

•••••  
ZIRCI  
Isdeményes Könyvtár

DR. SZÉCHÉNYI  
KÖNYV-  
TÁR

15



*filmvilág*

1958. SZEPTEMBER 15



Jean Gabin és Bouvril az »Atkelés Párizson« című francia filmvígjáték főszereplői. Bouvril, akit legutóbb a »Huszárok« című film örmesterének szerepében láttunk, az »Atkelés Párizson« című filmben nyújtott alakításáért az 1956-os velencei filmfesztivál legjobb férfi alakítása díját nyerte

**CÍMKÉPÜNK:** Házi Erzsébet az »Egy Lajos kis hibával« című készülő magyar film női főszereplője.

# Művelődéspolitikánk és a filmművészet

A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága múlt hónapban tette közzé művelődési politikájának irányelveit. Ez a nagyjelentőségű dokumentum iránytű és vezérfonal a szocialista kultúrforradalom minden területén, a művészeti, ideológiai, tudományos munka minden ágazatában. A film dolgozóira — rendezőkre, filmírókra, dramaturgokra és kritikusokra — is az a feladat hárul, hogy éljenek a párt nyújtotta segítséggel, alkalmazzák és konkretizálják az irányelveket a film területére és ennek alapján részletesen dolgozzák ki a tennivalókat és kezadjenek hozzá azok megvalósításához.

A magyar filmgyártás — amely ebben az esztendőben ünneplő államosításának tizedik évfordulóját — jelentős előrehaladást tett a szocialista filmművészet megteremtéséhez vezető úton, több, nemzetközi viszonylatban is elismerést aratott, értékes alkotással ajándékozta meg népünket, kultúránkat. Lapunk megelőző számai már megkezdték a tíz esztendő tanulságainak részletes felmérését, értékeinek számbavetését, s ezt a munkát a jövőben is folytatni szándékozunk. Így hát e helyt mindenek előtt feladatainkról kívánunk szólni. Továbbá azokról a problémákról és nehézségekről, amelyek a további fejlődést nehezítik, s nem egyszer filmművészetünk hullámvölgyeit és vargabetűit okozzák.

Az irányelvek — felmérve a magyar kultúra felszabadulás előtti helyzetét — megállapítják, hogy azt a klerikalizmus, a fasiszta nézetek uralma, a kispolgári giccs, a ponyva, a szórakoztatóipar tobzódása jellemezte. Ez a jellemzés teljesen helytálló a Horthy-korszak filmgyártására vonatkozóan is, tetézve azzal, hogy a film területén az időben a demokratikus hagyományok, a haladó próbálkozások sokkal gyérebben jelentkeztek, mint a többi művészetben, hogy a munkásosztálynak és pártjának harcai kevésbé éreztették hatásukat. A felszabadulás, majd az államosítás új korszakot nyitott a magyar film történetében. Önhittség nélkül megállapíthatjuk, hogy a magyar filmművészet jelentős tényezője lett a nemzetközi filméletnek és mindenek előtt a szocialista országok kulturális életének. A Talpalatnyi föld, Ludas Matyi, Különös házasság, Dérnyé, Semmelweis, Erkel, Eletjel, Liliomfi, Budapesti tavasz, Különös ismertetőjel, Gázolás, Egy pilkó világos, Körhinta, Szakadék, Bakaruhában, Éjjélkor olyan alkotások, amelyek a magyar film életerejéről, mestere elhivatottságáról tanúskodnak, és világosan mutatják milyen felszabadító hatást gyakorolt rájuk korunk nagy eszméinek megismerése.

Am ezek a sikerek azt a téves nézetet gyökerezették be filmművészeti köztudatunkba, hogy a Horthy-korszak káros öröksége teljesen a múlté, hogy a megújhódott magyar filmgyártás végérvényesen levetkőzte a burzsoá filmipar rossz hagyományait. A híg, tartalmatlan, burzsoá kultúra vírusai azonban — mint az utóbbi évek nem egy filmje mutatta —, ha olykor észrevétlenül is, tovább éltek és csak az alkalmas pillanatot várták az aktivizálódásra. Nyilvánvalóan filmideológiai munkásságunk is hibás abban, hogy túlságosan sommásan intézte el a Horthy-korszak örökségét. Megelégedett a valóban silány és hazug filmek tartalmi elvetésével, de nem mutatott eléggé rá arra, hogy ennek a filmiparnak »művészi« eszközai is — szülégszerűen — mennyire silányak és alacsonyrendűek voltak. S bár igaz, hogy az új — magasabbrendű — tartalom, új, — magasabbrendű — formát, új kifejező eszközöket teremt, ezt a folyamatot sem szabad teljesen átengedni a spontán útkeresésnek. Ezzel ugyanis akaratlanul azt a kártékony tévhitet támasztjuk alá, hogy ha egy film-alkotás nem hirdet klerikális, fasiszta, nacionalista stb. eszméket, akkor már automatikusan mentes a burzsoá kultúra hatásától és megfelel népünk és a szocializmus igényének.

A filmművészet természetéből kifolyólag a politikai ellenőrzés talán haté-



konyabban érvényesül itt, mint a tömegesebben és egyéniebben alkotó művészi ágakban. Éppen ezért kell erőteljes figyelmet szentelni azokra az esztétikai hátsó kapukra, amelyekken keresztül — olykor szocialista áruhában — a tömegigény zászlaját lobogtatva visszalopakodik a régi filmpar szelme: a giccs, a ponyva. Filmgyártásunknak — mint a legtömegesebb művészetnek, különösen meg kell szívlelni az irányelvek ama megállapítását: »Szocialista kultúránk kibontakozását akadályozza, hatékonyságát csökkenti, hogy elég jelentős rétegek ízlése — és ezzel együtt kulturális igénye — még ma is a Horthy-rendszerből örökölt, kispolgári álkultúra színvonalán mozog... Művészeti intézményeink — a „dolgozók igényei kielégítésének”, „a kultúra demokratizálásának” jelszavai mögé húzódva — sokszor engedték és engednek a kispolgári ízlés, az igénytelenség nyomásának, szem elől tévesztve a kulturális nevelés, a kulturális színvonal emelésének alapvető feladatait. Gyakran gazdasági, gazdaságossági szempontokkal igazolják ezt a politikájukat és részben indokoltan, mert egyes, a kulturális területet érintő gazdasági intézkedések valóban keresztezik a szocialista művelődéspolitikai helyes útjait.«

Sajnos, a filmművészet területén sem ismeretlenek az ilyenfajta művészetpolitikánkat keresztező érvelések és bizonyítvány megmagyarázások, amelyek kedvezőtlenül befolyásolják filmjeink eszmei-művészi színvonaláért folytatott harcunkat. Márpedig műalkotások megítélésénél csak ez az egy mércénk lehet. A legjobb szovjet és nyugati filmek — nem beszélve a magyar filmgyártás jelentős alkotásairól — egyaránt arról tanúskodnak, hogy a legtöbbször mesterkéltt és alaptalan is, az az ellentét, amelyet a művészi igényesség és a gazdaságosság között állítanak fel; hogy a színvonal és tömegigény igenis egy nevezőre hozható, mert — bár a tömegekben szívós gyökerei vannak a giccsnek és a ponyvának — eleven fogékonyság él bennük az igazi művészet iránt is, és csak rajtunk múlik, hogy melyik igény szorítja ki a másikat. Ugyan, mi valószínűsíti például azt a feltételezést, hogy az igényes francia közönségnek kedvesebb Rigó Jancsi története az olyannyira népszerű Liszt, vagy a kevésbé ismert, de éppen ezért ismertetésre szoruló Munkácsy, vagy a nagy tiszteletnek örvendő Rákóczi, a Párizs Bakonyát járó Ady, a francia történelmi alakká nőtt Frankel stb. legalább ilyen romantikus történeténél? Az olcsó könyvtár klasszikusainak és remekíróinak átütő sikere ékes bizonyítéka annak, hogy a tömegek nem ragaszkodnak a ponyvához, ha értékes és színvonalas művészetet kaphatnak helyette.

Filmgyártásunkban azonban mintha két vonal, két tendencia lenne — békésen egymás mellett. Egyes filmrendezőink művészetének sajátos Jánus-arca, hogy — tisztelet a kivételnek — szívesen áldoznak a realista, legjobb eredményeiben szocialista-realista művészet oltárán, de ugyanakkor hajlandók kiruccanni a giccspar területére is. Félreértés elkerülése végett nem azokról a filmekről beszélünk, amelyekben a rendezői erőfeszítést félig koronázta siker, hiszen a művészet útja göröngyös, buktatókkal teli út. Csak remekművet a legnagyobb zsenik sem alkotnak. Ady is írt gyöngébb verseket — de arról nincs tudomásunk (és nem egy rendezőnk valami ilyesféléet csinál), hogy közben Zerkovitz-slágerék szövegfrójának csapott volna fel.

A párt művelődési politikájának irányelvei kötelességünkkel tesszik, hogy harcba induljunk filmjeink eszmei tisztaságáért, a művészi kifejező eszközök gazdagodásáért a burzsoá vezetek és irányzatok leküzdéséért. Ehhez elkerülhetetlenül szükséges, hogy véget vessünk a film minden területén az igénytelenségnek, annak a sajátos kettős-könyvelésnek, amely ma is disztíngvál filmművészet és szórakoztatóipar között és amely abban nyilvánul meg, hogy rendezőink olykor tehetségükhöz méltatlan feladatokra vállalkoznak és olyan alacsonyra teszik az eszmei és művészi színvonal mércéjét, mintha nem is lennének azonosak önmagukkal. A magyar filmművészet útja a szocialista ihletésű realista irányzatok, kísérletezések versenyén keresztül vezet a végcélhoz: a szocialista-realista filmművészet megteremtéséhez.

# *Az új magyar filmművészet útján*

## *Öt filmrendező nyilatkozik munkájáról*

Több mint száz magyar film készült el a magyar filmgyártás államostása óta eltelt tíz év alatt. Hazai és nemzetközi sikerekben, tapasztalatokban gazdag tíz év volt ez. Olyan állomások fémmelzik, mint a Talpalatnyi föld (Bán Frigyes), Ludas Matyi (Nádasdy Kálmán), Különös házasság (Keleti Márton), Déryné (Kalmár György), Semmelweiss (Bán Frigyes), Erkel (Keleti Márton), Eletjel (Fábry Zoltán), Liliomfi (Makk Károly), Budapesti tavasz (Máriássy Félix), Különös ismertetőjel (Várkonyi Zoltán), Gázolás (Gertler Viktor), Egy pikoló világos (Máriássy Félix), Körhinta (Fábry Zoltán), Szakadék (Ranódy László), Bakaruhában (Fehér Imre), Éjjélkor (Révész György) — hogy a sok közül a legjelentősebbeket említsük. A magyar filmművészet sajátos problémáiról, az elmúlt tíz év tapasztalatairól beszélgettünk ötten azok közül a rendezők közül, akiknek a magyar filmművészet óriási fejlődésében orozlánrészük volt.

### *Bán Frigyes*

nevéhez fűződik az első nagy hazai és külföldi siker, az a film, amelyet ma, tíz év távlatából még mindig a legjobbak között emlegetünk, a Talpalatnyi föld. Természetes, hogy első kérdésünk erre a filmre vonatkozik:

— Milyen szemmel látja ma, a felszabadulás után készített első filmjét?

— A felszabadulás előtt tizenhat filmet rendeztem. Ennél a tizenhat filmnél állandóan kötöttek a magánfilmgyártás korlátai, a szűkreszabott anyagi lehetőségek, a nagyon rövid, két-háromhetes forgatási idő. Így talán érthető, hogy az első, felszabadulás után rendezett filmemnél nem tudtam igazán élni az új fajta, az előzőeknél sokkal nagyobb anyagi és szellemi lehetőségekkel. Ennek ellenére, úgy érzem, ez volt az első filmem, amelyben megtaláltam a magam igazi énjét. A Talpalatnyi föld rendezése közben sikerült megvalósítanom a régi világban még csak magamban hordozott, de soha ki nem bontakozhatott formástilust. Valóban, régen sokan kifogásolták, hogy túlságosan egyszerű a rendezői módszerem. Ez igaz. Óvakodom a bonyolult megoldásoktól, a felvevőgé-

pet soha nem mozgatom öncélúan, csak akkor, ha ez a mozgatás szerves összefüggésben van a cselekménnyel. Minden filmem rendezése közben arra törekszem, hogy az egyéni figurákon túl az embert, az általánosan emberit ábrázoljam. Úgy gondolom, ezért sikerült a Talpalatnyi



Bán Frigyes magyaráz

föld is, mert a parasztfigurákon keresztül meg tudtam mutatni az örök emberit.

Bán Frigyes meghökkenítő pontossággal emlékszik minden forgatókönyvének történetére, problémáira. Pontosan emlékszik filmjeinek szereplőire, filmbéli neveikre is. Érdekes meghallgatni, hogyan vélekedik a sematikus filmek időszakáról.

— A legdőntőbb hibának azt tartom, hogy olyanok is beleszóltak a forgatókönyvekbe, akiknek semmi érzékük nem volt hozzá. A filmek elkészítése körül jelentkező bürokratizmus is hozzájárult a sematizmus kibontakozásához. Sokszor megtörtént, hogy az »aznapi« időszerű szempontok szerint kellett egy-egy forgatókönyvet elkészíteni, de mire a filmet forgatni kezdtük, a szempontok megváltoztak, tehát újra át kellett írni, sokszor forgatás közben is megváltoztatni. Fontos, hogy a rendezők maguk választhassák témáikat, s ne vállaljanak el olyan filmet, amelynek témáját, mondanivalóját maguktól idegennek érzik. S ha valamit jónak tartanak, harcoljanak érte. Hogy visszatérjek a magam filmjeihez: a Tűzkeresztég-ért Kosuth-díjat kaptam, mégis a filmnek második részével ma sem vagyok elégedett, hagytam magam befolyásolni, túlságosan színpadszerűre sikerült. Ma már Semmelweiss-t is másképpen, finomabban árnyalva, emberibben ábrázolnám. Nagyon sok tanulmányt végeztem ahhoz a filmhez, ismerem Semmelweiss életét, leveleit. S ma már bánom, hogy a filmben, oldalán karddal, egyenruhában részt vett a diáktüntetésen. Az

igazság az volt, hogy csupán tudott róla és helyeselte. Szeretném viszont megmondani, nem értek egyet azokkal, akik egyértelműen rossznak ítélték a Csigalépcső-t. Károsnak tartom azt, hogy olyanok is bírálják a filmet, akik első látásra megdicsérték. De mert dicséretük óta a kritika egy része elmarasztalta, — visszamenőleg átértékelik a saját véleményüket. Magam is úgy gondolom, sok hibája van a filmnek, elsősorban az, hogy a lány figurája nem elég világos, nem elég egyértelmű, nem lehet tudni alapjában véve jó-e, vagy rossz. De, ennek a filmnek erénye, s gondolom ez magyarázza közönségsikerét, hogy nagyon mai, emberi problémáéhoz nyúl.

