

filmvilág



2

1959. JANUÁR 15



A CIRKUSZHERCEGNŐ FILMEN

A Szovjetunióban im-
már a második Kálmán
operettet vitték filmre.
1944-ben Szverdlovszk-
ban a Csárdáskirálynőt
és 1958-ban Leningrád-
ban a Cirkuszhercegnőt:
»Mister X« címmel. Az
új film a filmtechnika
legkorszerűbb eszközei-
vel készült. A film ren-
dezője: J. Hmelyickij
és főszereplője a magyar
rádióból is jólismert Ge-
orge Otsz.

Marina Juraszova és
George Otsz



Zoja Vinogradova és
Nyikoláj Kasirszklj

CÍMKÉPÜNK: Ruttkai Eva, a »Kard és kocka« című, most elkészült magyar film
női főszereplője

(Inkey Tibor felvétele)

AZ ÉLET KÖVETELMÉNYEI

Február hónapban kerül hazánkban megrendezésre a Szovjet Film Unnepe. Ebből az alkalomból közöljük az alábbi részletet L. Pogozseva, »Az élet követelményei« című vezércikkéből, mely az Iszkuszivo Kino-ban jelent meg és a szovjet filmgyártás és filmművészet feladatait és távlatait körvonalazza.

A Szovjetunióban most induló 7 éves terv, amely már a kommunizmus építésének távlatait nyitja meg, a művészetek minden ágazatában jelentős új feladatok megoldását követeli. Sokszorosan vonatkozik ez a legszélesebb rétegekhez szóló művészetre: a filmművészetre. Évről évre nő és az új hét-éves tervben különösen fokozódik minden egyes szovjet film erkölcsi, politikai és esztétikai jelentősége. Megnövekszik az igény a filmművészet iránt, amely arra hivatott, hogy sajátos kifejező eszközével megörökítse a szocialista rendszer eredményeit, világosan megmutassa a szovjet haza jelenét és jövőjét és mindazt az újat, ami korunkat jellemzi.

Ha az új és nagy feladatok előtt, a szovjet filmművészet felméri eddigi eredményeit, nem kevés hazai és külföldi sikerről számolhat be, a többi között olyan filmekről, mint a hazánkban is bemutatott »Szállnak a darvak«, a »Csendes Don«, »A negyvenegyedik«, a »Múló évek«, a »Dal a tengerről« stb. Az 1957—58-as év a fordulat évének tekinthető a szovjet filmművészetben. A korábbi esztendőkhöz képest sokkal több filmet készítettek, döntő szerephez jutottak a köztársasági filmstúdiók; megsokszorozódott az alkotó aktivitás, sok tehetséges fiatal kapcsolódott be a filmgyártásba, egészségesen fejlődött a vitaszellem. A jelen ábrázolása azonban mindezekig még nem vált uralkodóvá a szovjet film témakörében. Aránytalanul sok klasszikus irodalmi művet filmesítettek meg, történelmi, forradalmi témákat dolgoztak fel, s még a mai témájú filmek nagy része is a honvédő háború cselekményeiből indul ki.

A 7 éves terv minden eddigénél inkább megköveteli, hogy mindaz, ami a szovjet életet jellemzi — a gigantikus építkezések, a falu végleges átalakulása, a történelmi jelentőségű tudományos felfedezések, a nép műveltségi fokának rohamos emelkedése, az egyre erőteljesebb békeharc — s elsősorban maga a kor hőse, a tervet végrehajtó szovjet ember, kerüljön a filmművészet középpontjába.

Az utóbbi években készült falusi témájú filmek még korántsem merítették ki a szovjet mezőgazdasági építkezés nyújtotta gazdag lehetőségeket. Megfilmesítésre vár az új kolhozélet megannyi regénye, lírája, drámája, megformálásra vár a falu hőse, aki évről évre nagyobb földterületet hódít el a természettől az ember szolgálatára.

A szovjet munkásember típusának ábrázolása terén jelentős tradícióval rendelkezik a szovjet filmművészet. Pl. a »Nagy élet«, a »Kormány tagja«, a »Zsurbin család« alkotói bátran, új eszközökkel nyúltak a munka témájához és állították azt alkotásuk középpontjába. Mindamellet számos mai témájú film laposan, egysikúan taglalja a hétköznapi élet apró-cseprő ügyeit, a középszerű családi konfliktusokba bonyolódva, nem látja meg az emberek jellemében, egymásközi viszonyában, a társadalomról, az életről és a munkáról alkotott felfogásában az új kor vonásait.



A Kard és kocka egyik jelenetét magyarázza!

démista lány a másik — összeházasodnak. Nagy tervekkel, merész álmokkal indulnak az életnek. A fiatalember könnyen és hamar lemond róluk. Mindenáron Pesten akar maradni és sok pénzt keresni, s a szerényebb jövedelmet biztosító laboratóriumi kiatómunka helyett titkárként helyezkedik el egy külkereskedelmi vállalatnál. A lány, aki kezdetben könnyebbnek és felületesebbnek látszott, nem mond le önmagáról. Inkább vidékre megy, hogy tanulhasson, fejlődjön, kedve szerinti szerepeket játszasson. Felnőtté érik, férje fölébe nő. A férfi lába alól elvész közben a talaj. Megalkudott, de nyugtalan, lelkiismeretfurdalásai vannak. A házasságon repedések keletkeznek — szakítanak. Tragédia? Nem! Nincs lezárva a ki vezető út. A fiú újra kezdi az életét, alulról — gyalog. Talán még sikerül megvalósítani az álmokat, visszanyeri lelke nyugalmát, talán még egyszer összekerülhet a lánnyal is...

— Más téma?

— Van az is! Ez 1941-ben játszódik a Havasokban, egy zárt kis faluban, s a háború zaja alig-alig hallik ide. Egy kistúról szól a film, aki itt, ebben a viszonylagos nyugalomban az anyától és nagypától hallott mesevilágban él. A gyerek lekerül a faluba és tragédiákon át ismerkedik meg az élettel, amelyben kegyetlenebb sárkányok dúlnak, mint a mesékben. Egy év alatt fel-

nőtt lesz. Ebben a filmben, ha rendezném, azt keresném, hogyan lehet a szegény emberek mindennapi küzdelmeiben a lírát, az élniakarás derűjét és erejét bemutatni...

— Milyen probléma izgatja rendezés közben minden filmnél a legjobban?

— A hitelesség! Magam is, de több rendező velem együtt, azt keresik, hogyan lehet olyan modern játékstílust megteremteni, amiből a néző nem érzi: játszanak. A mai élet természetes viselkedését szívesebben látnám a vásznon.

— Hogyan egyeztetheti össze ezt az elképzelését azzal, hogy a film, mint minden művészet, sűrített. Kevesebb idő van bizonyos dolgok ábrázolására, úgy tűnik tehát, lehetetlen életszerű természetességgel játszani...

— Ez igaz. A film sűrített hatásokkal ábrázol. De helytelenít, hogy mi egy-egy gesztust, vagy mozdulatot a kelleténél jobban aláhúzzunk, ha a rendezői technikai lehetőségeket a kelleténél jobban igénybe vesszük és jobban kiélezzük a jeleneteket. A mi filmjeinkben erre sok példa van. Talán onnan is ered ez a hiba, hogy színészeink zöme nagy színpadi múlttal rendelkezik, s a filmen is színházi játékot játszik, pedig a kettő merőben különböző.

— Erre példa?

— A Gyalog a menyországban egyik izgalmas problémája a házastársak szakítása. Színpadon két sü-



A Bakaruhában — Csikós Rózsival

ritett, feszült drámai jelenetben követhetnének ez be. A filmen a folyamatot, a hangulatot, a hatásokat keresném. Ezt az ábrázolásmódot tartom modernnek is.

