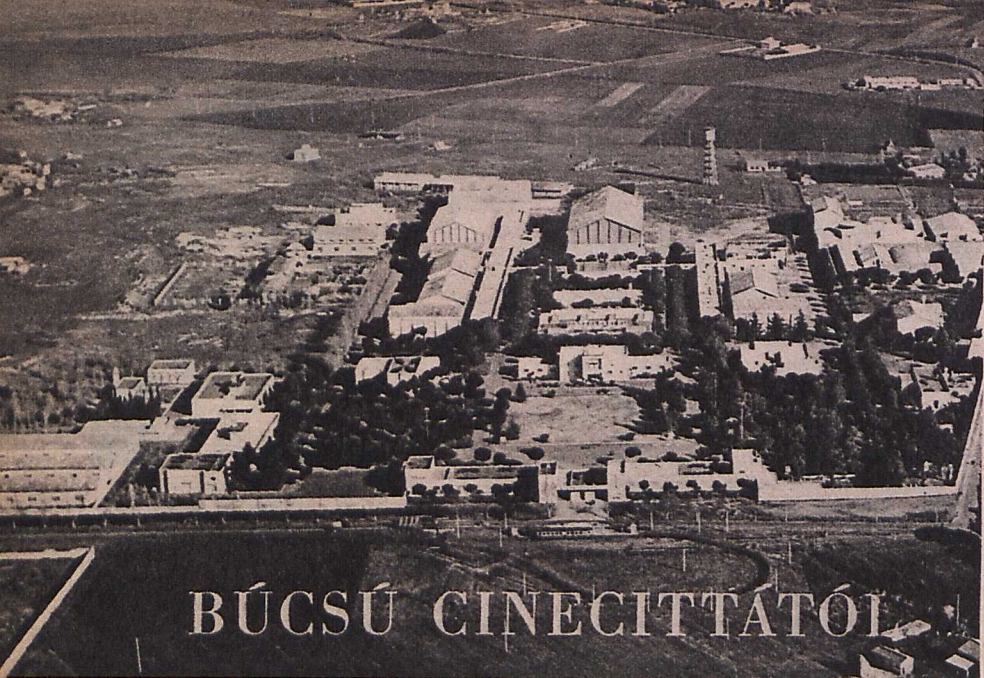
Max Linder, a világ első nagy film-mulattatója volt. Születésének 75. évfordulója némi alkalom arra, hogy a mai nemzedék előtt ismer-tessük életét és pályafutását. Max Linder németes neve ellenére is tősgyökeres francia. Igazi neve Gabriel Levielle és a Gironde megyei Saint Lonties-ben született 1883-ban. Maxi, ahogyan Lindert az egész világon becézték, *Chaplin előfutárja* a filmkomikum és a filmburleszk terén. Maga Chaplin is több ízben hangoztatta, hogy Linder minden groteszk mozgása, arcminikája rendkívül nagy hatást tett rá és nagyon sokat tanult tőle. A korai francia filmművészet nagy alakja és művésze — az 1909 utáni időktől — Linder a humort is művésziesen produkálta, giccstől mentesen, minden pátosz nélkül. Eleinte kisebb, 150—300 méteres filmekben szerepelt, de utóbb, mint későbbi nagy utóda, Chaplin, áttért a nagy, teljes estét betöltő filmekre.

Max Linder emléke kedves epizódot juttat eszünkbe, amely *Buda-pest*en játszódott le 1913 őszén, amikor az akkori Alhambra-mulatóban fellépett. Egyik este felkereste Lindert Fröhlich János, az Újság című lap kiváló riportere és a Kino-Riport nevű filmgyártó vállalat egyik rendezője. Fröhlich felkérte Lindert, játsszon el a Kino-Riport számára valamilyen *kisfilmet*. Linder ebbe készséggel beleegyezett. Am, amikor ezt másnap megtudta a Pathé-filmgyár budapesti igazgatója, tiltakozott Lindernél: ez ellen, mert szerződése értelmében a francia komikusnak csak *Pathé-filmek*ben szabad játszani. Linder ezt tudomásul vette és erről értesítette Fröhlichet is. Fröhlich nem volt az a »könnyű« fiú, akit csak úgy könnyedén lehet rázni, hanem cselhez folyamodott. Másnap reggel több színházi görüllel megjelent a Ritz-szállóval szembeni ház kapuja alatt, valamint távolabb állott egy gépkocsi, rajta filmfelvevőgéppel és Bécsi József operatőrrel. Az előzetes haditerv szerint a görülöknek az volt a felada-