— Jelenleg milyen téma foglalkoztatja?

— Időszerű, nemzetközi probléma: az atom. Nagy kedvem volna egy filmet készíteni, amelynek középpontjában egy, a közhiedelem szerint atombombát szállító repülőgép áll. Azt szeretném a filmben megmutatni, hogy az esetleg felrobbanható, halált és pusztulást okozó atombomba hírére hogyan viselkednek az emberek a repülőgépen, lenn a földön, szerte a világban. Fantasztikus gépezet indul meg, a részvények árai emelkednek és zuhannak, van, aki a közeledő haláltól félvé, inni kezd, mások orgiákat rendeznek, mindenestre a szörnyű félelemben mindenki meztelenre vetkőzik. A végén kiderül: nem is volt bomba a gépen. Azt hiszem olyanfajta feszültséget lehetne a filmben megteremteni, mint amilyen a Félelem bérében volt, de hozzánk közelebbi mondaniivalóval.

## Fábry Foltán

nemrég fejezte be legutóbbi filmjének forgatását, az Édes Anná-t. Először mesterségbeli problémáiról kérdezgettem, de ő elhárította ezt a, szerinte túlságosan atelier-ízű kérdést, s általánosabb mondanivalót, afféle művészi hitvallást keresgélt a tízéves évfordulóra.

— Először a témaválasztásról.

Számomra az a döntő, hogy a ma emberének akarok beszélni — bármiről. Szívesen forgatok régi témát is, ha az a régi a mához szól, a mai embert érinti, érdekli. Minden filmben igyekszem egy ember öszszelítkezését ábrázolni a társadalommal, vagy az egyénekkal. Meggyőződéseim, hogy csak úgy tudom fel-

rázni a nézők objektív közönyét, érzelmi világukhoz csak úgy tudok hozzájutni, őket az igazsághoz vinni, ha a filmben jelentkező konfliktust egészen a katasztrófáig élezem. Minden témát igyekszem úgy választani, hogy legyen valami örök mondanivalója is, és egyúttal olyan emberközelségbe hozni, hogy a nézőt érzelmeinél fogva ragadja meg. Véleményem szerint ez az emberközelség az egyetlen mód arra, hogy a magyar filmművészet elkerülje a provincializmus duktatóit.

— Kérem, magyarázza meg ezeket az elvi megállapításokat konkrét példákkal.

— Kezdjük az Életjel-lel. Ebben a filmben egy természeti katasztrófa indítja el a konfliktust, amelynek során az egész társadalom megmozdul néhány embernek a megmentéséért. Tizennégy ember életének megmentése a mentők egyikének életét követeli meg. A Körhintá-ban két fiatal szerelmes, akik az új világ képviselői, összeütközésbe kerülnek a maradi szemlélettel, apjukkal, családjukkal. Győzelmiük a maguk boldogságáért majdnem katasztrófa árán következik be. A Hannibál tanár úr-ban szürke, középszerű, de erkölcsileg feddhetetlen ember kerül szembe egy ordas társadalommal. A végső kig kitar a maga igazsága mellett, de az utolsó pillanatban, életét megmentendő, lemond meggyőződéséről és ebbe belehal. Végül az Édes Anna konfliktusa: az 1919-es proletárdiktatúra bukása után egy kis parasztlány, számára idegen környezetbe kényszerítve, a végső kig akar alkalmazkodni, hogy megteremthesse a saját kis, viszonylagos boldogságát. De a körülmények és gazdáinak könyörtelensége miatt fellázad sorsa ellen, s a gyöngé mezei virágszál gyilkol.

— Milyen összefüggésben van mindezzel a forma- és a kifejezési eszköz?

— Tartalom és forma egymástól teljesen elválaszthatatlan, a kettő együtt tudja a művészi szándékot kiteljesíteni. Mindig óvakodom attól, hogy a forma öncélú legyen. De igyekszem felhasználni mindent, amit képszerű ábrázolásban, sajátos



Fábry Zoltán az Edes Annát forgatja

formanyelven csak a film képes közölni. A filmrendező, a drámai mondanivaló sűrítésére olyan eszközöket rendelkeztet, amely a művészetnek semmilyen más ágában nincsen. Ezek a filmszerű eszközök kiválóan alkalmasak arra, hogy növeljék a nézőben keletkező érzelmi indulatokat. Meg kell tanulnunk bánni a filmművészet sajátos eszközeivel, s azokat a drámai mondanivalónak megfelelően következetesen alkalmazni.

— Kérünk erre is konkrét példákat.

— A Körhinta cselekményéhez például hozzá tartozik a forgatagos vásári szédület képe és a későbbi táncjelenet, amelyben a vásári motívum visszatér. A Hannibál tanár úr Moulin Rouge jelenetében a képek és a hang zűrzavaros dübörgése a másnapi katasztrófa előestéjén, a főhős kétségbeesett lelkiállapotát tükrözi.

— Talán most megenged egy atelier kérdést. Hogyan készíti a forgatókönyvet?

— Minden filmmennél közreműködtem már az irodalmi forgatókönyv elkészítésénél. A technikai forgatókönyvben pedig igyekszem előre, a legteljesebb részletességgel tisztázni valamennyi problémát. Szerintem a rendezői munka lényege: a rendező soha ne kívánjon a színésztől olyan játékot, amelynél a színész erőszakot követ el önmagán. A drámai és lelki folyamatok úgy következzenek, hogy a színész a rendező kívánságait jó közérzettel és a maga művészi intuícióval megsokszorozva tudja valóra váltani.

## Keleti Márton

alkotta a legtöbb filmet a felszabadulás óta. Arra a legbüszkébb, hogy komoly filmjeit éppen olyan sok néző tekintette meg, mint vígjátékait. A Két vallomás, a Mágnes Miska, Különös házasság, Kiskrajcár, Erkel — megannyi közönségsiker.

— Meg kell teremteni a kontaktust a nézővel — vág mindjárt beszélgetésünk elején a lényegbe —, a néző szívébe kell hatolni, ezt a célt a film készítése közben egy pillanatra sem szabad elfeledni. A rendezőnek minden kockájáról éreznie, tudnia kell, hogyan hat majd a nézőre.

— Sok vita hangzott el, a Filmvilág hasábjain is, a filmrendezők egyéniségéről. Mi erről a véleménye?

— Sokan azt tartják, hogy a filmrendező egyénisége jobban tud kibontakozni, ha nem kalandozik el más és más témakörbe, hanem például csak komoly, vagy csak vidám, csak paraszt- vagy munkástémájú filmeket készít. Én viszont éppen ellenkezőleg, nem tartom helyesnek, ha egy rendezőt beskatulyáznak. Minél gazdagabb, változatosabb a rendező témaköre, annál jobb. Bővíti a fantáziát, az érzéseket, a látókört, az ismereteket. A nagy feladat: minden műfajon belül mindig újat próbálni. Például: a Két vallomás rendezői

stílusa előző filmjeimhez képest teljesen újszerű.

— Sokszor játszik minden művész a gondolattal, hogyan készítené el mai szemmel régebbi alkotását?

— Igen, ez tanulságos játék. Azt hiszem, minden rendező, minden filmjét másképp rendezné, ha újra rendezhetné. Még azt is, amit a legjobbnak és legszebbnek elfogadtak. De ez így természetes és jó. Hiszen a képzeletét gazdagító új élményeket és lehetőségeket szeretné alkalmazni.

— Azt hallottuk, a Don Juan újszerű vígjáték. Miben rejlik az újszerűsége?

— A többi között játéktílusában, beállításában és abban, hogy nem a közismert vígjátéki színészek játszószák, s ezáltal sokkal inkább vígjáték. A vígjáték egyébként nagyon nehéz műfaj, hiszen nem olyan kötött, mint egy drámai forgatókönyv, nagyobb lehetőséget ad ötletekre, viszont a közönséget megnevetetni — nem triviális eszközökkel — nehezebb, mint megrákatni.

— Milyen új téma foglalkoztatja?

— Dobozy Imre Szélvihar című filmjén dolgozom. Háromnegyed része egy kaszárnnyában játszódik, az ellenforradalom idején. Az azonos című drámában szereplő katona életútját mutatja be. Művészileg a legnehezebb feladatot az atmoszféra hiteles megteremtése jelenti. Hiszen ebben a korban mindenki benne élt, s mindenki a tulajdon érzelmein és élményein mérheti le a film igazságát.

Keleti Márton a Don Juan-t rendező





# Makk Károly

már első filmjével, a Liliomfi-val nagy hazai és nemzetközi sikert aratott. Felteszem neki a kérdést: miről volna kedve beszélni?

— Egyetlen problémáról. A magyar filmművészet követendő útjáról. Induljunk el a három-négy évvel ezelőtti filmekből. Sok olyan mű készült ebben az időben, amelyeket az úgynevezett magyar neorealista film úttörőiként értékeltünk. Szerintem, ezeknek a filmeknek közös hibájuk: túlságosan csak a napi aktualitással foglalkoznak, s nem tudnak abból kitörve, azon túlhaladva olyan filozófiai kérdéseket felvetni, amelyek az élet nagy, emberi kérdéseire felelnek. Ezek a filmek a valóságot csak riportszerűen ragadják meg. Helyes volt kimenni az utcára, az életet a maga teljességében megragadni, de itt nem lehet megállni. Egy kicsit olyanok ezek a filmek, mintha a nézőnek autóbusból mutattuk volna meg a látni és érteni valót. De jó lenne most már az autóbusból kiemelni, madárszárnyakkal ellátni, s a nézőnek többet, általánosabbat, hosszabb időre szóló érvényességűt megmutatni. Hogy a magam rendezte filmen próbáljam ugyanezt a tételt megmagyarázni, a Ház a sziklák alatt című filmben, egy időszerű témából kiindulva az emberiség örök kérdésére, az élet értelméről, az emberi boldogság miértjéről, igyekeztem választ találni.

— Tehát helyesli, ha a filmnek problémája időszerű?

— Feltétlenül helyeslem, de úgy gondolom, ez csak a kiindulópont, nagyon szegény lenne a filmművészet, ha itt megállnánk. Nem osztom mindazoknak a nosztalgiját, akik az előbb említett filmek színvonalát sirják vissza. Ezt a színvonalat szerintem éppen abban kell túlszárnyalni, hogy a filmnek, a napi érdekessé-



Makk Károly rendez

gen túl általános érvényű mondanivalója legyen. Ha az, amit a film mond, csak egy bizonyos társadalmi konstellációban érdekes, mint például a Kilences kórterem — amit egyébként én rendeztem —, nem igazi művészet. A szocializmus szemszögéből nézve és ábrázolva, vígjátékban, tragédiában, minden műfajban lehet ilyen általános, mindenkinek szóló emberi mondanivaló. Az Országút című filmben azt szerettem, hogy a napi érdekességen túl azt a kérdést boncolgattja, hogy mivégre is vagyunk a világon. Fábry legújabb filmje, az Edes Anna is sikerült ebből a szempontból. Több van benne, mint egy kis cseléd lány összeházasítása a gazdával. Valami általános emberi hiányérzet vezet Edes Annát a végsőkéig. Sokat gondolkoztam egy nagyon időszerű új filmben, amelynek napi érdekessége az atomtól való félelem, de általános emberi benne maga a félelem. Nemsokára megkezdem ötödik filmem forgatását, a Harminckilences dandár-t. Karikás Frigyes novellájából Darvas József írt forgatókönyvet.

# Máriássy Félix

első filmjét, a Szabóné-t 1949-ben készítette, a tizediknek most fejezte be a forgatókönyvét. Tárgyilagosan szemléli ő is régi filmjeinek hibáit. Tudja, hogy a Szabóné — bár kétségtelen érdeme, hogy az első munkástémájú és gyári környezetben játszódó film —, a sematizmus minden rossz jegyét magán viselte. Azóta szinte minden filmje pesti emberekről, munkásokról szól.

— Röviden ennyiben foglalható össze művészi hitvallásom — fejteti. — Minél mélyebben, igazabban szeretném ábrázolni a pesti életet. Számomra a mai problémák a legizgalmasabbak. Hiszek benne, hogy a művészettel meg lehet változtatni az embereket. Nem is tudnék olyan filmet forgatni, amelyről ne érezném, hogy valami köze van a mához, akkor is, ha a múltban játszódik.

— Miről szól legújabb filmje?

— Az Álmatlan évek (Csepeli emberek) tulajdonképpen öt, teljesen különálló történet. Csupán az a közös bennük, hogy mindegyik Csepelen játszódik, hősei munkásemberek. 1916-ban kezdődik az első, 1945-ben végződik az utolsó filmnovella. Van közte szerelmi történet, bohózat, dráma, tragédia és így alkalmat ad sokszínű és sokrétű ábrázolásra.

— Ezek szerint öt különböző filmet kell elkészíteni egy játékfilm hosszúságán belül. Milyen különleges problémákat jelent ez?

— Nagyon takarékosan kell bánnom a képekkel, tömören, sűrítve kell elmondanom mindent. A cselekménytől egy fél percre sem szabad letérni, kerülni kell a magyarázó, szájbarágó jeleneteket, ami egyébként, gondolom, csak a film javát szolgálja. Már a forgatókönyv elkészítésénél sok gondot okozott például a különböző részek összekötése. A következő megoldást találtuk: Csepelen van egy gyári vasút. Minden novella ezzel a vasúttal kezdődik, mégpedig úgy, hogy a különböző korok szerint a vasút más és más szállít. 1916-ban gránátokat, hadianyagot, 1919-ben a munkások ezen a kisvasúton mennek tüntetni, 1932-ben lavórokat, főzőedényeket, 1942-ben fegyvereket, 1944-ben a leszerelt gépeket. Szeretném, ha a filmből kicsendülne a munkásság vágya az új, szebb élet, az igazságos társadalom után.

PONGRÁC ZSUZSA

Máriássy Félix a Csepészek forgatása közben





## SÓBÁLVÁNY

Hogyne örülnénk »A sóbálvány« külföldi sikerének; a harmadik fő díjnak, amelyet a Karlovy Vary-i filmfesztiválon elért!