— Modern alatt filmszerűt ért?

— Nem feltétlenül! A némafilmekben nagyon sok olyan filmszerű ábrázolásmódot alkalmaztak, ami ma is hat, ma is tetszik, modernnek tűnik, mint például az Anya és a Patyomkin. Viszont az Extázis minden filmszerű részlete ellenére sem hat modernnek, s a mai nézőt megmosolyogtatja. És most érkezünk talán a fejtegetéseim végére. Sokan »filmszerűség« címszó alatt azt várják a rendezőtől, hogy mindenáron meghökkenjen, szinte zsonglőrként brillirozzon mestersége fogásaival. Gondolom, a filmszerűsége elsősorban nem az jellemző, hogy keresett, hivalkodó. A legmerészebb megoldásoknak is helyük van akkor, ha nem pusztán a külsőséges hatásért használjuk őket, nem helyettesíteni akarunk velük valamit, hanem a lényegét ábrázolni. Egy-egy nagyon ötletesnek ható szimbólumról a leglaikusabb néző is elismeréssel állapítja meg, milyen »filmszerű«, — pedig lehet, hogy adott esetben a lelkiállapot kifejezésére egy táj, vagy egy színészi gesztus, kézmozdulat, tekintet, szemvillanás — minden szimbólumnál filmszerűbb megoldás! Szükséges a képzelet szárnyalása, de nem könnyebb feladat néha ellenállni a harsányság csábításának

és a drámai izzást, hangulatot finomabb eszközökkel megteremteni.

Művészi hitelesség, modern stílus, filmszerűség, sok külföldi filmet végigelemlünk ebből a szempontból. Így kerül a szó a koprodukciós filmekre.

— A koprodukciónak sokféle fajtája van, de szerintem nem mindegyik jó és főként akkor nem jó, ha a koprodukció erőltetett. Általában, véleményem szerint, nehezen tudja az egyik ország művésze a másik ország jellegzetességeit ábrázolni. Csodálkoznék például, ha jó film volna az amerikai Karamazov testvérek. A koprodukció akkor indokolt, ha a film témája, például bizonyos történelemadta tények ezt megkövetelik. Szerintem szükségtelen arra törekedni, hogy feltétlenül mindenből kettő legyen: két rendező, két operatőr, két főszereplő... Egészségesebb megoldás, ha a kicentizések helyett egy gazdája van a filmnek. Az együttműködés a témából, a film szelleméből adódjék.

A cikk elején azt írtam: Fehér Imre útközben megállt beszélgetni. E beszélgetés természetéből adódik, hogy sok helyütt nem kiforrott gondolatokat közölt velem, néha éppen a témaadta észrevételeket, máskor viszont már sokszor megemésztett, végiggondolt következtetéseket. Az egész így együtt, talán kicsit egyenetlenül hat, de vázlatnak jó lehet. Gyorsfénykép egy tehetséges fiatal rendezőről. PONGRÁCZ ZSUZSA



Ahol szeretni sem szabad

Különös, ellentmondó érzés tölti el a nézőt és a kritikust, amikor a filmről szerzett benyomásait ítéletté, véleményé akarja formálni. Hiszen a téma, a mondanivaló annyira magasrendű, annyira szívünk szerint való — a szónak erkölcsi-politikai és esztétikai értelmében egyaránt —, hogy már hajlamosak lennénk megbocsátóan elnézni hibái felett, ha éppen a téma súlya nem ösztökélne arra, hogy ne engedjük alacsonyra a kritika mércéjét. Ennél a témánál a közepszer, a félsiker talán igazságtalanul és érdemtelenül is sújtja az alkotókat, hiszen az elmulasztott lehetőséget kéri számon rajtuk, nemcsak azzal mérik művüket, mit bontottak ki a témából, hanem — sokkal inkább, mint más jellegű alkotásoknál — azzal is, hogy mit hagytak benne.

Ez a »bennehagyás« nem mint a cselekmény gazdagságának, az ábrázolt világ extenzitásának problémája merül fel. Éppen ellenkezőleg, mint a művészi intenzitás problémája. A csehszlovák—német filmművészeknek ez a közös alkotása láthatóan

törekedett arra, hogy minél szélesebb körben és kiterjedtebben ábrázolja a náci barbarizmust és brutalitást, minél teljesebb rajzát adja annak a Németországba hurcolt cseh munkacsapatnak, amelyről a film szól, minél alaposabban megismeressen életével és szenvedéseivel. A kamera attól a pillanattól nyomon követi a munkásszázadot, hogy a prágai pályaudvaron elszakadnak övéiktől, szinte a háború végéig, addig, amíg az öt főhős szökésre nem szánja rá magát. Időben, térben egyaránt sokat markol és az ábrázolás szélessége válik mélységének akadályává, a teljességre törekvés akadályozza, hogy az epizódok — amelyek önmagukban hitelesek és olykor egészen kiválóak — egységes egésszé álljanak össze. Ez akadályozza, hogy az a dokumentális erő, amely így is sugárzik a film kockáiból, művészi erővé fokozódjon, s a néző ne csak részvétet érezzen a megalázottak és megkínzottak iránt, hanem azonosuljon a film hőseivel, együtt éljen, szenvedjen velük.

A filmtörténet középpontjában

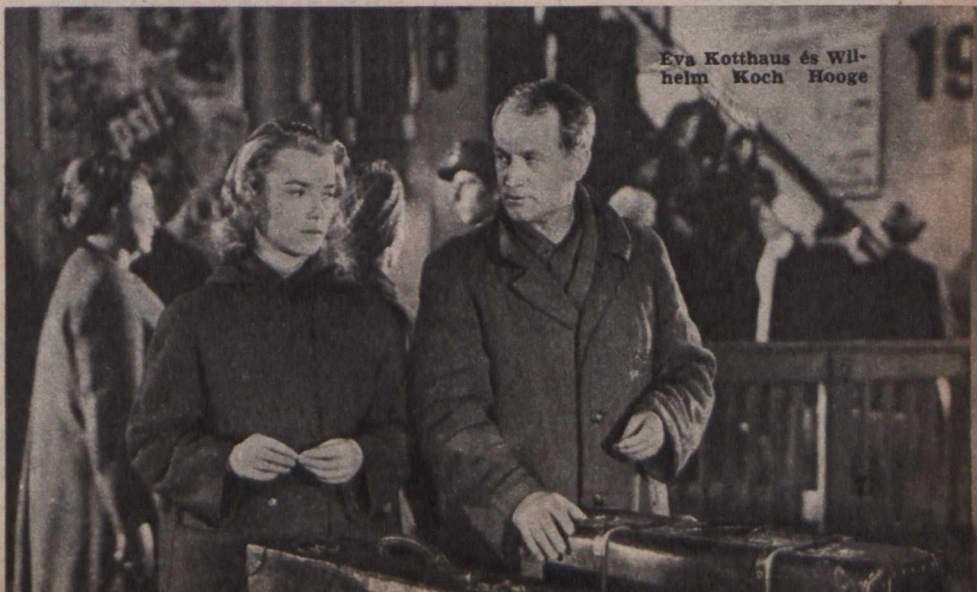
Honsiknak, a prágai zenekonzervatórium növendékének és Käthének, egy német kórház ápolónőjének szerelme áll, amelynek hatására az elvakult német lány megismeri a náciizmus igazi arculatát és végül biztonságát, életét kockáztatva segíti elő a cseh fiúk szökését. A film végén Käthet letartóztatják, a cseh fiúk hazaindulnak, Honsik kivételével, aki az utolsó pillanatban úgy dönt, hogy Käthevel marad és csak véletlenül múlik, hogy nem osztozik szerelme sorsában. A filmnek ez a magja azonban nem tud a maga megrendítő szépségében kivirágozni, mert a cselekmény túl sűrű vetése nem nyújt erre elég teret. A történet lényege — a film alkotóinak megoldásában — maga is csak egy epizóddá válik az epizódok láncolatában, sem e lélekrajz elmélyültsége, sem a képi megoldások, sem a film szerkezetében elfoglalt helye nem teszi azzá az archimedesi ponttá, ahonnan az egész alkotás a magasba emelhető. A film alkotói — mint annyi más esetben — nyilvánvalóan annak a sikert aratott regénynek a csabdájába estek, amelyből a filmet készítették. A maga teljességében át akarták azt ültetni és ez esetben a hűség bukta-tóvá vált, a filmből regényillusztráció lett, amely a regény ismerete nélkül nem is érthető minden részletében.