tuk, hogyha Linder megjelenik a Ritz kapujában, virággal a kezükben eléje futnak és »szeretettel« üdvözlik, virágot szórnak a lábai elé, esetleg össze-vissza csókolják. Ez pontosan meg is történt. De Linder észrevette a turpíságot és *elfutott a Gresham-kávéház irányába*. A *filmfelvevőgép és a görlok utána és most a francia filmekben szokásos hajsza kezdődött, amit Bécsi Józsa gondosan és hűségesen fotografált*. Néhány nappal később több budapesti moziban bemutatták a »*Max Linder budapesti kalandja*« című rövidfilmet, ami óriási szenzációt keltett.

Max Linder két teljes estét betöltő filmjével a *Hét évig nem lesz szerencsém* és a *kis kávéház* című filmmel világszerte hatalmas sikert aratott. A huszas évek elején idegbaj támadta meg a francia filmművészt, aki ezután még egy nagyobb szerepet vállalt a bécsi Vita-filmgyárban, ahol *Bánky Vilma* volt a partnere. A bécsi filmfelvétel után Linder hazatért Párizsba és ott 1925-ben feleségével együtt öngyilkosságot követett el. Ezzel letűnt a világ filmművészetének egyik jellegzetes figurája, de a kezdeti néma filmművészet nagy úttörőjének emléket az emberiség — amely annyira hálás mulattató szerepeiért — örökre megőrzi.

LAJTA ANDOR



BÚCSÚ CINECITTÁTÓI

Az olasz filméletet érdekes hír tartja izgalomban: felszámolják a világhírű olasz filmvárost, a Cinecittát. A hatalmas stúdiók helyén, amelyekben ezer meg ezer jó és kevésbé jó filmet forgattak, villanegyed, uszodák és golfpálya létesül. A filmváros területe áldozatul esik a nagyméretű telekspekulációs nyereszkeskedésnek, amely Róma állandó növekedése következtében az olasz főváros egyik legjövedelmezőbb üzletévé vált.

A híres filmközpont megszüntetése vegyes érzelmeket keltett az olasz filmmemberek és filmrajongók táborában. Hiszen Cinecittá a modern olasz kultúrtörténet egyik legizgalmasabb fejezete és művészgenerációk küzdelmeinek, sikereinek és kudarcainak néma szemtanúja. Cinecittába a sztárok saját kocsijukon jártak ki Rómából, de a statiszták a kis kék villamosokon, amelyek a Termini állomásról indulnak. Ezek a villamosok vitték néhány évvel ezelőtt Sophia Loren-t, aki az „Igen, ő volt” című film egyik epizód-szerepére kapott akkor szerződést és Gina Lollobrigidát, aki a „Szerelmi bájtal”-ban kezdett, mint statiszta. Ezen a kis villamoson járt ki de Sica egy-egy prózai színházbeli fellépés között. Itt forgatták

filmjeiket az első generáció rendezői: Bragaglia, Blasetti, Camerini, Genina, Gallone, Rossellini, majd a második generáció, élükön a neorealisták: Visconti, Zavattini, de Sica, Germi, Castellani, akik új légkört teremtettek és új módszereket használtak.

A filmváros megszüntetésének oka — vagy ürügye? —, hogy elavult. Hivatkoznak arra is, hogy akusztikai szempontból is igen szerencsétlenül választották ki a helyét, mert Cinecittá, az igen forgalmas ciampinói repülőtér közvetlen szomszédságában van. A felszámolás közvetlen előzményeként a filmesek több éves harcát kell megemlíteni a kincstárral, amely vonakodott az olasz filmművészet rendelkezésére bocsátani azt a 340 millió lírát, amely Cinecittá helyreállításához szükséges lett volna. Kénytelenek voltak bankkölcsönökhöz folyamodni, s ez Cinecittá fokozódó eladósodásához vezetett, mert míg a húzavona tartott — ad-e az állam anyagi támogatást a helyreállítására, vagy sem — szemfüles vállalkozók magánstúdiókat építettek és egyre kevesebb producer forgatta filmjeit Cinecittában. Márpedig ötven filmet kellett volna évente forgatni, hogy elérje a kb. egymilliárd líra bruttó bevételt,