Nemzeti büszkeségünk ez a siker — elismerés az eredményekért és biztatás a jövőre.

S örömről már-már elfogultságra csábít: nézzük ez egyszer csak a jót, hunyjunk szemet a hibák felett, hogy ünnepi érzésünket be ne felhőzzük!

De nyughatatlan kísérőnk, a kedvrontó tárgyilagosság visszatart: mit ér a biztatás, ha vakon fogadjuk, s azt sem tisztázzuk, minek szól?

Igy aztán mégis a »szabályos« kritika mellett döntünk.

»A sóbálvány« *Thurzó Gábor* hasonló című regényének filmváltozata.

Thurzó regénye — a magyar »mélytengeri« irodalom egyik kései hajtása — nem társadalomkritikai igényről készült; a feladat itt egy lélektani rejtély megoldása volt. Margittainé szökött katonafiát a »tishti özvegyek« álpatrióta vakságában visszaparancsolja a tűzvonalba. A fiú, Margittai Feri, útközben halá-

los sebet kap, és a sebész kése alatt életét veszti. Megfejtendő: vízszintes 1: a »gyilkos« özvegy hogyan fogadja Feri halálhírét? milyen védekezést talál az észbontó büntudat következményei ellen? — és függőleges 1: sikerül-e a védekezési Megoldás: Margittainé — aki egyébként is »extrém« alkat — nem hiszi el a tragédiát. S lelkiismerete megnyugtatósára hazugságba álcázza magát: Feri él, külföldre menekült, és bármikor hazajöhet. Majd amikor a tények — a sebész-főorvos vallomása s az exhumálás — végképp kijózanítanak: alibi-élményt keres, képzeletben birtokába veszi Feri utolsó óráit, és a véletlen tragédiát tervszerűnek álmódja. A halál, Margittainé monomániás álmában, egy meghitt és bizalmas együttlét után, anya és fiú közös akaratára következik be. De a védekezés nem sikerül. S az özvegy beleőrül a büntudatba.

A regényíró *Thurzó* — lásd a nyugati mintákat: Gide, Cocteau, Poyws, Sartre szédítő és bizarr kísérleteit — nem vállalkozik másra, mint egy »szabálytalan« lélek kompenzációs hajlamainak ábrázolására; lehetőleg úgy, hogy a görcsös álmok, káprázatok és kényszerképzetek di-



Páger Antal, Kállay Ferenc és Tordy Géza

rekt formában jelenjenek meg. Formailag — bármilyen furcsán hangzik is — a naturalizmus tárgyisztelete áll legközelebb ehhez az írói módszerhez. Semmi szédület, líra, ködösítés vagy részvét. Csak józan agymunka és koncentráció. Csak a fehér kockák kitöltése: vízszintes és függőleges irányban. A sebész-főorvos, mint büntelen tanú, nem hiába vállalkozik az elbeszélő szerepére; az ő hideg érdeklődése, elemző nyugalma az író és a téma kapcsolatát is jellemzi. Van ebben a nyugalomban jó adag közöny is — Camus meg a modern lélek-elemzők közönye, amellyel a határeseteket központi rangra emelik —, de ezt most ne bolygassuk. A módszer az okos és találmányos Thurzó számára eredményesnek bizonyul; a vízszintes és függőleges sorok, akár egy keresztretjvényben, pontosan vágják egymást.

Thurzó Gábor, a filmíró azonban többre vállalkozik: a régi értelmiség válságának ábrázolására a felszabadulás után. A lélektani rejtvénynek tehát társadalmi tartalmat kell kapnia. S ehhez a többlet az eredeti regényanyag nem elég: Margittainé lelki krízise, ideggörce annyira kivételes eset, hogy még egy szűk osz-

tály-réteg válságáról sem adhat képet. Így hát új, általánosabb érvényű — de az özvegy sorsával párhuzamos problematikát hordozó főhősre van szükség. A választás önként kínálkozik: a főorvos-tanú kilép passzív szerepköréből, és ürtüget kap a bűntudatra. (Az ürtüget: egy kommunista ellenálló kivégzése.

De lássuk a tényeket. Amikor a sebesült Margittal Feri operációja elkezdődik, a főorvos egy fehér köpenyes asszisztentst talál a műtőben, akit katonaszökevény sebésznek képzel. Azonban már az első szikeadogatásnál kiderül, hogy az idegen nem ért a szakmához, s dilettantizmusa végzetes lehet. Az idő sürget, életmentésről van szó, mi mást tehet a főorvos? — az állásisztenst kiküldi a műtőből. Igazán nem rajta múlik, hogy az orvosnak álcázott ellenállót néhány perc múlva agyonlövök a nyilasok. Hiszen azt sem tudta, ki az illető? Ha valamiben, úgy csak a könnyelműség vétkében lehetne őt elmarasztalni, amiért az ismeretlen embert a műtőasztal mellé engedte. De a főorvos épp ellenkezőleg: a kommunista állásisztenst »kiszolgáltatásában« találja bűnösnek magát. S amikor egy hazug feljelentés alapján, mint »nyilas-bérencet« perbefogják, a vádat komolyan veszi, és mindjobban belehajszolja magát a bűntudatba. Majd ezzel a lelki teherrel — az akaratlan gyilkosság kényszerképzetével — válik Margittainé rokonává. Míg azonban az özvegy vívódása — egy paranoiás alkat érzésvilágában — nagyonis indokoltnak tűnik fel, a főorvos lelki krízise — egészséges férfiről lévén szó — majdnem alaptalan. Az özvegy valóban elkövetett vétkét, fia frontra-küldését igyekszik ellensúlyozni rögeszméivel. A főorvosnál egy mesterkélt probléma termel rögeszméket. S a rokonvívódás során el is veszti tipikusságát. Válsága éppoly patológikus tünet, mint az özvegyé, és semmi köze az értelmiség általános válságához.

A film exozicciója — a főorvos és Margittainé bemutatása — kitérő. Tömör, sűrű, drámai jelenetek követik egymást Budapest ostromáról, a nyilasterrorról, a katonaszökevény

fiú hazatéréséről, a műtétről. Itt lát-  
szik csak, hogy Thurzó Gábor milyen  
jól ért a film nyelvén!

De amint a két témakör — a se-  
bész és az özvegy rokon-fikciója —  
találkozik, a rejtvény logikájában is  
zavar támad. A sorok nem fedik  
többé egymást. A főorvosnál egy  
társadalmi »látomássá« avatott ab-  
szurdum bosszulja még magát: ha a  
mellőzés félelme felöltik is benne,  
még azt sem tudjuk feltételezni,  
hogy az álproblémából lelkiismereti  
kérdést csinál. Hogyan hihetnénk  
hát a fejleményekben: elvadult ma-  
gányában, torz rettegésében, deliriu-  
mos önkínzásában, amely a »nagy  
monológ« és a tükörjelenetben  
már-már klinikai esetté válik? S fő-  
leg: hogyan hihetnénk e szimptomák  
jellekpes — a régi értelmiség válsá-  
gát kifejező — tartalmában? Pereg-  
pereg a film, és egyre több kétely tá-  
mad bennünk: miért nem aktívabb?  
miért adja meg olyan könnyen ma-  
gát? miért épp az ünnepi vacsora  
alatt árulja el Margittainének az  
igazságot? miért utasítja el Elzi sze-  
relmét? — és így tovább... Az öz-  
vegy lelki képlete már sokkal hihe-  
tőbb. Itt inkább a műfajból származó  
hiányérzettel kell megküzdenuünk.  
Mert amit a regény ebben az extrém  
és bizarr jellemben oly hibát-  
lanul megindokol, kifejti, elemez,  
azt a film csupán felvillantja, jelzi.  
Így aztán az özvegy cselekedetei sem  
egészen világosak: miért jelenik meg  
pl. az exhumáláson fekete ruhában,  
gyászátýolos kalapban?

Persze, az író többnyire alátá-  
masztja a düledező situációt. Érvek,  
ellenérvek erős pilléreivel dolgozik.  
Titokban tán a legvalószínűlenebb  
helyzetre is tartalékol egy-két el-  
fogadható magyarázatot. Mozgalmas  
környezetrajzot teremt. A részletek  
százféle valóság-elemével tereli el  
figyelmünket a szerencsétlen kons-  
telligációkról. S ha mindez nem elég,  
mielőtt a helyzet ráomlana, fűrgén  
»kivágja magát« belőle. Szereti a  
gyorsaságot, a kifejező ugrásokat és  
virtuóz »snitteket«. Gondoljunk a



Tőkés Anna és Psota Irén

film zárójelenetére. Néhány pillanat-  
tal előbb a főorvos még letörten bal-  
lagott a bíróság lépcsőin, fölfelé...  
A tárgyalás »kiesik« a kockákból —  
de micsoda megkönnyebbülés újra a  
műtőasztal mellett látni őt, kedélye-  
sen és mosolyogva! S micsoda öröm  
az álprobléma fülledtségéből ismét a  
valóság friss levegőjére lépni!

»A sóbálvány« erényei természe-  
tesen *Várkonyi Zoltánt*, a rendezőt  
is dicsérik. Rendezése kulturált, ma-  
gabiztos és tartózkodóan finom  
munka.

A színészek közül *Tőkés Annát* és  
*Páger Antalt* kell kiemelnünk. *Tőkés*  
*Annát* nem ragadják el ösztönei, ke-  
rüli a nagy hatásokat — ezért ha-  
tásos. *Páger* derekasan küzd szerepe  
hiteléért. Kár, hogy *Ruttkay Éva*,  
mintha nem is akarna játszani...  
*Bárdy György* saját sablonját sok-  
szorosítja tovább. A kisebb szere-  
pekben *Psota Irén*, *Szemere Vera*,  
*Ladányi Ferenc*, *Tordy Géza* és  
*Apáthy Imre* tűnik ki.

GALSAI PONGRÁC

# AZ EGYSZERŰSÉG KÉT PÉLDÁJA

## Déryné: Tolnay Klári

Úgy illő, hogy az ember ünnepi alkalmakkor ünnepélyes és emelkedett legyen. Mégis inkább választom a szárazabb, de mindenesetre hűségesebb hétköznapiaságot, amikor feleldézem e sorokban Tolnay Klári Déryné alakítását.

Mozilátogató közönségünk bizonyára jól emlékszik a Déryné című kedves, naiv és lelkes filmre, amely 1951-ben került bemutatásra, és azóta is többször szerepelt műsoron. Ebben a daljátékformájú színésztörténetben zenés hazafiságot, kellemes romantikát, operetthagyománytisztelést kapott, s annyi szívcsiklandó sematizmust, amennyit jószírel el lehet viselni.

A filmben Tolnay játssza Déryné nagyon bájosan és tanulságot rejtően könnyedén, szeretetet ébresztve bennünk a magyar színészet e XIX. századi csillaga iránt. Déryné valóban színháztörténetünk csodái közé tartozik, az áldozatvállaló magyar művészek közé, aki egész életét a közönségnek adta, s a színi pályát elsők között tartotta elrendelésnek. Déryné nemcsak abban volt ember-nagyságú művész, hogy ekhós székereken vitte a magyar szót és dalt az ország közrendű közönségének, hanem abban is, hogy a Velencei kalimár Porciáját éppen úgy tudta játszani, mint *énekelni* a Varázsfuvola Pamináját. De ugyanez a Déryné jóval túl a hetvenedik esztendején — midőn egyik szemén át már csak, mint sűrű szitán látott — Naplójával megalkotta a Petőfi után következő idők legtermészetesebb magyar prózáját is. Nos, Tolnay Klári-

nak ezt a természetes és egyszerű csodát kellett egy század után a mozi vászrán újra elhítenie. Most, a filmet néhány esztendő után újra megnézve, elmondhatom, hogy ma is hiszek neki.

A filmjáték eszközei gyorsan változnak. Egy valami nem látszik roszsodásra hajlamosnak: az észrevétlenné tevés képessége.

Engedjék meg, hogy ezt a fogalmat egy kicsit megmagyarázzam. Tudvalévő dolog, hogy filmben mérsékeltebben kell játszania a színésznek, mint színpadon, kisebbek a felkiáltójeljei a mondat végén, elég a tekintetnek egy kis fénytörése akkor, amikor a színházban zokogni kell. Ez azonban a film játékstílusának csak technikai oldala. Fontosabb ennél, hogy a színész észrevétlenné tudja tenni, hogy ő csak fénykép. Az emberség teljes jelenlétét kell elhítenie a nézővel, ezt azonban csak úgy tudja elérni, ha a lelke is rákerül a képre. Persze, ez Tolnaynak se sikerül mindig, különösen akkor nem, ha belesik a forgatókönyv csapdájába és Déryné, mint jelképet mutatja be, más szóval történeti elvontsággal játssza. Valahányszor azonban azt a színésznőt adja, aki még nem tudja, hogy valaha majd ünneplő szónoklatok mondatainak páholyában lesz állandó bérlete, mindig meghatja az embert. Tolnay, gyakran a szöveg-szabta lehetőségek ellenére nem az utókornak beszél, s nem Déryné színésztörténeti jelentőségét éli át, hanem csak színésznő! Színésznő, akinek hazafiságában is színésznői báj van, áldozatkészségében édes rajongás — ha szabad magam így kifejezni — az egész nemzetet kacérkodni tud. Vannak pózai is, hogyne lennének, de ezek nem történelmi pózok, hanem színésznősek, szertelenek, meggondolatlanok, s egy nyárspolgár szemében, enyhén szólván, könnyelműek.

Tolnay Déryné alakításában most is ezek a »könnyelműségek« hatnak. Amikor az ünneplő közönség tapsából egyszerre hallja a nemzet lelkesedését és a tehetségének szóló hódoló tenyércsattogást, akkor Tolnay Dérynéjének szemében a szí-



nésző örök mámore jelenik meg. Ez a lobogás magyarazza meg, hogy Déryné miért vállalja a nélkülözheteli sorsot, s hintó helyett az ekhós szekeret. Tolnay emberi bája, asz-

szoni tehetsége megmentette Déryné alakját attól, hogy emlékmű legyen és megóvta benne a színész legpazarabb jellemvonását, azt, hogy a tűnékenységért is rajongani tud.