A filmnek jelentőséget és érdekességet kölcsönöz, hogy — tudomásom szerint — az első kísérlet egy

munkásszázad életének az ábrázolására. És ha ez a cseh fiúkból toborozott munkacapat nem is azonosítható azzal, amit mi értünk munkásszázad alatt — jellegében valahol az elhurcolt leventék és a munkásszázadok között van —, mégis életének tükörcserepeiben meglátható a fasizmus szörnnyeteg arculata, és egy-egy felemelő jelenetében — például, amikor Honsik élete kockáztatásával, a közömbös és lelketlen náci altiszt tilalmával dacolva, kimentti a német kisfiút egy lebombázott égő házból és súlyosan megsebesül — a hősi helytállás, az emberség páthosza is fellobban.

A film alkotóinak kollektívájából mindenekelőtt Jan Kalis operátor emelkedik ki. Felvételei sokat megsejtetnek az ábrázolt élet nyomott hangulatából, a háború borzalmiból, a náciak elembertelenedéséből. A színészek — mindenekelőtt a Käthet alakító Eva Kotthaus, a Honsikot életrekeltő Ludek Munzar, de a kisebb szerepek alkotói — különösen a náci típusokat megszemélyesítő Rudolf Ulrich, Raimund Schelcher, valamint Honsik bajtársai, Jiri Sovák, Josef Vinklár — hiteles alakokat formálnak. Vaclav Gajer rendező azonban minden igyekezete ellenére sem hirközhatott meg teljes sikerrel azzal a feladattal, amelyet a közreműködésével készült, meglehetősen kidolgozatlan forgatókönyv adott fel számára.

GYERTYÁN ERVIN



Eva Kotthaus és Wilhelm Koch Hooge

Huszonöt ország rövidfilmjei az oberhauseni filmfesztiválon

Jelenet Kollányi Agostonnak, a fesztiválon bemutatásra kerülő »Az agyag poétája« című filmjéből

Február 2-án nyílik meg a nyugat-németországi Oberhausenban az V. nemzetközi rövidfilm-fesztivál, amelyen huszonöt ország, köztük Magyarország is részt vesz.

A fesztivál jelmondata: »Út a szomszédokhoz«. Ennek az eszmének a jegyében találkoznak a Saarvidék kulturális központjában, Oberhausenban a szocialista országok és a kapitalista államok legkiválóbb rövid- és kultúrfilm-művészei.

A magyar filmgyártást az »Egy másodperc története« és az »Agyag poétája« című dokumentumfilm (mindkettő Kollányi Agoston munkája), az »Esztergom« című színes kultúrfilm (rendezte Lakatos Vince), a »Tavaszi Buják« című népszerű tudományos film (rendezte Czigány Tamás) és két táncfilm »Cigányfantázia« és a »Karlotszegi leánytánc« (rendezte Banovich Tamás) képviseli. A fesztivál rendezőségének meghívására versenyen kívül levetítjük a »Dani« című játékfilmet is, amelyet Szemes Mihály rendezett. A fesztiválra öttagú magyar filmművész-delegáció utazik Oberhausenba.

A tizenöt-tagú nemzetközi zsűri elnöke John Grierson, az angol Dokumentumfilm Akadémia alapítója. Tagjai között öt német filmszakember, valamint a Szovjetunió, Magyarország, Románia, Csehszlovákia és Lengyelország képviselője foglal helyet. A kapitalista országokat ugyancsak öt zsűritag képviseli.

A fesztivál előkészületei már javában folynak. A nevezések egy része már beérkezett. Ezek szerint Csehszlovákia az 1958. velencei filmfesztiválon kitüntetett »Üvegfelhő« című színesfilmet, az »Egy nap Csehszlovákiában« című kinemaszkóp filmet és több rajzfilmet mutat be. Itt kerül először a nyilvánosság elé Jiri Trnka

»Miért Unesco« című új trükkfilmje, amelyet az Egyesült Nemzetek megbízásából készített. A fesztiválon részt vesz Karel Zeman, a világhírű csehszlovák filmrendező, az »Ördögi találmány« alkotója is, aki részleteket mutat be most készülő nagyszabású kombinált játék- és trükkfilmjéből, a »Münchausen«-ból.

A lengyelek két műsort állítottak össze. Az elsőben a »Lengyel dalok« című szélesvásznú film, a »Vaskohó« című dokumentumfilm és más rövidfilmek szerepelnek, az úgynevezett kísérleti filmek között pedig a brüsszeli filmfesztiválon nagydíjat nyert »Dom« és a »Két ember, egy szekrény« című experimentál filmet vetítik. A héttagú lengyel filmművész-delegációt Andzrej Munk, a kiváló rendező vezeti. A zsűri lengyel tagja Jerzy Toeplitz professor, a Nemzetközi Filmarchívumok Szövetségének elnöke.

Az olasz filmgyártás »Az élet ajándék« című egész estét betöltő dokumentumfilmet nevezte be a fesztiválra, mely Modigliani, a világhírű olasz festőművész életéről szól. A bemutatón részt vesz Giovanna Modigliani, a festő leánya is. Az USA főleg fiatal rendezők filmjeit küldi Oberhausenba. A kísérleti filmek versenyében a »Kedves feleségünk zsonglőre« és a »Flebus« című filmmel vesz részt.

A fesztiválon résztvevő többi ország — így a többi között a Szovjetunió, Anglia, Franciaország, Hollandia, Jugoszlávia, Argentína és a skandináv államok — benevezett filmjei még nem ismereteseek, de a hírek szerint igen sok jelentős alkotás van közöttük. Az oberhauseni filmfesztivál bizonyára előrelendíti majd az évek óta egyhelyben topogó rövidfilm-művészetet.

GARAI TAMÁS



Jelenet a »Cigánytánc«-ból

ÁLMOK ÉS VÍZIÓK

A film kiterjesztette életismere-tünket, a külvilág látóhatárát távolabbra tölta, s a távolabb mégis közelebb került. Ugyanez áll emberi önismeretünkre; immár megközelít-hetjük benső világunknak rejtettebb, a műalkotás korábbi »műszereivel« el nem ért rétegeit is.

Láthatatlan benső világunkat per-se a film sem teheti közvetlenül lát-hatóvá, de minden más művészetnél többféle módon táplálkozhat a lélek anyagából és közelről szemléltethet, érzékeltethet minden benne végbe-menő változást, alakulást. Az arc minden rezdülése, a szem sugara, egy kéz görcsös, vagy tévoa mozdulata a lélek moccanásait tükrözi. A di-menziók, a beállítások, az embert körülvevő helyszínek és tárgyak, a formák és színek, a fények és ár-nyak, és ezek kimeríthetetlenül sok-féle kiragadása, behelyezése, megna-gyítása, felbontása, mind a lélek ki-vetítésének szolgálatában állanak. Többnyire maga a rendező sem méri fel tudatosan, hogy hányféle sajátos eszköz és fogás vesz részt egy lelkiállapot, lelki folyamat, vagy akár egy apró lelki mozzanat ábrázol-ásában.