amely rentábilissá teszi. Később az amerikai vállalkozókhoz fordultak és a legnagyobb hollywoodi cégek jelentkeztek, mert Cinecitta ideális helynek bizonyult filmkolosszusok forgatására. Ezek azonban olyan hosszú időre kisajátították a műtermeket, hogy az olasz producerek szinte kiszorultak saját filmvárosukból. S ugyanakkor pénzügyileg sem hozták meg a kívánt eredményt, mert az amerikai üzletemberek még olcsóbb árat harcoltak ki, mint az olaszok. Cinecitta mérlege több mint négymilliárd líra deficitet mutat. Ez tette állítólag szükségessé, hogy egy bankkonzorcium átvegye a filmvárost, lebontassa, eladja a telkeket és árukból feleúton Róma és tengeri fűrdője, Ostia között vásároljon telket egy új, modernebb olasz filmváros felépítéséhez. Az új filmváros tervei már elkészültek és a legmodernebb technika követelményeit tartják szem előtt. Cinerama felvételre alkalmas műtermek, saját elektromos áramtelep, tömegjelenségre alkalmas, nagykiterjedésű területek, vízalatti felvételekre megfelelő medencék, továbbá olyan magas tornyok építése is szerepel a tervekben, amelyekről mint »stabil repülőgépekről«, légi felvételeket is készíthetnek.

Howy az új filmváros felépítésének tranzakciója mögött milyen tőkés érdekeltségek húzódnak meg, mennyiben célozza ez a vállalkozás az olasz filmélet amerikanizálását, vagy esetleg klerikális pénzügyi körök térhódítását — ezt egyelőre nem lehet pontosan megállapítani.

Tény, hogy Cinecitta lebontása elhatározott. Még két filmkolosszust forgatnak studiójában, aztán megindulnak az ekszavátorok és a munkáshadsereg, hogy a földdel tegye egyenlővé. A két film közül az egyik a »Ben Hur« újraforgatása William Wyler rendezésében, aki Cecil B. de Mille világsikert aratott filmjét szeretné felülmúlni, a másik »Goya« Henry Koster rendezésében, a nagy festő és Alba hercegnő szerelmét viszi vászonra Ava Gardner és Anthony Francisoa főszereplésével.

Még néhány hónap tehát és a Cinecitta homlokzatán megjelenik a felirat: *Fine*.
F. A.

Rádióhallgatók könyve

Többmillió rádióhallgató és televízió néző örül majd a „Rádióhallgatók könyvé”-nek. A szép és érdekes, képillusztációkkal tarkított, népszerűen tudományos és színes riportokban gazdag könyv gerince a „Kirándulás a rádióba” című fejezet, szinte kézen fogva vezeti el a rádióhallgatókat a stúdiókba, szerkesztőségekbe.

A „600 szó a műsorból” cím alatt útikalauzt is kap az olvasó, a zenében és irodalomban meghonosodott sok idegen szó jelentését magyarázza meg, s beavat a speciális „rádiós nyelv”-be a fejezet írója.

A rádiózás útjáról bő lexikon-formában tájékoztat a „Magyar rádiózás története” című fejezet, amely a műsor-szóró rádió „ösetől”, a Telefonhírmondó megszületésétől kezdve érdekes adatokkal mutatja be a rádió fejlődését napjainkig. Megismertetnek még a rádióműsor készítésével is, megmagyarázzák, hogy melyik műsor mit tartalmaz és mi a célja pl. a „Kilátó” című irodalmi, a „Naptár és színház”, a „Láttuk, hallottuk”, vagy a „Lányok, asszonyok” című műsor hogyan és milyen szereplőkkel és anyagokkal készül. A könyv szerzői rádiósok, ez érződik a könyv stílusán. Talán a hivatás szeretete és elfogultsága nyilvánul meg abban, hogy a rádió „hétköznapijait” is ünneplőbe öltöztetik.

Tudomány, művészet, technika, humor és a rádió életének még sok mozzanata nyert megörökítést ebben a régen várt könyvben, melyet szeretettel ajánlunk minden olvasó kezébe.

REGÉCZY

filmvilág



Krencsey Mariann és Pásztor István a »Két vallomás« varsói bemutatóján.