## Bem: Maklárý Zoltán

Egy lengyel, akinek hadifülepényét Európaszente lyuggatta a puska-golyó, akit Erdély népe ötvenhárom esztendő s korában Apónak nevezett, aki tábornok létrebe sebei miatt nem tud lóra szállni, aki három napig is bírta egy tál köményeslevesen, s aki minden csatában ott bicegett legelő, a halál birtokán — nos, egy ilyen csodálatra méltó külön igazán azt kínálja, hogy szerep legyen. Hatásos, szívbemarkoló szerep, amelyet a színész gyönyörűséggel játszik, hiszen pompás ellentéteket alkalmazhat: zord tekintet mögött arany-szív, puritánság a dicsőség közepete, kocogó kis ember a roham perceiben, rettegett hadvezér, aki szállásán költöket olvas. Maklárý nem egyszer lepte meg már a nézőket azzal, hogy másképp játssza szerepét, mint azt a néző, s bizonyos mértékig a szerep elvárna tőle.

Maklárý Bem alakítása a modern magyar filmgyártás egyik színészi remekműve. Kiváló példa arra, hogy az igazán jó színész nemcsak megjátszani tud, hanem elhallgatni is. Minden művészetben nagy szerepe van az elhallgatásnak. A drámai műfajokban a feszültség egyik forrása az, ami nem hangzik el. A színészi alakítás — filmen sokszorosan! — megköveteli, hogy a szereplő merjen takarékos lenni a rendelkezésére álló eszközökkel. A közepes színészek mindig úgy alkarnak nagyot alkotni, hogy mozgásba hozzák egész játékkészégüket. A nagyok ezzel szemben »csak« *van-nak!* Ahogy a győnge író mindig vigyáz arra, hogy állandóan iródalmi legyen, a pipaszárlábú színész szüntelenül döngő léptekkel akar jámi a színpadon.

Maklárý: *van!* Csak annyit csinál, amennyit Bem alakja megkövetel a reális létezéshez. Nem olyan nagyon zord, nem olyan nagyon jószívú, éppen annyira az, hogy igaz legyen.

Maklárý tudna kétszer ennyire is Bem lenni, nem kerülne különösebb fáradságába, hogy puritánabb, hő-sőbb, egyszerűbb, hadvezéribb, sebhelyesebb, bicegőbb, egyszóval »Bemebb« legyen. Maklárý azonban nem akarja a »Bem-játszás« világ-csúcsát felállítani. Hagyja, hogy saját embersége érvényre jusson a szerepben, s ezzel azt is biztosította, hogy eszközeiben filmszerű legyen.

Milyen megrendítően nagy ember az a Bem, akinek a csatáéren elhangzó száraz, fanyar vezényszavai mögött is kiérezni, hogy Erdély földjén nemcsak Magyarországért, hanem a világ szabadságáért folyik az ütközet. »Szemében semmi élet, arcán semmi vonzó« — írta Bemről egyik csodálója, Maklárý Bem alakításáról én ennek fordítottját irhatom a magam csodálatának kifejezésére: szemében maga az élet, arcán mindaz, ami egy emberben valóban vonzó lehet. Jaj, micsoda giccs lehetne a Petőfivel való jelenete, a szabadság e két lángelméjének találkozására (Görbe bele is esik a giccs csapdájába), ha Maklárý öreg Bem-szeméből előbukkanó fény csak meghatottságot árulna el. Nem, ez a tekintet megvetést is szór a világra, megvetést a gondolatra is, hogy ennek a harcnak ne lenne értelme.

Időtlenül férfi ez a Bem, az öreg-ség csak testi áruhája, amelyet harci-golyók és merénylők fegyvere rongyolt el rajta, a lelke azonban tüzes és szilaj, mint Petőfié. Maklárý Bem-alakítása azt az egyszerűséget idézi eszembe, amit Petőfi éppenolyan mélyen tudott tisztelni a lengyel tábornokban, mint magát a szabadságot.

GYÁRFÁS MIKLÓS





# CSENDES DON

## I. RÉSZ

Mielőtt a képek peregni kezdtek volna, tisztelettel hajoltam meg gondolatban a film író-rendezője, Geraszimov bátorsága előtt. Kétségtelen, hogy az elmélyült lélekrajz s a grandiózus ábrázolás iránt vonzó rendező számára alig lehetne nagyobb modern témát találni, mint a *Csendes Don*: hiszen Grigorij Meljehov jellemfejlődését nyomonkövetni, képi nyelven kifejezni legalább akkora, s legalább oly vonzó feladat, mint a századforduló körüli kozák életet feltámasztani, a világháborút — s a világháborúban az egyszerű katona szenvedéseit, hősiességét —, a témához illő grandiozitással ábrázolni. S mikor a lámpák felgyúltak, már nemcsak a bátorsága, de művészi tapintata előtt is kalapot emeltem: úgy tudott eleven filmet alkotni ebből a hatalmas regényből, hogy egy percre sem oktrojálta rá magát, a saját elképzelését, valamiféle egyéni vagy éppen egyénieskedő vízióját az író anyagára. Filmírói művészete elsősorban bölcs és higgadt ítéletében látszik meg: úgy tudta a jellemző részleteket kiválogatni a regényből, hogy a cselekmény folyamatosságát, a jellemelek fejlődésének okszerűségét, szervességét is megőrizte, s ugyanakkor sosem kellett fölöslegesen magyarázó (ha úgy

tetszik: illusztratív) részletekbe ragadnia.

A rendező művészetét dicséri az a harmónikus kiegyensúlyozottság is, amely a film emberi és történelmi (drámai és epikai, egyéni és népi) részeinek arányában, váltakozásában nyilvánul meg. Grigorij és Akszinya szenvedélyes szerelme egy nép történelmi sorsfordulójának előestéjén bontakozik ki: ezt a rendező első-sorban azzal érzékelteti, hogy történetüket a szinte folklorisztikus érdekességű felvételek sorába ágyazza mélyen bele: akár a kozák katona-állítás, nagygyakorlat, akár a piaci verekedés, vagy a házi, családi szokások ábrázolása, akár éppen a kozák generális házában folyó feudális-patriarkális élet (mely részben oka lesz Akszinya bukásának) egyszerre köt le az emberi drámában betöltött fontos szerepükkel, s a közelmúlt népéletének rendkívüli hiteles és elhithető felelevenítésének erejével.

S még mindig a rendező érdeme, hogy az alakok — nemcsak Grigorij és Akszinya, de a film minden, még legkisebb epizódalakja is — külsejükben s viselkedésükben, mozgásukban és szemvillanásukban nemcsak saját maguk s a rendező elképzelését valószínűsítják meg, hanem valóban sikerült átlényegülniük a re-



gény alakjairól mindnyájunk lelkében kialakult elképzeléshez. Nagy regény filmre-vitelének nincs nehezebb problémája, mint éppen ez: úgy valósítani meg az alak egyénitetségét, hogy az az olvasók többségének, legtöbbszörnek elképzelésével összességben. A szovjet filmalkotók már eddig is számos jelét adták filmjeikben, hogy ennek milyen nagy mesterei: a *Csendes Don* újabb s döntő bizonyíték. Azt hiszem, ebben a kiválóságukban nemcsak az egyéni művészi sajátosságok a döntőek (bár ezek jelentőségét sem csökkenthetjük), hanem az az iskola, amelyen Sztanyiszlavszkij neve jelzi az utat a szovjet művészet számára: az alak háttérben marad, képből, jelenetben meg nem szólaló vonásainak a gondos kidolgozása, a mély és teljes átélés megvalósítása.

Külön kellene e film kapcsán beszélni a szovjet színészművészet technikájáról. Paradox módon azzal tudnám legjobban érzékeltetni a színészek életszerű természetességét, melegségét, hogy a film közben szinte nem lehet észrevenni, hogy színészeket lát az ember: mert nincs egyetlen színész sem, amely harsányabb, tolagódóbb lenne a természetesenél. Viszont éppen a pasztell-színű, rendkívül sok, finom változatosságot juttat érvényre a rendező és operatőr egyesített művészete.

Mindeme kiválósága ellenére (s ezek sorát még szaporíthatnánk, elsősorban a színészek, közülök is Bisztrickaja, az Akszinya megjelenítője játékának részletes elemzésével) mi az oka annak, hogy ez a film nem tud a maga műfajában arra a magasságra emelkedni, amelyen a regény áll, csorbítatlan fényben? Elsősorban talán éppen a regény és a film, az epikum s a dráma műfajok közötti alapvető különbség: a regény a maga epikus műfajában nagyszerű, a film művészi ereje éppen azért kisebb, mert nem tud az epikum szorításából kibontakozni. (Nem is akar, igaz.) Ez a tény, feltehetőleg a forgatókönyvíró-rendező akaratán kívül, a művön belül különös eredményre vezetett: ha valaki mit sem tud a *Csendes Donról*, csak ebben a filmben ismerkedik meg vele, bi-

zonyára meg lesz győződve arról, hogy a regénynek is Akszinya a fő hőse — mert a filmnek, legalábbis az első résznek feltétlenül ő. S így a film világánál visszanézve, enyhe megdöbbenéssel gondolok arra, hogy valóban: a regényben is mennyivel drámaibb (legalábbis idáig) Akszinya sorsa, mint Grigorijé — Solohovnak azonban mégis igaza volt, epikus ösztönével helyesen választotta a hőst. Glebov, Grigorij alakítója is kitűnő színész, elsősorban lefojtott szenvedélyességével ragadja meg a nézőt; de sorsa másodsorba szorul a filmen Akszinyáé mellett, akinek magát és környezetét pusztító, szerelmének mindent áldozatul dobó szenvedélye feltétlenül inkább presztinálja dráma — akár színi, akár filmdráma —, hősnőjének, mint Grigorijé a maga sorsa.

Ha egy írói ötlet, szabadon felhasználható filmnovella alapján dolgozhatik a rendező, nem vitás, hogy még sokkal hangsúlyozottabban Akszinyát kell története középpontjába állítania; de mert keze kötve volt, mert a nagy mű s annak rendkívüli elterjedtsége, ismertsége a szovjet olvasók s bizvást mondhatjuk a világ könyvvasolói körében az eredetivel való hűségre kényszerítették, a mű dramaturgiailag billenékeny helyzetbe került: mint *nézőt* jobban érdekel a legjelentősebb mellékalak sorsa, mint a főhősé, még annak ellenére is, hogy mint olvasó-néző tudom: a *Csendes Don* mégiscsak elsősorban Grigorij regénye, drámája, filmje.

Ebben a vonásában látom a legfőbb okát annak, hogy ez a film a maga művészetében nem tudta utolérni, minden kiválósága ellenére sem azt a magas fokot, amelyet a regény elért. De ez nem csökkenti a film saját, belső jó tulajdonságait, melyek, mint már rámutathattunk, számosságukban, s együttesen művészi, hiteles és érdekes képét adják a cári világ kozmikus életének, s közben a világirodalom egyik nagy, szenvedélyes szerelmének történetét is a legnemezebb színjátszás segítségével közvetítik a vetítővászonra figyelő milliók számára.

NAGY PÉTER



Egy kis pihenő a felvételek szünetében  
(Raf Vallone és Maria Schell)



Tanácskozás a búzatábla  
közepén (Wolfgang Staudte  
és Maria Schell)

A megbeszélések eredmé-  
nye: a film nagy szerelmi  
jelenete (Raf Vallone és  
Maria Schell)

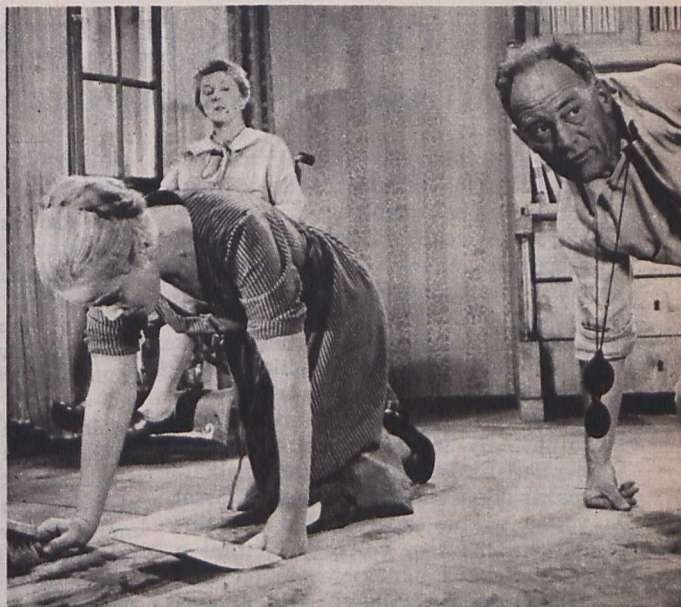
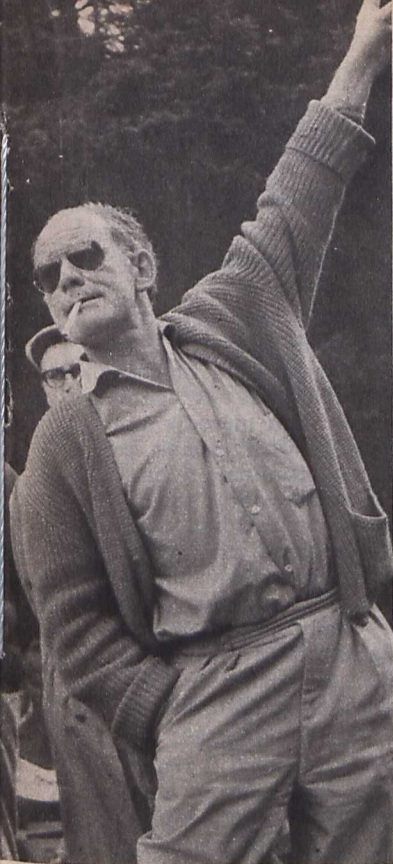
Wolfgang Staudte munka  
közben. Melléte Maria  
Schell



## ROSE B

Magyarországon is be-  
mutatják Maria Schell  
egyik legszebb filmjét, a  
„Rose Bernd“-t, amely  
Gerhardt Hauptmann  
drámájából készült Nyu-





Wolfgang Staudte rendező a szőnyegseprés technikáját magyarázza felvétel előtt Maria Schellnek

## B ERND

gat-Németországban, Wolfgang Staudte rendezésében. Néhány érdekes felvételt mutatunk be a film forgatásáról.



Szénásszekér — a teherautón, így készült az a jelenet, amely ...