Es mindez még kevés. A film szün-telenül és nyughatatlanul törekszik arra is, hogy a lelket ne csak közvet-tetten, hanem a maga közvetlenségében ragadja meg, igyekszik az embert »legtestetlenebb« állapotában, álmaiban, vízióiban, képzelgéseiben is »tetten érni« és kivallatni belőle bizonyos külső történések belső tartal-mát, vagy legalábbis ennek meg-értéséhez hozzásegíteni a nézőt. Aki az utóbbi hónapokban bemutatott magyar filmek rendszeres látogatója volt, tanúsíthatja, hogy újabban a magyar filmművészet mennyire tö-rekszik erre: öt filmünkben tölt be az álom, vagy a lázalom ilyen, vagy olyan drámai szerepet.

Margittainé a »Sóbálvány«-ban — emlékeztetünk — az egykori horthysta tiszt özvegye, őrfjító lelki-ismeretfurdalást érez katonatiszt fia halála miatt. Az asszony valóban bű-nös, fiát a megmenekülés küszöbéről maga küldte vissza a már nyilván-valóan elvesztett háború tüzebe.

Menekülni akar a saját felelősségére való rádöbbenés szörnyűsége elől, s váltig azt erősítgeti, hogy a háború után fiával kilenc boldog hónapot töltött Ausztriában, és az csak azután halt meg. A hallucináció megeleve-nedik, villanásnyi kép csak az egész idill. Jelezve, hogy a valóság elől me-nekülő lélekben ez a hazug kitalálás lépett a valóság helyébe. Sajnos, a film dramaturgiai előzményekben nem vezeti el idáig ezt a pszicholó-giai folyamatot, így éppen a valóság-os lelki tortúrát elfedő kép lesz be-lőle.

A »Micsoda éjszaka« rögtön álom-képekkel indul bohózatos útjára. Töröss Antal tanár úr lelke leg-mélyére eltemetett igazi szeretettel-jes lénye kilép szigorúvá és kérlel-hetlenné merevedett önmagából, olyannak álmodja magát és sorsát, amilyennek valóban látni szeretné. Ez tehát amolyan rózsaszínű álom. Kitűnő és lendületes expozíció, segít elkerülni egy sereg későbbi ilyen, vagy amolyan magyarzkodást. Tör-öss lelki és jellembeli kilétét il-letően, éles kontrasztot teremt, s ugyanakkor mégis azonosságot a kétfajta Töröss között — később jó-tékonyan meg is valósítja álmait a film — s nem utolsósorban módot ad néhány ügyes, humoros ötlet »el-helyezésére«. Vígjátéki igénnyel mérve, a Töröss-féle álmot helyén-valónak érezzük a filmben, és ked-vező alkalomnak, az álomkép torzító görbületében, a jellemző erejű groteszk kifejezésére. Emlékezzünk csak, hogy René Clair például az »Éjszaka szépei«-ben milyen nagy mestere ennek. Nála az ilyen groteskség mindig pompás szatirizáló jelentőségű.

Legfőbb funkciót az »Édes Anná«-ban nyert az álom, a vízió, a lélek kifordulása — ebben a filmben valóban szerves lélektani, dramaturgiai szerepe van. A nézővel meg kell értetni és elfogadtatni a tiszta szívű és szelíd cselédlány útját a brutális gyilkosságig. A látható cselekmény ugyan félreérthetetlenül és hitelesen magyarázza miként súlyosodik Anná-ra egyre jobban a szeretetlenség és a megalázás, de az alkotók érezték,

hogy a lélek megroppanását belülről is meg kell mutatniuk. Először egy lírai álomképben, az elvesztett szeretet utáni vágy röppen elő a lány szívéből a mesebeli kisbicska madarival. Aztán kétszer tör rá a lázas vízió, egyszer konyhai vaságában, majd a gellérthegyi napsugárzásban, és sorsának elviselhetetlensége nő óriásivá a látomásban. Ezek az álom-mozaikok nemcsak képileg, megjelenésükben félelmetesek és megrendítőek, hanem a végzetes elhatározás előkészítésében érzelmileg is, logikailag is kulcsszerepet töltenek be, s a rendezői koncepció alapkövei.

A »Razziá«-ban bár szintén sorsdöntő fordulatot szántak a faluról felkerült legény templomi álmodásának, de inkább csak motíváló, színező szerepe van. A fiú szeplőtlen, természetes lelkületének preventív büntudataként jelentkeznek az álom: mi is történne akkor, ha teljesítene kopói megbízatását, és feladná a rendőrségen újdonsült ismerősét, akiről épp most tudta meg, hogy kommunista. A film végig álmodtatja vele barátja felakasztatását, de olyan külsőségek közt, amelyek a fiú »realitásban« ábrázolt alkatától és tudatától merőben idegenek — ezért hat teatrálisnak ez a jelenet.

Néhány hete aztán a »Szent Péter esernyője« ajándékozott meg bennünket egy újabb álom-komplexummal — egészen ártatlan fajtával. Wibra Gyuri szeretné végre megnyerni a »saját pörét« is. S ez a vágyálma száll a szemére. Önmaga hálóinges védőügyvédjévé szegődik, így két alakban látható, ami álomellenes, mert senkinek nem jelenik meg álomban egyszerre két énye is. Mellesleg Wibra szent Péterrel is értekeznek, s emellett a bírósági tárgyalóterem — hiányzik az egyik fala — közvetlenül az erdőre nyílik, ahová időnként kilép eszmét cserélni pillekergető szerelmesével. Kisse szemtelenül megoldott játék, intermezzo csupán: cselekménye és jellemfejlesztő jelentősége csekély.

A példák világosan bizonyítják, hogy az álomjelenetek a legkülönbözőbb céllal és eredménnyel válhatnak egy-egy film alkotó részévé. Általában az álom megjelenítése sajátos filmszerű műfaj, ebben rejlik ereje és buktatója. Kár pusztán

azért alkalmazni, mert az álomképekben a rendező, az operatőr, a hangmérnök szabadjára engedheti »filmszerű« fantáziáját, s mert optikailag és akusztikailag kétségtelenül igen érdekes és bizarr megoldásokra nyújt — igaz csak látszólag — szabadkezet, s mert a filmben részvevő művészeti ágak, szerepét látványos és nagyhatású kavalkádban lehet felerősíteni vele.

Frappánsan keveredhetnek a filmekben a reális és az álomvilág kellei, motívumai, hangjai, s ennek értelemmel, vagy értelem nélkül rejtett jelentéseket lehet adni. Lenyűgöző lehet már a valóságból az álombalépés, és az álomból visszatérés aktusa is. Az álomban a képek rendszerint elmosódnak, torzok, és szomnambulikusán súlytalanok. A hangok is eltorzultak, visszhangosak. Igaz, az álom ilyen, felnagyít és torzít, de nem szabad ezeket — csupán formajegyeknek tekinteni. Nagyítsa fel inkább az álom, s ha a filmnek célja van vele, deformálja az álmodó, vagy álmodott hősök jellemvonásait és lelkiállapotát, mert ez éppen az álom egyik sajátossága: az álmodó ember maga mindig a centrumba kerül, az álom főszereplője mindig az álmodó, s ezen átszűrve jelenik meg a többi partner, az egész álombeli világ. Olyasfajta ábrázolás ez, amelyre például a regény is képes, de igazán mégis a film, hiszen a szóhasználat szerint is »álomlátásról« beszélünk, a látás elsődleges műfaja pedig a film. De a filmbeli álom akkor tesz leginkább eleget hivatásának, ha nem a nézőnek kell álomfejtőnek lenni, hanem éppen ellenkezőleg, az álomjelenetek adatai adnak kulcsot a film eszmei és tartalmi megfejtéséhez.