A varsói Moszkva moziban meleg ünnepség keretében mutatták be Hámos György és Keleti Márton »Két vallomás« című filmjét. A közönség rendkívüli tetszéssel fogadta a filmet és hosszan, szeretettel ünnepezte a színpadon megjelent Krencsey Mariannt, a film egyik főszereplőjét és Pásztor Istvánt, a film operatőrért. A »Két vallomás«-t Varsóban szinkronizálták, ami annál is jelentősebb, mert Lengyelországban évente általában 130–160 filmet mutatnak be, s ebből csak a legjobbakat, mindössze harmincat szinkronizálnak. A varsói bemutató után Krakkóban, majd Lodzban rendezték a »Két vallomás«-ból ünnepi bemutatót, mindentűt a varsóihoz hasonló nagy sikerrel.

A brüsszeli lapok közlése szerint a viládkitállításon — a filmszöttvilon kívül — július 4. és 10. között nemzetközi filmpnapokat is rendeznek. Ennek során Belgiumban eddig még nem vetített filmeket mutatnak be.

Marx Károly születésének 140. évfordulója alkalmából a moszkvai filmszínházak új dokumentumfilmet mutattak be a nemzetközi proletariátus nagy

tanítója életéről. A filmet a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottsága mellett működő Marxizmus—Leninizmus Intézetnek szakitanácsai alapján, az Intézetben fellelhető dokumentumok felhasználásával készítették. A filmet Babuskin rendezte.

Film Danas (A film ma) címmel új jugoszláv filmművészeti hetilapot indítottak.

A Színháztudományi és Filmtudományi Intézet, a filmértéző közönség körének kiterjesztésére, a Filmművészeti Akadémia zártkörű előadásainak műsordarabjait a Filmmúzeumban is vetíti. E zártkörű vetítések látogatására jogosító igazolványt válthatnak szak-szervezeti tagok, diákok, főiskolai hallgatók, ipari tanulók, a Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Szervezési Irodájában (VII., Dohány u. 1/c). Ezekre a zártkörű előadásokra a Filmmúzeum pénztáránál csak a névreszóló igazolvány tulajdonosa kaphat jegyet.

Capec »Harc a szalamandrák ellen« című regényét az amerikai Jack Balch forgatókönyve alapján a csehszlovák Jan Kadar és Elmar Klas rendezésében amerikai—csehszlovák közös gyártásban készítik el.

A Színház- és Filmtudományi Intézet melletti megalakult a Színház- és Filmtudományi Tanács, amelynek célja e két művészeti ággal kapcsolatos tudományos kutatómunkának, az Intézet tevékenységének támogatása. A Tanács tagjai: Ascher Oszkár, Deák György, Hont Ferenc, Lakatos László, dr. Kovács Kálmán, Major Tamás, Márffy Albin, dr. Nyáry László, Révész Miklós és Tárnok János.

A Karlovy-Vary-i XI. Nemzetközi Filmszöttvilonra eddig 24 egész estét betöltő, és 17 rövidfilm nevezése érkezett. A bírálóbizottság megkezdte a válogatást.