...ezen a képen látható (Leopold Bilberti és Maria Schell)



# SZIMBÓLUMOK ÉS PSZICHOLÓGIA

## A „SZÁLLNAK A DARVAK” RENDEZŐI MUNKÁJÁBAN

A »Szállnak a darvak«-ról szóló beszámoló említést tettek Kalatozov rendező szimbolikus megoldásairól. A regisztráláson túlmenőleg szeretnék ennek a szimbólikának benső tartalmáról, alkalmazásáról beszélni, Kalatozov szimbólikájáról, amely az eddigi jelképes megoldások sablonjától eltérő. Szimbólikus megoldásokat először a harmincas évek francia filmjeiben volt módomban látni. Mély benyomást keltenek bennem újszerűségükkel és bátor alkalmazásukkal. Bármilyen nagy hatással voltak akkor, ez a szimbólika nem egyszer mégsem volt egyéb, mint a jelenet tartalmának jelképpen történő ismétlése. Például: Ha egy szerelmes pár szakított, akkor öleletlenül ugyanabban a pillanatban összetört az a gramafon, amelyet szerelmük boldog szakaszában együtt hallgattak.

A szimbólumok alkalmazása Kalatozovnál legtöbb esetben situációt továbbvivő akció, jelenetet kiegészítő, teljessé tevő módszer. Nemegyszer filozófikus tartalmú, legtöbb esetben pedig a rendezőnek a jelenetről alkotott szubjektív véleménye, amely kiegészíti a nézők igazságérzetét. A rendező szimbólumai ebben a filmben nem konvencionálisak, ennek ellenére nem vezet hiányt a nézők képzeletében a nézőt. Természetes azonban, hogy ahol a rendezői kifejezőmód gyakori tényezője a jelkép, nem valószínű, hogy a jelképsorok mindegyikét, vagy *egy* szimbólum valamennyit jelentőségét meg fogjuk érteni. A rendező gondoskodik arról a konkrét elemtől, amely a filmet véges végig világossá és közérthetővé teszi. A jelkép — tartalmának meg nem értése esetén — sem válik a szituációtól független ornamentikává, mindig megmarad

képi értéke, mint a szituáció reális kiegészítő eleme.

Az első szimbólum az égen »V« alakzatban szálló darvak a fiatalok szerelmi jelenete — a hajnali város utcái — fölött. A »V«-betű — mint ismeretes — a második világháborúban a Viktória szónak a rövidítése volt. A »Szállnak a darvak«-ban a film szimbolikus mottójaként jelentkezik. Jelenti azt, hogy ez a film a győzelemről fog szólni általában. Nemcsak a Szovjetuniónak az ellenség felett aratott győzelméről, hanem — mint ez a későbbiek folyamán világossá válik — az egyes szereplők külső és saját benső démonaik felett aratott győzelméről is.

Reális cselekményű drámánál ritkán fordul elő és jellemző a rendező látásmódjára, hogy néhány alkalommal a helyszínek térképészének formáival is szimbolizál. Például, amikor lépcsőformációt választ a cselekmény színhelyéül a főszereplő, Vera és szerelme, Borisz első szerelmi jeleneténél és ugyancsak lépcsőn játszódnak le Borisz mostohatestvéreinek, a csábító Marknak első jelenete Verával. Az időben és térben egymástól távolos jeleneteket — az első egy bérház lépcsőházában, a második pár nappal később a névparti lépcsőkön játszódnak — ezzel a motívummal mintegy összekapcsolja, drámatiságukat növeli és utal a mostohatestvérek azonos háttérű szexuális céljára, amely a látható cselekményben a konvenciók-szabta lehetőségek gátjai között társadalmilag elfogadhatóvá szelidül. Amikor a térformáció szimbolikus, nyilvánvaló, hogy a benne véghezvitt mozgások megnyilvánuló jelentésükön kívül szimbólikus tartalommal is gazdagodnak. Így válik mélyebb értelművé Borisz felrohanása a bérházi lépcsők legfelső fokán álló szerelméhez

és Mark lefelé haladó, megfontolt léptei a névapartai lépcsősor alján várakozó Verához.

Más alkalommal a térkompozíció egy elemét ragadja meg és jelképként alkalmazza általános és meghatározott mondanivalója elmélyítésére. Rács, barrikád és korlát, mint jeleneteket egymással összefüggésbe hozó szimbólum jelenik meg a lány élete szakaszainak különböző fázisai-ban.

A lány öngyilkosságba rohanásának útján a szimbólumok nem kiegészítő kísérő jelenségek többé, hanem kisajátítják teljes egészében a lány lelkiállapotát. Képeken keresztül ábrázolnak egy lelki folyamatot. A lány rohanó léptei eltűnnek, helyettük a környező világ bukdácsol a rohanás ritmusában. Házfalak, palánkok, vasúti töltés, hidlépcső és közben felvillanó és kihunyó fények összevisszasága jelenti a lány kusza, tragikus benső állapotát.

A színhelyek szimbólumként való alkalmazásának újabb felhasználása az a mód, amikor a rendező azonos színhelyet megváltozott világítási effektusokkal más benső tartalom kifejezésére vetít. Borisz hadbavonulása után Vera ugyanazon a helyeken jár Markkal, ahol annak idején szerelmével járt. Az első esetben a helyek derűs, felemelő benyomást keltettek, míg Markkal zorddá, viszszataszítókká váltak. Ezzel a szimbólummal hármast ért el a rendező: Kifejezi az idő múlását, érzeti a háborús légkört és van egy expresszív mondanivalója is, a lány lelkiállapotán keresztül szemlélteti a környezetet.

Érdekes módon alkalmazza a film rendezője szimbolikus módszert a drapéria felhasználásánál. A függöny fátyszerű anyaga a különböző erotikus tartalmú jelenetknél visszatérő, a hasonlat fogalmát is fedő motívum. A szerelmesek első csókja után Vera boldogságában az arca elé húzza az ablak függönyét, mintegy kisajátítja a maga számára egy pillanatra a boldogság érzetét,

ugyanakkor fátylon keresztül látszó alakja gyöngéden erotizáló hatású. A fátyl szerepe másodsor Mark és Vera erőszak-jelenetében jelentkezik ismét. Szimbólumként a jelenet általános erotikus tartalma kifejezésére, hasonlatként a két szereplő lelkiállapotát illetően. A légnymástól kitáruló ablak és a vadul lobogó függöny a csábító fékevesztett szenvedélyének a kifejezése, a tehetetlenül hullámlzó függöny a tehetetlenül vergődő Vera jelképe. Utoljára a fátylszimbólum Borisz halála pillanatában kap szerepet, a haldokló fiú víziójában Vera menyasszonyi fátylonban tűnik fel és a fátyl lány hullámlásai futnak el szemei előtt a beteljesületlen nász vágyképei.

A szimbólumok és a pszichológiai felépítés egysége jól érzékelhető az erőszak-jelenetben. Véges-végig szimbólumokkal oldódik meg. A jelképek egy része a valóságban megtörtént események asszociációját ébreszti és véleményezi, más része pedig pszichikai motíváció.

A bombatámadást jelző sziréna alkalmat ad Marknak férfiasága kifejezésére, mikor a lány kijelenti, hogy nem megy az óvóhelyre, vele együtt ő is szembe mer nézni a halállal. Lényegében itt dőlt el a lány sorsa is; azzal, hogy Mark kockáztatja az életét érte, olyan pszichikai folyamatot indít el, amely Vera védekezését Mark vágyával szemben morális bázisaiban ingatja meg, a csábító pedig ösztönösen jogot formál arra a nőre, akiért hajlandó volt az életét is kockáztatni. Az, hogy az egész jelenet bombatámadás alatt történik, szimbolizálja a rendezőnek azt a véleményét, hogy Vera éppen olyan védtelenül esett az erőszak áldozatául, mint ahogyan a front mögötti város vált az ellenséges bombatámadás áldozatává. Ennek a jelenetnek ritmikus és akusztikus szimbólumai — ha lehet ezt a kifejezést használni — iszonyatosak és erotikusak egyben, mint Ravel »Boleró«-ja vagy Bartók »Csodálatos Mandarin«-ja.

Az erőszak-jelenet drámai erősítése az a sűrítő módszer, hogy ezzel egyidejűleg következik be Borisz halála. Közvetve Vera miatt hal meg. Azzal a bajtársával küldik veszélyes feladatra, akivel Verára tett megjegyzése miatt összeverekedett. Az egyidejűség mindkét jelenet drámaiságát fokozza. Vera nyitott szemmel cuppogó sarat taposó katonai bakancsok jelennek meg és ez kifejezi az időegységet, szimbolikus véleményezője az erőszak-jelenetnek.

**E**gy nagyszerű képszimbólumon keresztül megérezzük, hogy végső fokon a hazájáért halt hősi halált. Az orosz földet jelképező égbenyúló hatalmas nyírfák tövében éri el a halálos golyó.

Borisz hősi halálát követő jelenetben jelenti be Mark Verával kötendő házasságát a családnak. A szereplők térben való elhelyezése jelképes értelmű. A család úgy ül együtt, mint ha gyászolna. Ezt a jelképes elhelyezést vonatkoztathatjuk Mark és Vera erkölcsi halálára, de a jelenetek egymásutánosságából eredendően — bár tudatlanul — Borisz hősi halálára is.

Az erőszak-jelenet után Vera egész további élete önmaga büntetése. Vezeklés beláthatatlan időkig, amelyben a legkérelhetetlenebb ítéletvégrehajtó saját maga. Csak büntudatával magyarázható, hogy az erőszak után közvetlenül hajlandó férjhez menni ahhoz az emberhez, akihez élete egyik legkeservesebb momentuma fűződik, akit azért gyűlöl és megvet. A legkegyetlenebbül önmagával bánik, de Markot is kérlelhetlenül bünteti hidegségével, néma gyűlöletével, közömbösségével. Mi más indítéka lenne erre a magatartásra, ha nem a büntudata?

Önmaga büntetése kizárólag lélektani alapon indokolható. Vera magatartása Markkal szemben csak a felszínen elutasító. A mélyben vonzó, a tűzre olajat öntő. Módjában állt volna akkor, amikor Mark életét

kockáztatva fennmaradt vele a szobában, egyedül lemenni a pincébe. Ismerte Mark szándékait, sőt közvetlenül a bombatámadást megelőző pillanatokban Mark udvarolt neki. Ösztönösen bár, de az előbbi elutasító magatartásával éles ellentétben a detonációk okozta halálfélelmében maga rohant a férfi karjaiba menedéket keresve. Ezzel adott alkalmat a férfi első csókjára. A pofonok egy bizonyos idő után megszűnnek anélkül, hogy Mark fizikailag közelépné. Ez az a pillanat, amikor Mark karjaiba veszi az elfáradt, megszelídült nőt. Amilyen ösztönös Vera »bűne«, helyesebben »felelőtlensége«, épp olyan ösztönös büntudata is. Ahogyan a pofonok csattannak a csábító arcán, úgy csattannak az önmaga-osztotta büntető korbácsütések további élete vezetésében.

**A**mű befejezésében ismét a szimbólumok veszik át a benső tartalmak kifejezését. Vera szimbólum-soron keresztül váltódik meg, megváltásának reális tényezői képileg, akusztikailag mintegy kulisszái a jelképeknek. Tudomására ébred, hogy az a hatalmas energia, ami eddig egy pontra, szerelme felé irányult, szétszóródhat az emberek között. Cselekvő szeretet forrásává válhat és Borisznak szánt fehér virágait — mintha önmagát osztaná szerteszt — szálanként kiosztja a hazatérő győztesek között. Nemes értelemben egy helyett millió és millió szerelme támad. Eltűnő alakja beleolvad a tömegbe, szinte már csak sejtjük látni és azt érezzük, hogy tragédiája nem egyedülálló, milliók és milliók hasonló történeteken mehetek keresztül, most mégis ujjonganak és boldogok, annak jeleként, hogy Vera is feloldódva és munkálkodva a közönségben és a közönségért, meg fogja találni gyógyulását, helyét az emberek között. Feltűnnek az égen a darvak a Szovjetunió győzelme jelképeként az ellenség felett és az egyes ember győzelmei szimbólumaként önmaga felett.

PARTOS GEZA

# A „Kék angyal”-tól a „Ladykillers”-ig

Harminc esztendővel ezelőtt került először a filmvászonra a polgári társadalomnak akkortájt új korszakot jelző problémája: nyárspolgáriság és társadalmon (értsd konvención) kívüliség konfliktusa. A „Kék angyal” tanár úrja (Emil Jannings alakította) egy egész polgári nemzedék rémületének vált jelképes figurájává. A tanár úr, aki körül megpattannak a nyárspolgári szokások védőpántjai, beleszédül egy ledér énekesnő (Marlene Dietrich) karjaiba. El is veszi a lokáltündért, s végülis annak kiszolgáltatott, megcsúfolt rabszolgájává lesz. A társadalom túlsó sarkára tett keserves kirándulásnak öngyilkosság a végállomása.

A „Kék angyal” tanár úrja — habár eltávolodása a nyárspolgári hagyományoktól, a smokki beidegzésektől, kétségkívül valamiféle egyéni lázadást takar — lényegében csak utat vezet; a talaj kicsúszik a lába alól. Lázadása tehát tudattalan és tétova; a bűnhődés mégis rettenetes. A polgárság megérez valamit; egy távoli vihar első szellője éri a bőrét. De ebből még nem meri levonni a végső következtetést, sőt görcsösen ragaszkodva egyre tarthatatlanabbá váló pozícióihoz, fenyegető mementót tár szabályainak megsértői elé.

S most nagy sikerrel pereg nálunk az angolok szellemes vígjátéka, a „Betörő az albérlőm” (*The Ladykillers*). Ami még három évtizede mint tragikum jelentkezett, az ma már csak mint komikum szemlélhető és ábrázolható. A konfliktus lényegében itt is nyárspolgáriság és társadalmon kívüliség összecsapása. Őt mindenre elszánt banditát láthatunk a filmen munkában. Ném riadnak ezek vissza semmitől: hideg fejjel rabolják ki az Angol Nemzeti Bankot, s éppilyen hideg fejjel ka-

szabolják le egymást. Csak éppen a beléjük ivódott nyárspolgári tulajdonságokkal nem bírnak. Háziaszonyukat, egy megmosolyogatóan ódivatú viktoriánus özvegyasszonyt, a nyárspolgári konvenciók két lábon járó szimbólumát, titkuk tudóját kéne eltenniük láb alól — s ez sehogysm sikerül nekik. Lehetetlen az udvariassági formulák hajbókjai középett, a kölcsönös etikett sasszélt lépegetve gyilkolni. „*Ellene huszan is kevesen volnánk*” fakad ki a bandavezér. Persze, hiszen a „társadalmon kívüliek” is ugyanazzal a nyárspolgárisággal vannak megfertőzve, mint antipólusuk, a viktoriánus ménike.