Kétségtelen tanulságokkal szolgált, hogy egymást követően öt magyar film is adalékkal járult ehhez a témához. Használjuk fel továbbra is filmjeink mondanivalójának plasztikusabb, meggyőzőbb és közvetlenebb kifejezésére az álomot, de nem külsőleges vonásait tartjuk első sorban becsben, hanem a tartalmi lehetőségeit. Így lesz a tudat szűküléséből — ahogy a tudomány az álomot meghatározza — a művészetben az emberi lélek birodalmába bevilágító röntgensugár.

SAS GYÖRGY

A MEZTELEN MAYA

A tizennyolcadik század hatalmas spanyol művészegyéniségéről, Francesco Goya y Lucientesről forgatnak filmet Olaszországban. Az örökbecsű freskók, festmények alkotójának színes, változatos élete, a spanyol királyi udvar forgatagának, jellemző figuráinak, cselszövéseinek bemutatása igen hálás téma a filmvászonon.

A fiatal Goya rövid időre Itáliába utazik, és egy pármiai művészversenyen elnyeri a második díjat. Ezután visszatér hazájába és Saragossában dolgozik. Művészetére csakhamar felfigyel az udvar; Goya ekkor Madridban telepszik le, és 1773-ban feleségül veszi egykori tanítóját, Ramon Bayeu húgát, Josefát. Néhány évvel később személyes kihallgatáson jelenik meg a királynál, majd udvari festőművésszé nevezik ki. Francesco Goya életének e szakaszát állítja filmje középpontjába a kitűnő rendező: *Henry Koster*. A művészet csúcsaira törő festő körül forr, hullámzik a züllött erkölcsű királyi udvar. Goya egymás után alkotja remekait. A század utolsó éveiben születik meg a »La Maja Vestida« és a »La Maja desnuda« című festmény. (Erről az utóbbi remekről kapja a film a címét.) A művészt súlyos betegség támadja meg, de ekkor sem hagy fel a festéssel. Élete vége felé összekülönbözik a királyi udvarral és Franciaországba költözik: Bordeaux-ban telepszik le. Munka közben éri a halál 1828. áprilisában.

A nagyszabású filmhez kiváló művészeket választott a rendező. A Goyát alakító *Anthony Franciosa* mellett a ragyogó szépségű *Ava Gardner* (Alba hercegnő), *Gino Cervi* (IV. Károly), *Lea Padovani* (Maria Luisa) és *Amadeo Nazzari* (Godoy) játssza a főszerepeket.

Felvétel közben



Ava Gardner mint Alba hercegnő



A FÉNY ÉS ÁRNYÉK MESTERE — URUSZEVSZKIJ

Ha a filmnek, mint műalkotásnak létrehozói között van a kritika által méltatlanul mellőzött művészegyéniség, akkor az kétségtelül a filmfényképezés mestere, az operatőr. Persze ez érthető, sőt majdnem természetes jelenség; hiszen a kép vagy tökéletesen idomul a rendező elképzeléséhez, s ekkor a film végeredményben a rendezőt dicséri, vagy pedig ellenkezőleg, mondjuk többet, szebbet nyújt a vártnál, de ezzel viszont olyan benyomást kelt, mint ha az operatőr »felmutatna«: én is itt vagyok ám, rám is figyeljetelek. Ebben az esetben Hubay Miklóssal kell egyetértünk, aki ezt a jelenséget a »túlbuzgóság ártalmának« nevezi. Csakhogy ezt a gondolatmenetet meg is fordíthatjuk: hiába van annak a rendezőnek ilyen vagy olyan csodás elképzelése, mégoly eredeti ötlete, ha egyszer az operatőr azt nem tudja — vagy nem akarja — kongeniálisan kifejezni. Például: hiába találta volna ki De Sica a Csoda Milánóban pompás képsorait, ha kitűnő barátja, G. R. Aldo, ez a valóban ragyogó operatőr nincsen mellette. S így folytathatnánk a végtelenségig.

Most anélkül, hogy ezekre a kérdésekre megnyugtató elvi választ adnánk, ismerkedjünk meg közelebbről a problémával. Jó alkalmat nyújt erre az a tény, hogy több sikeres filmnek, így a »Szállnak a darvak«-nak operatőrijét, *Uruszevszkijt*, ezt a nagy művészt úgy mutathatjuk be, hogy képei még élénken emlékeztetünkben élnek.

Uruszevszkij példája azért is érdekes, mert a Darvak rendezője, Kalatozov, aki egyébként 1939-ig maga is operatőr volt, néhány gyenge film után vele együtt »futtotta ki formáját«, vele együtt kezdett nagyot alkotni. Uruszevszkij és Kalatozov a nálunk nem vetített »Szüzföldek«-ben találtak először egymásra; a Darvak második közös alkotásuk. Ráadásul szembeötlő még egy érdekes jelenség. Mégpedig az, hogy a Kalatozov gondolatait művészi önzetlenséggel diadalra segítő Uruszevszkij nem kisebb rendezővel dolgozott együtt 47-ben, mint Donszkojjal, kinek módszere pedig homlokegyenest ellenkezik a Kalatozovéval. Bizonyosság erre az, hogy Donszkoj élesen elítélte a Darvak stílusát, képi szimbólumait. A Donsz-

Kalatozov a rendező, Uruszevszkij operatőr és Batašov, Borisz alakírója... a »Szállnak a darvak« külső felvételeit forgatják



Uruszevszkij jellegzetes arcfotóinak egyike: Szamojlova a »Szállnak a darvak«-ban



koj-rendezte film, melynek Uruszevszkij operatőrje volt: »Egy életen át.« (Szel'szkaja ucsityelnica, A falusi tanítónő.) Mivel feltételezhető, hogy erre a sikeres és művészi alkotásra aránylag talán legtöbben emlékeznek, ezt fogjuk a Darvakkal együtt emlegetni.

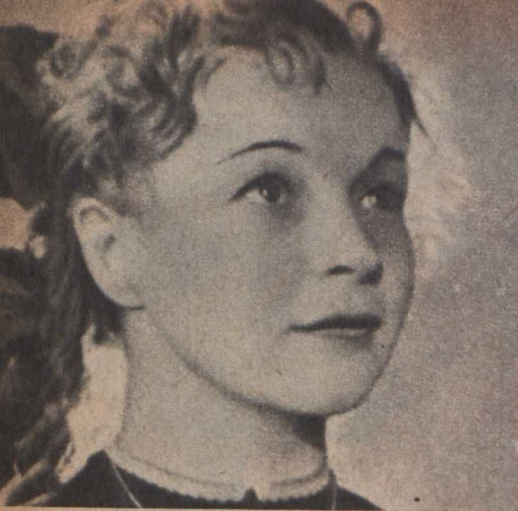
Mindjárt feltűnik, hogy noha mindkét film rendezője és stílusa más-más: az operatőri megoldások, ha úgy tetszik, a technika — azonos. Ez eddig természetes. De milyen paradoxonnak tűnik mégis ez a mondat: mindezek ellenére, a különböző stílusokon belül, az operatőr stílusa azonos, felismerhető; a technikai jellegzetességeken túl szerves része a műalkotásnak is és elválaszthatatlan része a jogosan rendezőnek tulajdonított opusnak.