A MOKÉP JELENTI



A BIGAMISTA
Olasz filmvígjáték

Főszerepben:
MARCELLO
MASTROIANNI
GIOVANNA RALLI
FRANCA VALERI
VITTORIO DE SICA

JÜN! JÜN!
Főszerepben:
IRINA SZKOBCEVA



A PÁRBÁJ
Fiatal tiszt a számítógépes asszony háójában
Szovjet film

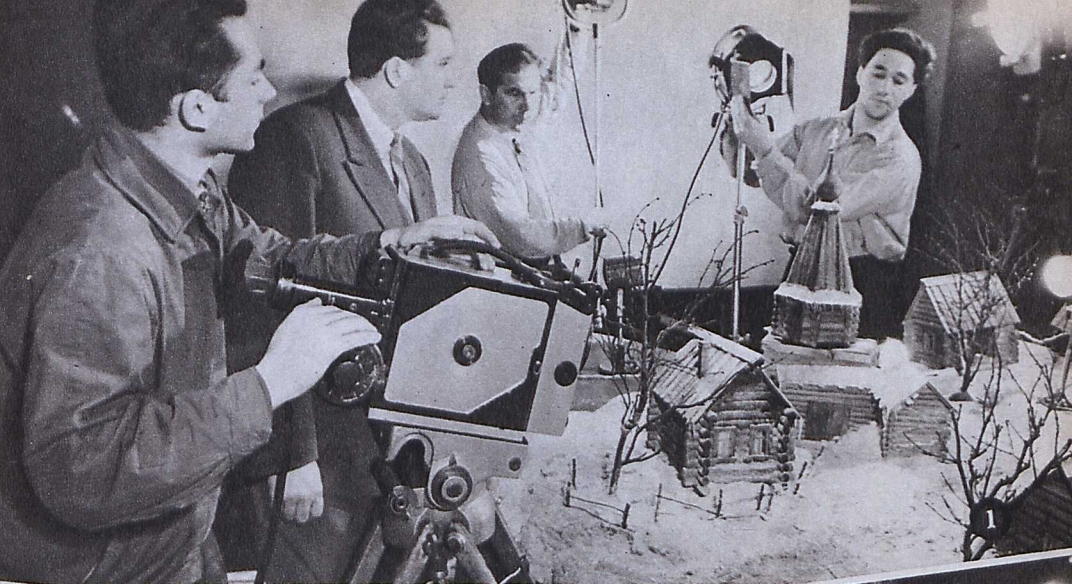
JÜN! JÜN!
Német film



POLONIA EXPRESSZ
Egy titkos fegyverszállítómány leleplezése

filmvilág

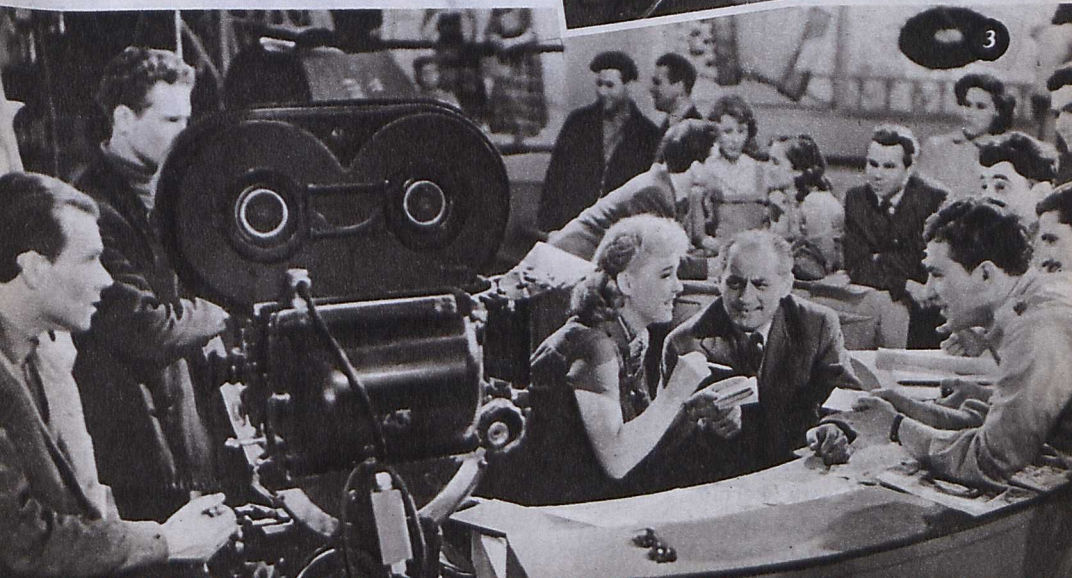
Filmművészeti folyóirat — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. Felelős szerkesztő: Hámos György — Felelős kiadó: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút 9–11. Telefon: 221–285 — Terjesztő Budapestben a Főposta Hírlapterjesztő Üzeme, vidéken a helyi hírlapterjesztéssel foglalkozó postahivatalok — Előfizetés a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. Telefon: 130–350 — Egyes szám ára 4.— forint. Előfizetés ¼ évre 24.— Ft. Csekkszámlasszám: egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél 61.066 — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, V., Népköztársaság útja 21. 2-581711. Athenaeum (F. v. Soproni Béla)