A tragikum mindig az azonosulásból következik; a komikum a kívülről-látás terméke. A „Kék angyal” még azonosult a nyárspolgárral, innen tragikuma; a „Ladykillers” már külső pontból szemléli, s ezzel ellenállhatatlan nevetésre ingerel. Más kérdés, hogy ez a „külső pont” valamiféle kvietista, cselekvés-ellenes szemlélet archimedesi pontja (a rablott pénz végülis azé lesz, akit ki se nyújtja érte a kezét; hasonlóképpen az elrepült papagájt is az hozza vissza, akit egy tapodtat se lépett utána). Mindez azt mutatja, hogy itt a nyárspolgáriságnak nem maradéktalan (tehát szocialista), hanem pusztán egyfajta polgári-radikális kritikája pereg előttünk. De nem is ez az érdekes. A figyelemreméltó inkább az, hogy a *nyárspolgár tragédiája hangsúlytalanná vált, s hogy ugyanannak a jelenségnek másik oldala került előtérbe: a komikum.*

Az már a szocialista film feladata, hogy többek közt a nyárspolgáriság kritikáját is kiteljesítse, egy új osztály, egy új társadalom nézőpontjáról vizsgálva tárgyát.

TIMÁR GYÖRGY

## Filmművészet



Ellie Lambetti Görögország legnépszerűbb színésznője  
»A feketeruhás lány« főszereplője

A négy athéni filmstúdióban az utóbbi években átlagosan 30–40 filmet készítettek. Ez a szám igen gyors fejlődést jelez, hiszen Görögországban — néhány jelentéktelen próbálkozást nem számítva — az első filmet csak 1929-ben készítette el *Oreszte Laszkosz* Longosz kedvelt kisregényéből, a »Daphnis és Chloé«-ből, külföldi művészek és producerek segítségével. Ez a film világszerte nagy feltűnést keltett költőiségével és mérték-tartó pátozásával, amely később a görög filmgyártás alapvető jellemzője lett. A háború előtt évente csak 10–12 filmet gyártott a görög filmipar. E filmek java-része a jelen kérdéseivel foglalkozott — mert a nagy költségek miatt, csak nagyon kevés történelmi és kosztümös film készült. A háború kitő-

réséig, sőt részben még azután is a tökehiány nyomta rá bélyegét a görög filmgyártásra — ezért elsősorban olcsó, melodramákat készítettek (mint például »Könyvek kikötője«, »Szerelem és hullámok«.) A technikai fogyatékos-ságokon kívül a művészetien és tempótlan rendezés, a teátrális színészi játék, egy fajta, az unalomig nyújtott da-gályosság és körülményesség — ez jellemezte a háború előtti görög filmeket, amelyek az otthoni közönség előtt sem arattak nagy sikert. De a mostoha körülmények között is feltűnt egy-két tehetséges művész, mint

a *Gasziadisz-testvérek* (rendezők), *Paolo Nirvana* (forgatókönyvíró) és mások.

A második világháború után jelentősen javult a helyzet. Az első békeévek gazdasági fellendülése meghozta a görög filmgyártók vállalkozó kedvét is, s az egyre növekvő számú görög filmekben egymásután tűnnek fel az új nevek és új tehetségek, mint a rendezők között például: *Alessandro Ypszilanti*, *Demetrio Joanopoulosz*, *Giorgo*, *Zavelasz*, *Gregoriusz Gregoriu* és *Nikosz Kundurosz*.

A művészek állandó harcban állnak a kormánnyal, amely mindenáron meg kívánja akadályozni a társadalmi és szociális kérdések felvetését. A görög művészek viszont szociális lelkiismeretüktől vezetve és külföldi (első-sorban olasz, neorealista és szovjet) példáktól ihletve, egyre több mai problémával foglalkozó forgatókönyvet nyújtanak be cenzurázásra. Az erősödő öntudatú nemzeti filmgyártással szemben a kormány a külföldi filmek korlátlan behozatalával védekezik, és nem kötelezi a

Jelenet az idén *Karlovy Varyban* nagy feltűnést keltett »*Flakkeres*« című filmből.





## az Akropolisz tövében

mozikat, hogy évente egy bizonyos ideig hazai filmeket játsszanak — ami üzletileg rendkívül előnytelen a görög filmgyártás számára.

Görögországban bárki filmművész lehet. A rendezőknek (az Angliában színészdiplomát nyert Cacoyannis kivül) nincs filmdiplomájuk, s részben az írók, részben pedig a szobrászok, iparművészek, festők és egyéb művészhajlamú emberek közül kerülnek ki. Az állandóan rendező görög filmrendezők számát nehéz egész pontosan megadni — de körülbelül tizennyolc-huszan lehetnek. A film-

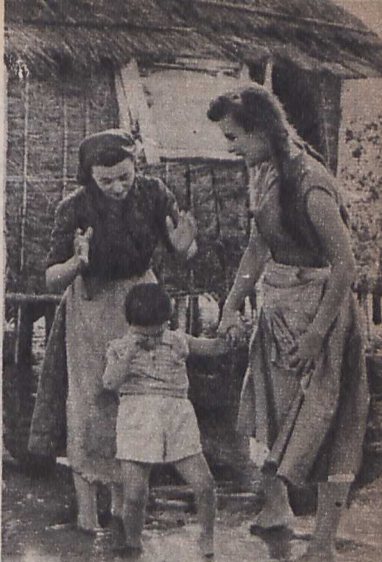
ipar erősítésére a háború után két magánkézben levő filmiskola nyílt Athénben, ezek azonban nagy anyagi nehézségekkel küzdenek és kapujuk többször van zárva, mint nyitva. Ezek az iskolák elsősorban operatőr-képzéssel foglalkoznak. A rendező-képzést általában elhanyagolják.

A legnagyobb filmgyártók az Anzervosz és a Finosz cég, valamint a *Millas-film* most egymásután korszerűsítik studiójukat, sőt az athéni Pszichiko-kerületben egy a legkorszerűbb elveknek megfelelő stúdió és laboratórium-komplexumot építenek.

A legutolsó öt esztendőben a görög filmek megközelítették és részben el is érték a nemzetközi színvonalat. A háború utáni első nagy feltűnést keltő filmet *Jon Papanikolisz* rendezte (Szabad rabszolgák, 1948) neorealista stílusban. Néhány kisebb jelentőségű film után a három legtehetségesebb rendezőt: *Greg Talaszt*, *Ziforoszt* és *Filippet* elragadta Hollywood, s ez átmenetileg gyengítette a görög filmgyártást. Hosszabb külföldi tartózkodás után viszont hazatért *Michael Cacoyannis* — s ma már az ő neve fémjelzi Hellasz filmművészetét.

Görögország 1954 óta

Az »Athén ördöge« című filmet *Nikosz Kundurosz* rendezte, a főszerepeket pedig a neorealista stílusú filmben *Margherita Papageorgiu* és *Yannis Argirisz* alakítják



Jelenet a »Vágyak lagúnája« című filmből, amelynek női főszerepét *Jenny Karezi*, az 1955. évi *Miss Görögország* alakítja

minden nagy nemzetközi filmszivatárra benevez, többnyire épp Cacoyannis filmjeivel. A fesztiválokon már 1954-ben nagy feltűnést keltett a »Hamis pénz«, 1955-ben a »Stella', 1956-ban »A feketeruhás lány«, amelynek főszereplőjét, *Ellie Lambert*-t azonnal leszerződötték az olasz filmesek. Az idei berlini filmszivatáron jelentős sikert aratott az »Üldözöttek« című film, s *Karlovy Varyban* a »Fiakkeres«.

Athénben eddig még nem forgattak koprodukciós filmeket — jövőre azonban többet is terveznek. Ezek közül a legjelentősebbnek a szovjet–görög »Illúzió« ígérkezik, amelyet görög részről Cacoyannis rendezne, a női főszerepet pedig a nálunk is jól ismert *Melina Mercuori* (Akinék meg kell halmnia) alakítaná.

FENYVES GYÖRGY



# Építőkövek

## KOLUMBUSZ TOJÁSA

Ha dramaturgi tanácsban, vagy baráti asztalnál sok rosszat mondanak egy készülő műről, a szerzőnek nem kéne kétségbe esnie, ellenkezőleg: ujjongania kéne. Ugyanis minden egyes felrótt hiba, gáncs és vád — kiváltképp, ha jogos — megannyi soha nem látott drámai lehetőséget villant fel.

Ahol az író botlott, ott rendszerint egy konfliktus lappang. Minél nagyobb botlott, annál nagyobb konfliktus.

Például:

Ha egy forgatókönyvre, amely a tiszta szerelem himnuszának készült, azt mondják, hogy buján erotikus — ezért még korántsem kell elvetni sem a bírálatot sem a könyvet, hanem bele kell írni a könyvbe azt a nagy pillanatot, amelyben a főszereplő szintén kimondja: »Micsoda végzet az rajtunk, hogy a tiszta szerelemet keressük, s közben a bujaság fertőjébe süllyedünk?«

Kell-e ennél megrázóbb belső konfliktus?

Hálás köszönet érte a kötekedő erkölcscsösznek.

Az ellenvetésc belekerült a drámába. S ott helyén van.

Ha az alapeszme félresikerült, ezzel a módszerrel általában helyre lehet billenteni. Nemcsak az alapeszmet, a cselekményt is.

Tegyük fel, hogy egy dráma első felvonásában azt olvasom, hogy János bácsi meghalt, s ugyanez a János bácsi bejön a harmadik felvonásban. A kézirat kritikussabb olvasói ilyenkor meg szokták róni a drámaíró és szenillitását vagy alkoholisztikus emlegetik. Én viszont ilyenkor legszívesebben megszorítanám a feledékeny drámaíró kezét: uram, az ön drámájában rejtett kincsek vannak, csak írja meg azt a döbbenetes hatású második felvonást, amelyből végre kiderül, hogy hogyan kelt ki sírjából János bácsi,

avagy miért hittük az elsőben, hogy meghalt, holott nem halt meg, illetve miféle káprázat játszik velünk a harmadikban, hogy látni véljük, jól lehet halott.

Egytől egyig nagy drámaírók tollára váró megoldások ezek. Pirandello boldog lenne velük.

Az a gyanúm, hogy a világirodalom emlékezetes konfliktusai efféle baráti akadémikusodásokból születnek.

El tudom képzelni például Shakespeare-t baráti társaságban — az oly divatos Disznófőben, a Hasoncsúszó Oroszlánban, vagy éppen az Antilopban, ahol a kocsmá specialitását ízelegeti, a friss perui krumpelit —, amint meséli új drámájának tervét: egy királyfiról, aki megtudja, hogy apját megölték...

— Honnan tudja meg? Ki meri ezt megmondani? — veti közbe az első akadémikusodó.

— Maga a halott. Annak csak van bátorsága? Megjelenik neki az apja szelleme.

— Ugyan már kolléga — nevet föl fanyarul valamelyik idősebb pályatárs —, ki hisz ma már a szellemekben? Nem lesz ez jó darab.

S elképezem, hogy Shakespeare ekkor kigyúl, és azt mondja:

— De hisz a darab éppen arról fog szólni, hogy a szellem megjelenik, de a királyfi nem hisz a szellemekben, ahogy mi sem hiszünk...

— Hogy, hogy? — figyel fel erre a színházi róka. (Talán épp az a Robert Greene, aki holnap beírja darabjába, hogy van Londonban egy sötét kis firkász, aki latinul sem tud és hamletoskodik.)

— Majd meglátja — mondja a Titus Andronicus ifjú szerzője, s most érzi igazán, hogy csakugyan milyen jó drámatéma ez az ócska dán legenda, amit eddig kerülgetett: megjelenik a szellem, épp egy felvilágosult fiatalembernek... Milyen aktuális dilemma! Még van szellem, de már nincs benne hit. Ezt majd Hamlet el is fogja mondani és éppen ezért folyton elodázhathja a bosszút.

Ez lesz aztán játék a néző idegeivel!...

Elég az hozzá, hogy a színdarab és a film növendék korában mindenévő, minden ellenvetést és kritikát le tud nyelni, s ez válik csak igazán egészségére.

A képsornak és a dialógusnak épp legmerészebb fordulatai támadhatnak abból, hogy felszedik útjukból a kritikái aggályoskodásokat, s már mint a dráma szerves alkotászeire cáfolnak majd rá.

Egy készülő dráma hiányosságai: megannyi ígéret nagy drámai pillanatokra. Egy jó drámaíró így tehát azoltól merítheti legjobban, leghasználhatóbb ötleteit, akik legjobban kárhoztatják készülő művét.

\*

Tekints tehát minden ellenvetést egy jó konfliktus lehetőségének. S ird bele a művedbe. Így arathatsz legszebb diadalt korán örvendező kritikusaidon. De ne is várj a baráti és barátságtalan ellenvetésekre. Írás közben magad keresd meg a nehézségeket, buktatókat, ahol más kerülőt tesz, vagy leteszi a tollat: nincs tovább... Te ird be félelmeidet, problémáidat, kétségeidet a műbe. S ott kerekedj fölübük!

### AKI TUDTA, MI A FILM

Néha a drámában esedékes tehetőség nem drámában nyilatkozik meg, hanem más műfajban.

Legtöbbször a színház uralkodó divatja riasztja el azt az író, akiről utóbb kiderül, hogy mennyire korszerű volt a mondanivalója, s drámaírói a fegyverzete. Jouve't írja, hogy azért haragszik Victor Hugóra, mert diadalmas honfoglalásával kiszorította a színpadról a Musset-féle és a Balzac-féle alkotókat. A francia színháznak a múlt század derekán lehetett volna egy balzaci korszaka. De nem lett. Csak regényben volt meg.

Hasonló a helyzete Mikszáthnak. Egy virágzó, modernebb és a népszínművesdi helyett csakugyan magyarabb színház Mikszáthból kiténő drámaíróit faraghatott volna. Hisz milyen otthonosan viselkednek re-

gényei a színpadon! A Noszty fiú, Sipsiricza, A Szelistyei asszonyok...

Ha akkor kapott volna témáira biztatást, egy dramaturgi hórúkkot! A Proletárok és a Sári bíró között ott volna a helye egy magyar Caragialének.

\*

Az pedig szinte mulatságos, hogy mennyire tudta Mikszáth, hogy mi a film. Regénybeli szituációi, csattanói, jellemzései élesebbek annál, ahogy akkoriban az európai regényben illendő volt — pontosan olyan élesek, amennyire a film kívánja.

Leghosszabb regényeinek és legrövidebb novelláinak is természetes hossza: 2400 méter.