Mi ez a közös jellegzetesség? Annak idején, a Darvak ismertetésében ezt úgy próbáltuk megfogalmazni: »Kalatozov, és joggal tehetjük hozzá: Uruszevszkij, az operatőr, csordultig telíti filmjét finom, találó képi szimbólumokkal.«

Uruszevszkij például — hogy először külsőségeknél álljunk meg — kedveli a sejtelmesen lengő, fehér fátylakat, függönyöket: ezekkel szívszorongató nosztalgiai tud ébreszteni. A haldokló Borisz képzetében felbukkanó, menyasszonyruhás Veronika képe, (melyről most, félreértések elkerülése végett, nem mint rendezői ötletről, hanem mint annak megvalósításáról, tehát mint »fénykép«-ről beszélünk), illetve a keltett asszociáció hasonlított az »Egy életen

át«-ban arra a jelenet-megoldásra, mikor a kis tanítónő a tavaszi hajnalban, nyitott ablakából barátnőjét látja közeledni s mi érezzük, hogy valami visszavonhatatlanul rossz dolog történt. Aztán itt vannak a nagyon szépen megkomponált természet felvételek: egyik filmben a tanítónő ott áll osztályával a tajgán, igen nagy totálban — (operatőri ötlet!) — és karjával az égbolt feszülő szivárványívét követő mozdulatot tesz; alig látszó, de még éppen érzékelhető mozdulatot. Ez a nagy totál jól kiemeli a kicsit reménytelen, de hősi erőfeszítést, amit az oktatómunka ebben az istenhátamögötti elmaradott faluban jelent. A Darvakban viszont a szomorú, csepegő, sivár erdő nagyon szépen fotografált képe ébreszt reménytelen, csüggesztő s egyáltalán nem harcias hangulatot. Ebben bolyong halála előtt Borisz. Még egy ilyen vitatható stílusjegy: a duhaj falusi mulatozás clair-obscur képei az »Egy életen át«-ban és a Darvak sötét lebujjára züllött magánlakásában, ahol Márk zongorázik gomolygó füst, pára között. Szinte túlzó is az a fény-árnyék játék, amit itt kapunk. Ezeket a példákat azért nevezem vitathatóknak, mert nehéz rendező és operatőr kezenyomatát megkülönböztetni.

Van azonban egy ezeknél határozottabb, nyilvánvaló sajátosság, mely miatt — nem véletlenül vagy túlbuzgó lelkesedésből — fény és árnyék mesterének neveztük Uruszevszkijt. Mégpedig az a mód, ahogyan Uruszevszkij hősnőit premier plan-



Mareckája, a »Tanítónő«-ben

ban fényképezi. Különösen az »Egy életen át«-ban feltűnő ez a módszer, melynek lényege, hogy szinte sohasem világítja meg a hősnő egész arcát hanem csak annak bizonyos részét, a többi homályba burkolja. A Donszkój-filmben ez azért feltűnőbb, mert Donszkój stílusa nem kedveli a homályos képi utalásokat; olyannyira, hogy néhány kritikus a film bemutatásakor úgy vélte: az operatőr azért burkolja homályba Mareckája arcát, mert öreg és csúnyácska, nem merik az egészet fotografálni. Holott nyilvánvaló Uruszevszkij szándéka: Mareckája arcának mindig az éppen legfontosabb részét — többnyire a szemét — világította meg, ily módon fokozva a hangulati hatást. Hasonlítsuk most össze ezt az emlékezetünkbe idézett képet azzal a képsorral, melyben a bombázás éjszakáján Márk szerelmével üldözi Veronikát. Az egész filmnek (a Darvaknak) komor, baljós megvilágítása különben is feltűnő; a fény-árnyék játéka technikailag néha nem is kifogástalan, mint például a film elején a lépcsőházi jelenetben, de mutatja az operatőr — és a rendező — szándékát. Természetesen más operatőr is gyakran él ezzel a módszerrel, ami tehát nem Gruszevszkij kizárólagos sajátja, de azért reá, oeuvrejére jellemző.

Mindezek a megállapítások a fekete-fehér filmekre vonatkoznak. De hogyan állunk a színes filmmel? Fény-árnyék, s az ezek teremtetten atmoszféra hatása itt egészen más-

képpen, vagy egyáltalán nem érvényesül. Uruszevszkij a színesfilmben szakít is inént elemzett módszerével. A rendezővel egyetértésben remekül él a színek dramaturgiai erejével; némelyik színnek olyan funkciót ad, hogy az világviszonylatban is mesteri. Mégpedig nem interieur-ök színes fotografálásában tűnik ki — mint például Powell a Hoffmann meséiben — hanem a táj fényképezésével, a táj színeinek dramaturgiai felhasználásával. Bizonyosság erre a »Visszatért szerelem« című utolsó Pudovkin-film gyönyörű téli tája, mely a hazatérő férfi lelkiállapotát tükrözte; s bizonyosság a *Negyvenegyedik* sok kitűnő sivatagi felvétele, melyek során mindig más színben, de általában sötét tónusban láttuk a sivatagot, aszerint, hogy milyen volt a benne vándorlók lelkiállapota. A fiatal *Csuhraj*, a rendező nagy tárogatóra lett Uruszevszkijben akkor is, midőn a »Robinzon-elbeszélés«-képsorban a lány lelkiállapotát a tenger vízében szikrázó sok csillagocskával fejezte ki. A sivatag zaklatottsága és reménytelensége után a sziget üdesége és a tenger végtelen kék nyugalma, derűje igen jól ábrázolták a fiatal emberpár lelkében eláradt harmóniát, az átmeneti fegyverszünetet két halálos viadal között. Itt alig látunk félhomályban fotografált arcot; a többnyire totalban vagy nagy secondban mozgó emberek mögött fenyegető, vagy derűsen előmlő táj színei vannak hivatta a néző érzelmeit irányítani.

Ezek után cseppet sem csodálatos, ha Uruszevszkijnek a szakma néha felrója, hogy nehezen, el-elakadva, küszködve, problémázva alkot. Mégis így kiált fel a Darvak kritikusa, Jurenjev: »Szavamra, Uruszevszkij legjobb operatőrünk!« (Iszkussztvo Kino, 1957. 12.) Valóban: ha végig-gondoljuk oeuvre-jét, az »Egy életen át«-tól az Aranycsillag lovagján és a *Visszatért* szerelmen át a *Negyvenegyedikig* és a Darvakig, tehát az utóbbi évek két legjobb szovjet filmjéig: nem is mondhatunk mást.

Kíváncsian várjuk további alkotásait, akár Kalatozovval, akár más rendezőkkel működik majd együtt.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

Három Gabin a Champs-Élysées-n

A Diadalív közelében, a csipős esti szélben, hosszú sor topog a Studio-Publicis előtt, vége majd az Etoile-ig ér. A Champs-Élysées-nek ez a mozija tartja a rekordot: negyedik hónapja áll sort előtte Párizs, hogy újra láthassa Renoir remekművét, *A nagy ábrándot*. A mozi bejárata felett két ismerős arc: Gabiné, a fiatal, mosolygó Gabin francia repülőhadnagyéé darabos-kamaszos, Stroheim porosz őrnagyéé merev és kőkemény.

A húsz éve készült *La Grande Illusion* mennyire friss, mennyire modern ma is!

Jean Gabin-nek ez volt egyik első nagy szerepe: Maréchal hadnagy, az első világháborúban német hadifogságba esett francia tiszt kemény fából faragott figuráját szinte medvebocs-bájjal lopja az ember szívébe. A szőke breton legény gyűlöli a németeket, nemcsak azért szökik meg tőlük, mert katona: de amikor emberségre talál, szívből megszereti a menekülő foglyokat befogadó német parasztasszonyt.