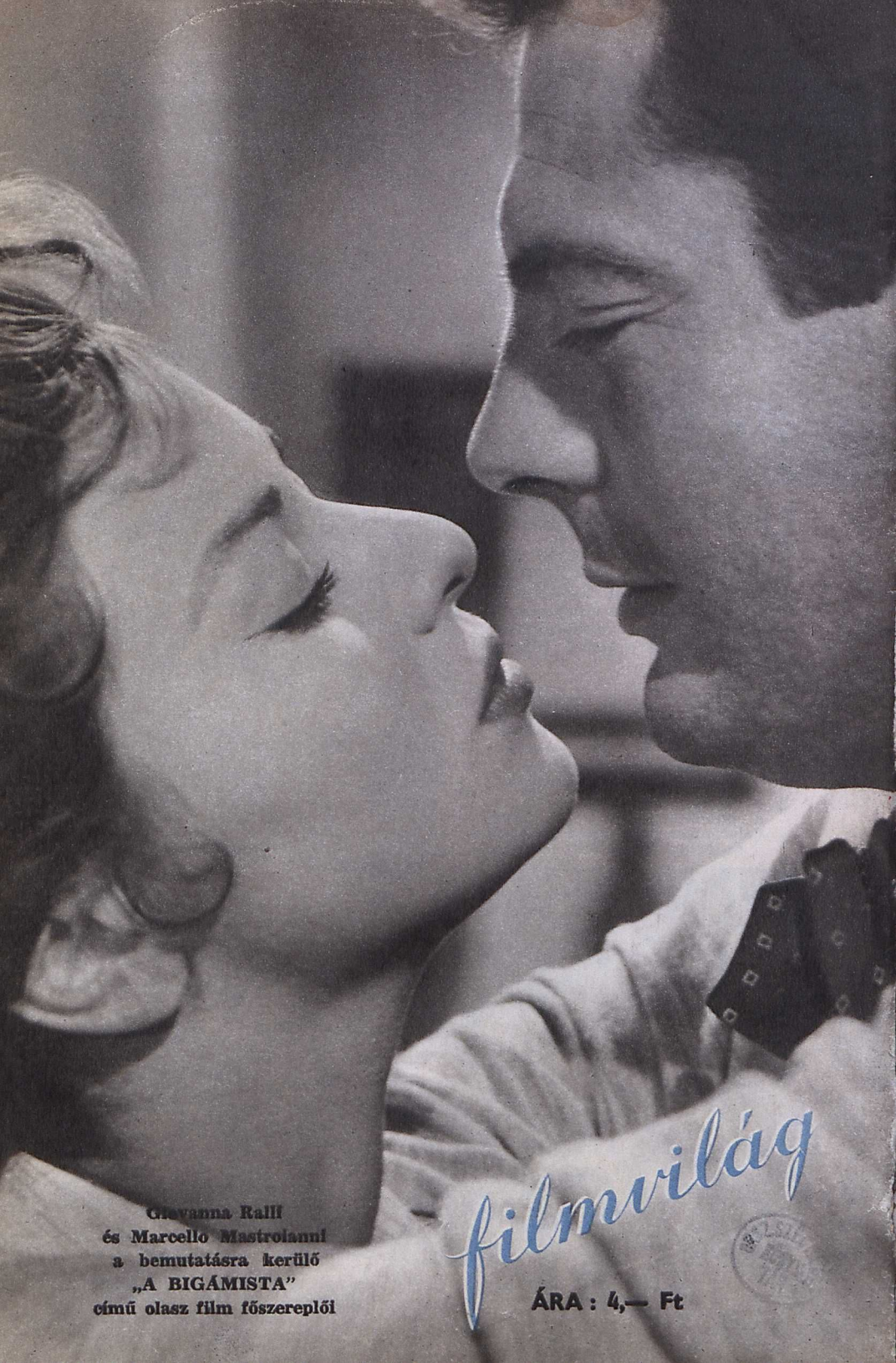


A MOSZKVAI FILMFŐISKOLÁN

Ma még diákok — holnap nem egy közülük már ismert filmművész. A moszkvai filmfőiskola stúdiójában és laboratóriumában készítik vizsgadolgozataikat: készülve a holnap művészi feladataira.

1. Az operatőri tagozat hallgatói régi urali falu makettjét fényképezik a »Kővirág« című színesfilm felvételei során
2. Szvetlana Druzsnjyna és Pavel Arszenov főiskolás hallgatók
3. A jelenet valamennyi szereplője a filmfőiskola neveltje; köztük Fajncimmer filmrendező (középen) és Tyimerin operatőr (balra)





Giovanna Ralli
és Marcello Mastroianni
a bemutatásra kerülő
„A BIGAMISTA”
című olasz film főszereplői

filmvilág

ÁRA: 4,— Ft