### KICSODA NEVETHET

#### KICSODÁN?

Pagnói figyelmeztel ra a nevetésről szóló akadémiai értekezésében, hogy színpadon színpadi figura lehetőleg sohase nevéssen. Ugyanis ha a színész a színpadon vagy a vásznon jóízűen, szívből nevet, a néző éppen nem nevet vele, sőt valami gyanakvó vizsgálódás fog kiülni a néző arcára, mintha becsapták volna.

Mert a néző azért jött, hogy megnevetessék, s nem azért, hogy nevetni lásson olyan alakokat, akik nem is váltottak jegyet. Sőt: az ő pénzen jökedvűek! Tiszta becsapás.

Annál szívesebben derül a közönség a komor, fanyar, mafla, fapofa, sőt bögömasina komikusokon. Akik már depressziósak lettek butaságuktól.

Egy kivétel van.

Bátran nevethet a színész, ha nevetése arról tanúskodik, hogy maga sem tudja magáról, milyen ostoba.

Például föbe akar verni valakit, s nem veszi észre, hogy egy másik valaki már a háta mögött áll felemelt bunkóval. Most bizást nevetet, mielőtt agyonütik.

Vagy lásd Labiche Florentin kaplapjában — René Clair csinált belőle filmet — a bárót, aki kacag a megcsalt férjen, holott az ő felesége szalmakalapját ette meg egy ló a ligeti randevún.

HUBAY MIKLÓS



A prágai Filmművészeti Múzeum egyik terme

## A PRÁGAI FILMMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

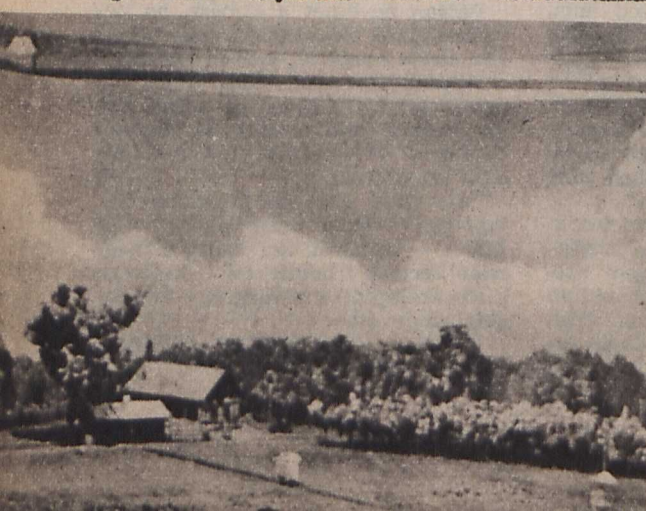
Prága hetedik kerületében, a Kostelní utcában van a *Prágai Filmművészeti Múzeum*, amelyet érdeklődők, diákok, egyetemi és főiskolai hallgatók és sok szakember látogat.

A Prágai Filmművészeti Múzeum tágas helyiségeiben felállított üvegszekrények azt bizonyítják, hogy a mai filmművészet az emberiség kollektív teljesítmé-

nye, s nem Lumière- és Skladanovszky-tesztvéreikkel kezdődött; ők már a fejlődés egy magasabb fokát jelentették. A képzőművészet történet igazolja, hogy a mozgás megörökítésének szándéka majdnem egyidős az emberiséggel. Az ötezeresztendős benihasszáni ó-egyiptomi sírboltokban talált rajzsorozat több ábrán örökíti meg két birkózó mozdulatainak

egymás után következő fázisait, ami egyúttal a rajzfilm primitív ősenek is tekinthető.

Ez a múzeum nem öreg, elavult készülékek halott gyűjteménye. Másolatban, vagy eredetiben a látogató megtekintheti Ptolemaiusz játékos kísérletét, ott találja a »csodadob«-ot, az első stroboszkópot, Marey fényképező puskáját (amellyel Jansenn francia csillagász a nyolcvanas években a Vénusz Nap előtti elvonulását örökíti meg), Muybridge készülékét (amellyel először sikerült vágató lovat lefényképezni), Skladanovszky, Lumière és



Etienne Jules Marey 1832-ben épült stúdiója, amelyben Georges Demény segítségével chronofotográfiai felvételeit készítette

mások, ma már valóban primitívnek tűnő alkotmányait. A már említett részfeltalálók mellett ott láthatók a cseh feltalálók művei is, odább pedig az orosz tudósok szárnypróbálgatásainak szenteltek külön vitrineket. Ilyenformán megtaláljuk Kuparenko, Boldirev, Akimov, Timcsenko és mások készülékeit.

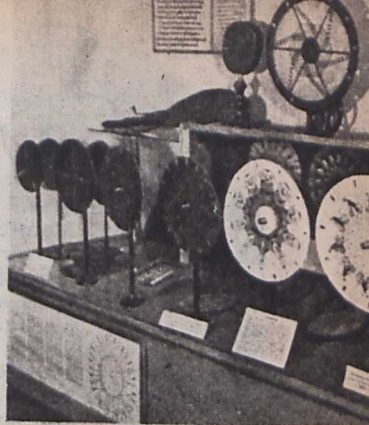
A múzeum anyaga elsősorban ajándékokból, kisebb részben vásárlásokból gyűlt össze. 1950-ben például az akkori szovjet filmügyi miniszter, Bolsakov gazdagította Ptusko szovjet rendezőnek (a Fejedelem bajnoka c. széles-színes filmje fut Budapesten), a filmtörténet egyik jelentős állomását jelentő Új Gulliver című filmje valamennyi kosztümjével, díszletterveivel és bábujával. A Deutsche Akademie der Künste a gyűjtemény Skladanovszky-testvérekre vonatkozó anyagát adományozta, de a koppenhágai Dansk Film Archiv, a harrowi Kodak Múzeum, az Edison Múzeum, a párizsi Le Cinéma Francaise és a Conservatoire des Arts et Métiers, a müncheni Deutsche Museum szintén hozzájárult a prágai intézet gazdagításához.

Tárgygyűjteményén kívül rendkívül gazdag modellgyűjteménye is.

**A Lumière testvérek felvevőgépe, annak tartozékai, valamint az 1896-os bemutató falragasza. A képen látható tárgyak Lumière-ék ajándéka**

Arányosan kisebbített méretekben látható például Edison kátránylemezrel fedett bódéja, a Black Mary, amely a híres amerikai »varázsló« első műterméül szolgált. Megtekinthető Marey nyolcvanas évek kezdetéről származó stúdiója, itt van Muybridges palloaltói primitív épülete, de aki még nem ismeri, megtekintheti az egyik üvegszekrényben a barandovi filmstúdió pompás háromemeletes palotájának makettjét is.

A Prágai Filmművészeti Múzeumot mintegy félmillió látogató tekinti meg évente. Nem is csoda. A múzeum viszont a személyes élmény em-



**Egy kis mintagyűjtemény a mozgókép őskorából: anorthoscopok és stroboscópok (Plateau, Stampfer, Müller és mások készítménye)**

lékét megnyitja a nézőknek és kiállított anyagával maga a filmtörténelem.

**SZÜCS ISTVÁN**



# Egy új filmlexikon

Ez év júniusában jelent meg Frankfurt am Main-ban Lotte H. Eisner és Heinz Friedrich szerkesztésében a »Film, Rundfunk, Fernsehen« c. könyv, amely a »Fischer lexikon« sorozat 9. száma. A könyv tehát lexikonjellegű, amennyiben tárgya szerint igen széleskörű és formájában tradicionális, de a címszavak kifejtése a megszokott lexikonforma pozitívista módszerénél lényegesen igényesebb. A feldolgozás minden egyes kérdésnél szem előtt tartja a történelmi feltárást és az összehasonlító értékelést.

A filmmel foglalkozó fejezetek technikai és esztétikai jellegűek. Mi itt az esztétikai fejezet kivonatolt ismertetését adjuk.

A fejezet — Filmstílusok és műfajok — bevezető része megmutatja az átmenetet a századvégi életképfilmektől a műfaji jellegét már kezdetlegesen magán viselő játékfilmekhez. Filmbeli mozzanatokot kiemelve világítja meg azokat a felismerhető műfaji sajátosságokat, amelyekből a későbbi »kész« műfajok táplálkoznak, illetve fejlődnek ki.

A játékfilm embriójának, az első komédiának — Lumière 1895-ben készült »Beby beim Frühstück« c. filmjét tartja. A filmen belül rámutat azokra a motívumokra, melyeket később René Clair használ fel. Az amerikai cowboyfilmek elődje, »A nagy vonatrablás« c. 1903-ban ké-

szült Edwin Porters film, a gengszterfilmek tipikus elődje pedig az 1905-ben készült »William Peace élete« c. angol film, melynek elemei felismerhetők az 1930-ban bemutatott »Scafrace« c. Paul Muni filmben...

Ezután tér rá a könyv az egyes műfajok és stílusok meghatározó jegeinek megmutatására különböző alkotásokban.

A *burleszket* Chaplin meghatározásában ismerteti, aki a komikus szituáció elemzését adja. Majd a különböző korok típusait tárgyalja, a műfaj jellemző könnyedségét és a comedia dell'arte-hoz hasonló improvizáló jellegét hangsúlyozva.

Az *epizódfilm és realizmus* címszó a francia epizódfilmekkel foglalkozva állapítja meg, hogy a franciák közismert impresszionizmusuk ellenére is lényegében realista filmeket alkotnak. Jelentőségüként fogva Perret és Louis Feuillade nevét emeli ki és főleg Feuillade epizódfilmjeivel foglalkozik, realitásokat elemezve.

Az »irodalmi« film első termékek az 1908-ban készült »L'assassinat du duc de Guise« c. filmet tartja, melynek forgatókönyvét Henri Lavedan francia író, az Academie Française tagja írt, de az irodalmi filmalkotások valódi kezdetét 1913–1914-es évektől számítja, amikor Paul Wegener Carl Hauptmannal (Gerhard H. testvére) és Heinz Ewers-szel harcot indít az irodalmi forgatókönyvek megteremtéséért.

A *színpad-film* alcím alatt a »filmszerzéség« és »színpadszerzéség« többszörösen újra felmerülő problémáit tárgyalja. Az operett- és operafilmeket és az ún. komponista-filmeket (a zeneszerzőkről szóló filmek: Schubert, Mozart stb.) sorolja a címszó alá. Véleménye szerint a legsúlyosabb problémát még ma is az operafilmelek jelentik, az énekesek színpadhoz kötött merev tartása miatt, ahogy ezt René Clair »Le Million« c. 1931-ben készült operaparádiájában kifigurázza. Az eddig egyetlen »filmszerű« operafilmnek Carl Koch: Tosca c. filmjét tartja a könyv, mely

Charlie Chaplin



film képes volt levetni az eddig megszokott, általánossá vált formát és tanult a szovjet filmek grandiozitásából és díszletechnikájából.

Az *expresszionista* filmstílus tipikus filmje — a könyv szerint — a »dr. Caligari«. Mellésorolja mint szintén minden összetevőjében adekvát expresszionista filmet Carl Heinz Martin: »Reggeltől éjfélig«-jét. Ezen kívül olyan filmeket említ meg, melyek csak egyes elemeikben expresszionisták. Majd a két »alapvető« film Amerikára, Franciaországra és a szovjet filmművészetre gyakorolt hatását fejtegeti. (Több szovjet filmben expresszionista világitási effektusokat és formamegoldásokat vél felfedezni a könyv, ezek: Rettegett Iván, Köpeny, Alexandr Nevszkij, Aelita).

Az *impresszionista* filmművészetet leginkább a franciák sajátjának tekintik. Az első világháború előtt Perret és Jasset rendezők filmjeikben sajátos lírai és »plain-air« légkört teremtenek. Ezt a légkört a franciák a hangosfilm megszületését követő korszakban is érvényre juttatják, amikor még a mikrofon használata körüli nehézségek miatt a »külső felvételek« is műtermiek. (René Clair: »A párizsi háztetők alatt« és »Július tizenhégy«) 1918 körül a dán és svéd filmművészetben találhatók hasonló lírai természetképek. Mint kiemelkedő impresszionista filmet említi meg Renoir alkotását, az 1936–1937-ben készült »La partie de champagne«-t. A mai idők színes filmjei nagy lehetőséget nyújtanak az impresszionista filmművészetnek.

Az *avantgardista* filmek lényegét és történetét szélesesen, a filmfejlődés szempontjából lényeges országok — Franciaország, Németország, USA szerint tagolva tárgyalja a könyv a kezdeti jelenségektől egészen napjainkig.

Az *absztrakt-filmek* ismertetésénél a filmtípus megteremtőjével, a nemrég elhunyt Frank Stauffacherrel foglalkozik. Taglalja a műfajhoz tartozó filmek jellegét. (Audió-vizuális filmek.) Majd az absztrakt és kísérleti film között helyetfoglaló Jan Hugo 1950—1953-as víziót transzponáló természetfilmjeivel ismerteti meg.



Elisabeth Bergner

Az önálló alcím alatt tárgyalt *avantgardista rajztrükkfilmek* napjainkig felmerülő formáinak rövid ismertetése után a *társadalomkomédia* és az *USA-film* kérdéseivel foglalkozik részletesen. Az Európában születő és fejlődő műfaj útjának leírása és ezek Amerikára tett hatásának feltárása a fejezet lényege, mely átvezet az »USA-filmek« sajátos fejlődésének elemzéséhez.

A *szocialista realizmussal* és *neorealizmussal* foglalkozó utolsó fejezetek aránytalanul oszlanak meg részletességüket tekintve. A szocialista realizmust »realista szocializmus«-nak nevezve röviden ismerteti és bírálja, a *neorealizmussal* foglalkozó fejezet viszont igen jó és a fejezet terjedelméhez képest lényeges leírást tartalmaz a témáról.

Ezen kívül a *kulturális- és dokumentumfilmek* keletkezését és fejlődését ismerteti, hangsúlyozva Anglia kiemelkedő szerepét.

#### KÖRTVELYES AGNES



Harold Lloyd

# Karlovy Vary — nyugati szemmel

(John Gillett cikke a New Statesman and Nation-ben)

A cseh városka, Karlovy Vary valamikor Európa koronás főinek találkozóhelye volt; mostanában pedig rendezők, filmcsillagok, újságírók gyűlnek össze a hajdani Karlsbadban évente egyszer a világ minden tájáról.

Az idei fesztivál — a tizenegyedik — minden eddiginél népesebb volt, s a legszorgalmasabb kritikus sem juthatott el valamennyi bemutatóra.