A náci Franciaország megszállása idején az immár klasszikus háborúellenes film valamennyi kópiáját elvittek. Renoir évekig kutatott Németországban, míg végre előkerült *A nagy ábránd* teljes, csonkítatlan anyaga. A filmet a felszabadulás óta most először mutatják be Párizsban érintetlen

egészében. Nemcsak a filmmúzeumok kincse: a mának is szól. A több mint húszesztendő film az évad legnagyobb párizsi kasszasikere.

Gabin a nagy filmlapok közvéleménykutatósainak, népszerűségi versenyek tanúsága szerint évek óta a legnépszerűbb francia filmszínész. Művészete *A nagy ábránd* óta lehangadt, egyszerűbb lett. Alakításait belülről fűti rendkívüli ábrázoló ereje, eszköztelensége egyben titka is. Ez jellemzi két legújabb filmjében is.

Ha lejjebb sétál az ember a Champs-Élysées nagy filmpalotái felé, a Rond-Point előtt, a Colisée mozi felett és vele szemben, a Paris film-színház ormán is Gabin neon-neve ragyog rá.

Claude Autant-Lara filmjében (*Baj esetén*) Gabin partnere Brigitte Bardot, aki szerintem most először érik színésznővé: a franciák »nemzeti B. B.-je« ebben a filmben, Gabin oldalán jut túl a »baba-aszszony« gyermeken gyűgő és érzéken magamutogató figuráján, először tölti meg élettel »a kis nőstény« szerepét.

Yvette, a kis párizsi nőcske (*Bardot*) játékpisztollyal betör egy órásboltba, a »hold-up« nem sikerül, rémületében a híres Gobillot ügyvédhez (*Gabin*) fordul; ügyvédi honoráriumként felajánlja — saját magát. Autant-Lara ezzel a képsorral indítja a történetet, amely önmagában alig

emelkedik ki a »feketeszeria« szokványos detektív történeteiből: a film meséjét egyébként a detektívregényíró Simonon egyik bestselleréből írta a kétségkívül többre hivatott Aurenche-Bost forgatókönyvírópár. A detektívregény szokásos kellékei a filmből sem hiányoznak, de nem ez a lényeg: a feszültség forrása Gabin már megszokottan remek, Bardot meglepetés-szerűen jó és az ügyvéd feleségét alakító Edwige Feuillère kitűnő alakítása. Gabin játéka teszi hihetővé, hogy az ötvenéves gazdag ügyvéd, a karrierje csúcán álló közismert jogász belemerül a bizonytalan kalandba és vállalja a kététes pert: kockára teszi tekintélyét, de sikerül felmentenie a lányt. Gabin-nek hiszi el a néző, hogy beleszeret védenyében. Yvette felmegy búcsúzni volt szeretőjének kis hotelszobájába — s ott hal meg, mert a fiú késsel kényszeríti maradásra... S Gabin kell ahhoz, hogy mozdulatlan arca magalyen a megkövült fájdalom, amikor a gyilkosság színhelyén a rendőr fellebbenti a vérmocskos lepedőt annak a szerencsétlen és hűtlen kis párizsi nőnek meztelen holttestéről, aki a gyermektelen Gobillot ügyvéd első gyerekének anyja lehetett volna...

A Paris mozi felett életmagas Gabin-kép: *A nagy családok* iparmagnás hősnének hatal-



Jean Gabin a »Nagy családok«-ban

mat sugárzó, monumentális alakja.

Az ősz hajú Gabin frakkingjén a becsületrend lovagkeresztje, zsebében cukorgyárok, acélművek, bankok és újságok részvénytöbbsége — és hogy ezt el lehessen viselni, térdén unokája... A nagy tőkés családok, a fináncoligarchia életének kulisszatitkait lebentí fel Denys de la Pa-

telliére filmje, amely egyébként Maurice Druon híres Goncourt-díjas regénytrilógiájának néhány epizódját viszi vászonra. »Farkasok egymás közt, avagy élet-halál harc a tőzsdén« — ez lehetne a *Les Grandes Familles* alcíme. Hogyan kezd Noel Schoudler, a dúsgazdag családi konzern feje (*Gabin*) kockázatos tőzsdemanővert a család konkurrens ága ellen, hogyan teszi tönkre élvhajhász nagybátyját (*Pierre Brasseur*), akaratára ellenére hogyan kergeti öngyilkosságba a Schoudler-dinasztia bukásának spekulációs célzatú hírével saját fiát, hogyan aknázza ki fia halálát is a börzén, hogyan kerül el a csődöt és tiporja el végül ellen-



feleit: mindez a nagy párizsi tőzsde szédületes körképében, a képmutatás és az udvariasság álarcában egymás torkát átharapó emberi duvadak visszataszító kavargásában... Gabin tömör nyugalmán átsüt az iparágakon és családokon uralkodó tőkés nagyúr minden belső harca és gyengesége, leg-halkabb szavait is átfúti roppant indulatainak elfojtott viharzása.

A fiatal repülőhadnagy szerepétől a sikeres ügyvéd, a kíméletlen iparmagnás alakjáig Gabin nagy utat tett meg — következő filmjében, ha lehet, még nagyobbat ugrik: Schouder pénzüligarcha zsakettjéből ugyanis *Amédée, a csavargó* rongyaiba bújik. Akik látták Gabin új



Brigitte Bardot és Gabin a
»Baj esetén«-ben



filmjének első képsorait (a filmet Epinay stúdióiban forgatják), azt mondják, hogy Gabin Amédée, a szentimentális *clochard* alakjában ismét remekel.

RUDNYÁNSZKY ISTVÁN

Pierre Brasseur, a »Nagy családok« élvhajász tőkése

A filmbeli ismétlésekről

Az ismétlés a film legszuggesztívebb kifejező eszközei közé tartozik. Annál meglepőbb, hogy szerepének és jelentőségének behatóbb vizsgálatára még senki sem vállalkozott. Egy ilyen kurtára szabott cikk keretében természetesen nem meríthető ki a kérdés; erre különben sem vállalkoznék. Csupán néhány személyes észrevételt kívánok fűzni a filmesztétikának e sötétben felejtett tárgyához.

*

Először is: mit nevezek ismétlésnek?

Azt az írói-rendezői eljárást, amely valamely filmbeli helyzetet a film további menete során visszahoz. Ez a visszahatás persze nemcsak egy előző képsor újbóli lepergetése lehet (habár az ismétlésnek erre a formájára is látunk majd példát, mind a régebbi, mind az újabb filmtermésből); ismétlés az is, ha csak a helyzet ugyanaz, de más-más szereplők csöppennek bele, vagy ha csak egyazon szereplő éli meg újra, de más lelkiállapotban stb.

Az ismétlés — lényegint tekintve — kétféle lehet: *részint valamely azonosság, részint valamiféle különbözőség hangsúlyozására szolgálhat.*

Az azonosságot, a hétköznapi gépies, egyhangú egymásutánját fejezi ki például, ha mondjuk a szereplő reggeli munkábemenését hozza vissza a felvevőgép. A szereplő mindig ugyanazokkal a szomszédokkal találkozik a lépcsőházban, ugyanazokat az útitársakat találja a villamoson stb. A Filmmúzeumban nemrég újra bemutatott »Tavaszi zápor« nyilvánosházi mulatásjelenete során a rendező többször is bevágja ugyanazokat a kockákat: a néger babát, a bögösty, a gyufákat tördelő részegét stb. Az ismétlés itt is a gépiességet, a tartalmatlan egyhangúságot, az egyik időegységnek a másikkal való lényegi azonosságát emeli ki.