Szeretném leszögezni, hogy a látványosságok, koktélpartyk, fogadások mellett a Karlovy Vary-i találkozó határozott társadalmi célkitűzést is képvisel. A népek közötti egyetértés és barátság jelszavát itt nem csupán üres szólamnak tartják, s a negyven népet képviselő szakemberek olyan barátságot kötöttek, amely dicséretére válnék a legközelebbi konferenciának. Természetesen adódnak kisebb politikai nézeteltérések; Zavattini, de Santis, Paul Strand nyilvános fórumokon vitatkoznak a filmgyártással kapcsolatos esztétikai, politikai kérdésekről — talán megoldatlan kérdésekről. Kétségtelenül igen hasznos, hogy Kelet és Nyugat képviselői találkoznak és vitatkoznak egymással.

1948 óta igen kevés amerikai filmet mutattak be Csehszlovákiában; így magától értetődik, hogy egy független amerikai kereskedelmi vállalat által fesztiválon kívül bemutatott filmek (Joan of Arc, The Pajama Game, Oklahoma! stb.) nagy tömegeket vonzottak. (»Nem lelkesedünk valamennyi filmjünkért, de mindenestre változatosságot jelentenek« — jegyezte meg az egyik cseh újságíró.) Ez a fesztivál szemmel láthatólag támogatja, bátorítja a még fiatal filmmiparral rendelkező országokat; idén például Korea, Mongólia és néhány dél-amerikai állam mutatta be ideallizmussal és hazafias hévvel teli alkotását. Legtöbb produkcióból hiányzott az igazi egyéniség, s a technikájuk is nemegyszer nyers és iskolás volt, de a filmek

mégis feltétlenül biztatóak. Új filmgyártás alakul ki az egész világon, s ezek a kísérletező erők új tehetségeket és friss eszméket vetnek fel a színpadra. Sajnálatos módon a hivatalosan bemutatott európai és ázsiai filmek nagy részéből hiányzik a frissesség és az egyéniség szikrája; szerencsére a magyar, lengyel és cseh filmgyártás produkciói kárpótolnak e tekintetben, jobbra versenyen kívüli bemutatóikkal.

Idén ünneplik a cseh film hatvanadik születésnapját, és ebből az alkalmából bemutatót rendeztek Prágában a háború előtt készült cseh filmekből. Többek között az *Ertáztst* is vetítették. A háború óta a csehek figyelemre méltó sikereket értek el a báb- és trükkfilmgyártás területén, Jiri Trnka és Karel Zeman kitűnő alkotásával. ((A Jules Verne regényéből készült film Brüsszel után itt is nagy sikert aratott.) Újabbban, a lengyelekhez hasonlóan a cseh rendezők is éleleshangú, határozott filmeket készítenek. A *negyvennégy* című film a Szlovák egység 1918-as lázadását ábrázolja szenvedélyes erővel.

A magyar filmgyártás általános színvonala az 1956-os események előtt és azóta is rendkívül magas. Várkonyi Zoltán *Sóbárvány* című produkciója egy idősebb, »megbízhatatlan« orvosról szól, aki lelki válságon megy át, amikor szembe kerül az állam ideológiai követelményeivel. Megragadó expozíció, melyet nem eléggé meggyőző fordulat követ. Máriássy Félix *Csempészek* című, a 30-as években játszódó filmje is figyelemre méltó alkotás, mely a föld szeretetének tiszta érzését tükrözi. A film kitűnően ábrázol paraszt hőst a szegénység arra kényszerít, hogy csempészésre adja fejét a magyar-román határon. A kettős befejezés, amikor a csempész a kedvesével a rendőrség elől menekül, s ekközben egy pacsirta szabadon szárnyal felettük a levegőben, különös, tömör szépséget tükröz. Ranódy László *A tettes ismeret-*



len című filmje — egy háborúból maradt gránát felrobban, egy budapesti bérházban és néhány gyermeket elpusztít — szintén szimbolikus jelentőségű; Ranódy emberábrázolása, bár nem mentes bizonyos iskolás tervszerűségtől, érzékeny egyéniségre vall.

Nem láttam a lengyelek hivatalos bemutatóját (Wanda Jacubowska színes fantáziáját), viszont láttam az *Eva aháni akar* című vad és haragos komédiát szürrealista és anarchista beltéssel; ez a film, melyet egy kísérleti rövidfilmmel vetítettek egy műsorban, megerősíti Lengyelország helyét a világ filmművészetében. Igen figyelemre méltó alkotás az ironikus című *Élni szép*, melyet híradó-részletekből és dokumentumfilmekből állítottak össze; a film azaz végződik, hogy egy majom koszorút tesz a *homo sapiens* sírjára.

A szovjet filmek már alkalmazkodóbb stílusban születtek. Geraszimov

*Csendes Don* című filmje (mely egy japán filmmel a fesztivál nagydíját kapta), a Solohov-regénynek hatalmas, hatórás feldolgozása; igen tömör és szakszerű alkotás, de sajnos, nélkülözi a regény költői intenzitását. A harmadik rész, melyet a fesztiválon bemutattak, igen szép színekkel készült, néhány kitűnő alakítással. A befejező tablóban hirtelen megbelik élettel. A másik szovjet film, *A fejedelem bajnoka*, hatalmas szélesvásznú produkció, mely harcjeleneivel túlszámnyalja a hasonló hollywoodi produkciókat. Csillogó trükkhatásai, varázsos áttűnései figyelemre méltóak.

Befejezésül emlékezzünk meg egy dicséret szóval a fesztivál cseh híradó-filmjeiről. Az ötletes megoldásokkal és burleszkszerű gag-elkel teli produkciók a találkozó derűs hangulatát tükrözték és bebizonyították, hogy a csehok abszurd iránti érzelmei igen közel áll a miénkhez.

RADVÁNYI ERVIN fordítása

Kollányi Ágoston operatőr vezetésével Jugoszláviában tartózkodik a magyar filmszakemberek négytagú csoportja, amely a Budapest Filmstúdió és a crnagórai Lovcsen Filmvállalat megállapodása alapján közös magyar—jugoszláv természet-filmeket forgat. A magyar filmforgató csoport tagjai a Dubrovnik közelében levő egyik adriai-tengeri szigeten a cibetmacska fajtához tartozó kigyófaló mungóknak az életét felvételezik. Ezt követően a Brokai-tóhoz utaznak, ahol az őzek életéről és szelídítéséről készítenek színes filmet.

Az utóbbit normál és szélesvásznú változatban forgatják.

\*

*V*elencében befejezték a II. nemzetközi filmhíradó ünnepséget. A bíráló bizottság az első díjat a Gaumont francia filmhíradó társaságnak ítélte, a második díjat egy nyugatnémet és egy lengyel híradó közösen nyerte.

\*

Hatalmasat fejlődött 1948 óta a magyarországi mozihálózat. Jelenleg 4152 mozi van vetítenek. Az 1949-es esztendőben 219 ezer előadást tartottak, de 1957-ben már 751 ezerre nőtt a

filmvetítések száma. Egy évtizeddel ezelőtt 42,3 millió néző vett mozijegyet egy év alatt, viszont tavaly több mint 135 millióan keresték fel a filmszínházakat. Az UNESCO egyik legutóbbi statisztikája szerint Magyarországon egy lakosra évi 14 mozilátogatás jut. Franciaországban például ez az arányszám 9,5 százalék.

A felszabadulást követő években hazánk városainak, községeinek és falvainak 23,9 százalékában volt filmszínház. A magyar filmipar államosítása utáni tizedik esztendőben a városok, községek, falvak 81,7 százalékában működik mozi.

## Kis képes filmtörténet

Zola szinte minden regénye filmre kívánczik, amit az is mutat, hogy eddig 31 esetben vitték felvevőgép elé 11 művét. A legtöbb esetben a Nanát és a Theresé Raquint. Az alábbiakban kimutatást adunk az eddigi Zola-filmekről.

**A munka.** 1919. Fr. Pouctal (Andrée Brabant).

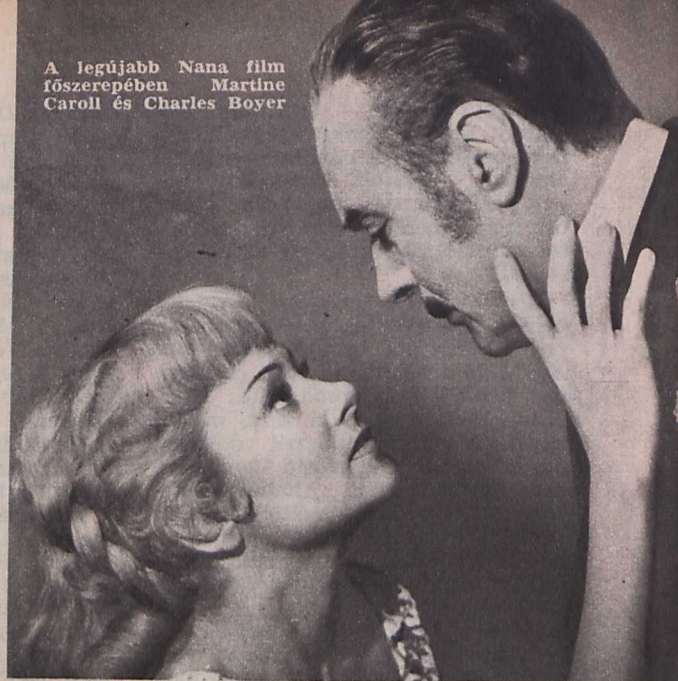
**Fekete asszony.** 1938. Fr. Jean Renoir (Jean Gabin, Simone Simon) 1954. USA. Fritz Lang (Glenn Ford, Gloria Grahame).

**A föld.** 1912. Fr. Victorin Jasset, 1921. Fr. Andrée Antoine.

**Patkányfogó.** 1914. Fr. Albert Capellani, 1934. Fr. Gaston Roudés (Line Noro), 1956. Fr. René Clément (Maria Schell).

**Szerelmi éjszaka** 1923. Fr. J. Protasonow, 1946. Fr. Edmond Greville (Odette Joyeux).

**A pénz.** 1923. Dán. Carl Mantzius (C. Mantzius), 1926. Fr. Marcel L'Herbier (Yvette Guilbert, Brigitta



Helm, Alfred Abel), 1936. Fr. Pierre Billon (Pierre Richard Willm, Olga Csehova).

**Germinal.** 1913. Fr. Albert

Capellani (Henry Krauss), 1914. Olasz.

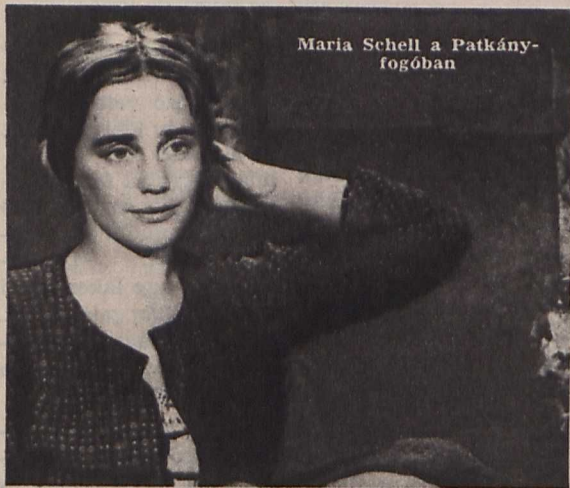
**Nana.** 1910. Dán. Knud Lumbye (Ellen Lumbye), 1914. Ol. Camillo de Riso (Lilla Pescatori), 1926. Fr. Jean Renoir (Werner Krauss), 1934. USA. Dorothy Arzner Anna Sten), 1943. Mex. Alberto Santander (Lupe Velez), 1954. Christian Jacques (Martine Caroll, Charles Boyer).

**Hölgyek öröme.** 1922. Német. Lupu Pick (Edith Posca), 1929. Fr. Duvivier (Dita Parlo), 1943. Fr. André Cayette (Annie Ducaux). **Therése Raquin.** 1911. Dán. Einar Zangeberg (Edith Psilander), 1915. Ol. Nini Martoglio (Maria Carmi), 1928. Német. Jacques Feyder (Gina Manés), 1953. Fr. Marcel Carné (Simone Signoret).

**Az állam.** 1922. Fr. Jacques de Baroncelli (Andrée Brabant), 1931. Fr. J. de Baroncelli.

**A csoda.** 1913. Svéd. Victor Sjöström.

P. Gy.



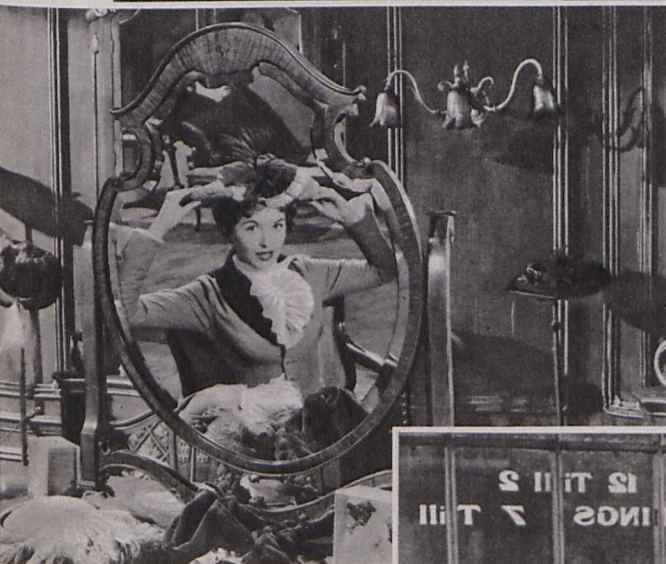
Maria Schell a Patkányfogóban

## 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, VI., Lenin  
körút 9-11. Telefon: 221-285 — Terjesztik Budapesten 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.— Ft. Előfizetés 1/4 évre 24.— Ft. Csekk számszám: egyéni előfizetésnél 61.238;  
közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi  
Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-583200 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



Brian Worth, Eileen Moore és Alastair Sim Poole felügyelő szerepében a film egyik drámai jelenetében



Sheila: Eileen Moore



Brian Forbes és Jane Wenham

## VÁRATLAN VENDÉG

*Priestley* nálunk is játszott »Váratlan vendég« című színdarabját *Desmond Davis* írta filmre. Rendező: *Guy Hamilton*, operatőr: *Ted Scaife*, zeneszerző: *Francis Chagrin*.

*filmvilág*

ÁRA : 4,— Ft

Bara Margit és  
Agárdi Gábor  
a Csempészek című  
új magyar filmben