A felszabadulás után alkalmam volt meghallgatni Balázs Bélának

egy lélegzetelállítóan izgalmas előadását a film kérdéseiről. A nagy filmesztéta az előadás során fölemlített egy szovjet filmet (a címére, sajnos, már nem emlékszem), ahol a hős háromszor halad végig egy gyárudvaron. A gyárudvart a néző mindhárom esetben a hős szemével látja, s mindannyiszor másképp, aszerint, hogy a hős megváltozott lelkiállapota miként szűri meg a valóságban változatlan gyárudvar képét, illetve, hogy milyen érzelmi-indulati színözödes rakódik e lelkiállapotból az udvar tárgyaira.

Ebben az esetben az ismétlés másik típusával állunk szemben; azzal ugyanis, amely az azonos helyzetet éppen valamiféle különbözőség — példánkban: a hős megváltozott lelkiállapota — érzékeltetése végett teremti újjá.

Ennek a módszernek újabbkori alkalmazását találjuk »Az országúton« című filmben. Zampanót egy alkalommal hátulról látjuk, amint — magát felrisszítendő — Gelsomina kíséretében feltűrt nadrággal a tengerben áll. Kettőjük kapcsolatában ezek a percek közelítik meg leginkább a boldogságnak e viszonyt illetően meglehetősen távoli fogalmát. A film végén Fellini ismét kiviszi a részeg Zampanót a partra. Újra hátulról, ugyanabban a kissé előregörnyedő testtartásban látjuk az alakot. De akkor lángoló dél volt; most sötét éjszaka van. Akkor Zampanó feltúrta a nadrágját; most — részegen — ruhástul áll a vízben. Úgy vélem, az ismétlődő beállítás nemcsak nekem sugallja az érzést, amely Zampanót is felkavarja, hogy t. i. akkor Gelsomina is itt volt, most pedig nincs. A beállítás ismétlése — a megfelelő különbségekkel való ismétlése! —, ez a sajátos filmeszköz teszi lélekrajzi tekintetben hitelessé Zampanónak a kompozíciót lezáró rettenetes zokogását.

Az ismétlés által kiemelt különbözőség tárgya természetesen nem csupán lelkiállapot lehet. Az »Extázis« című filmben a fiatal feleséget hazavivő öreg férj egy alkalommal bosz-

szűségében tervszerűen végez egy kis méhecskével. A film későbbi folyamán a fiatalasszony fiatal szeretőjét látjuk hasonló helyzetben, hogy úgy mondjam, szemtől szembe egy bajba jutott bogárral. A fiatal ember megmenti és egy fűszállra helyezi a kis állatot. Itt a más szereplővel megismétlődő helyzet a két jellem, a kétféle életérzés ellentétességét fejezi ki.

Szólnunk kell arról is, hogy az ismétlés általában szerves része a montázsnak. Elég, ha két közismert példát említek: a »Szállnak a darbak«-ból a haldoklás-montázs visszaterő lépcsőházi fogócskáját, a »Körhintá«-ból pedig a menyaszszony-eltáncoltatás során visszaterő körhinta-motívumot. Az ismétlésnek és a montázsnak ezt a kapcsolatát javarészt az indokolja, hogy a montázs rendszerint erős indulati tartalmak kifejezésére szolgál, márpedig az indulatokat jelentékenyen befolyásolja az emlékegyanyag. Semmiképp sem vélelően, hogy mindkét példánkban ez az emlékegyanyag kapcsol ismétlést a montázsba — amelybe persze az ismétlés más módon is belezajárolható. Pl. az »Édes Anna« gyilkosság előtti kétségbeesés-montázsának minduntalan visszaterő eleme: a kés. Itt a kés képének vissza-visszahozása Anna megrögződő elhatározását fejezi ki, vagyis az ismétlés ezúttal nem emlékegyanyag révén, habár (s ez a fontos!) nem csekélyebb indulati tartalommal válik a montázs lényeges részévé.

Az »Édes Anna« egyébként is egész láncolatát tartalmazza a képi ismétléseknek. Érthetetlen, hogy ezekre egyetlen kritika sem figyelt föl, s hogy még a Fábri Zoltán stílusát elemző cikk sem utalt rájuk, holott Fábri ritka tudatossággal kezeli ezt a speciális kifejező eszközt. Íme egy példa a filmből az azonos-ságot kiemelő ismétlésre: a film elején kommunista forradalmár hazafiak csoportját végzik ki a Citedella oldalán. Később Annát, az uraktól meggyötört kis cseléd lányt látjuk elkeseredetten rohanni, pontosan ugyanott. Az ismétlés, az azonos hely világosan érzékelteti: Anna éppolyan áldozat, mint az itt kivégzett vértanúk.

Másik példa — ugyancsak az »Édes Anna«-ból — ezúttal a különbséget kiemelő ismétlésre: Anna életének boldog korszaka akkor zárul le, amikor el kellett hagynia előző munkahelyét, Bartosékát, és kis Bandikájukat. A kisleány minden mondat után játéktrombitájába fúj, majd szeretetében a távozó Annának ajándékozza a játékszert. Mikor Anna újra meglátogatja Bartosékát, Bandika már nem emlékszik rá. De most is, mint akkor, minden mondat után belefúj egy kis sipocskába. Itt az ismétlés csupán hangulati jelentőségű, s mégis roppant fontos, mert érzelmileg előkészíti a nézőt egy másik bravúros ismétléssorozat záró darabjának befogadására. Lássuk: miről is van szó?

Anna, mikor először megpillantjuk, boldogan nevet: Bandikát hintáztatja. Ez a kép, mint emlékegyanyag, a káprázatos lázalom-montázsban tér vissza: Anna Vízgyék gyűlölt, félelmetes kitömött baglyáról álmodik, majd a bagoly szemén keresztül pereg le újra a régi hintajelenet. A beállítás félreérthetetlené teszi, hogy most már csak a bagolyból, az úri lakás jelképéből nyílik nosztalgikus visszpillantás az elvesztett boldogságra.

Mármint ez a hinta-szimbólum tér vissza a Bandikával lezajlott fájdalom újra-találkozás után: Édes Anna kifelé haladtában teljesen összehomolva ereszkedik le a kerti hintára, s mikor továbbmegy, alig akarja elengedni a hinta kötelét.

*

Összegezésül: kétségtelen, hogy a képi ismétlés sajátos, az ábrázolást rendkívül gazdagító filmeszköz. A mai film alakulásának újat figyelőknek kiváltképp érdemes felfigyelniük rá, mert a jelen időknek épp a legsikerültebb filmalkotásai azok, amelyek — a némafilm legjobb hagyományait felhasználva — sűrűn alkalmazzák.

TIMÁR GYÖRGY



Jack Hawkins

EMBER AZ ÉGBEN

A V A G Y

REPÜLŐGÉP A MOZIBAN

A történet amolyan »szelídített« Félélem bére-ügy, melyben a bizarrságot, kalandor-egzotikumot, rémült meglepetéseket, az izléstelenség határát olykor veszélyesen súroló naturalizmust viktoriánus érzelmességbe oltott »modern korrektség«, »angolos« indulati csiszoltság, a külvilág nehézségeitől óvott háziáldás — és »hepiend« helyettesíti. A konfliktus sem a tőke, s a kihasználta, feláldozott egyén között feszül itt, mint amott; John Mitchell berepülő pilótának a családjával van némi nézeteltérése, amiért veszélyes foglalkozását olyan olcsón űzi, de a lényeges konfliktus nem itt — máshol feszül.

W. Rose és J. Eldridge forgatókönyve nemcsak hogy nem élezi ki az ellentétet a kapitalista teher-repülőgépgyár, s berepülő pilótája között, hanem olyan különleges esetről mesél, amelyben egy csőd szélén álló kis vállalat és munkásai között a legteljesebb érdekközösség, férfiasan gyengéd egymást-féltés idillje a családi élet meghittségével vetek-

szik. Az idill jóhiszemű, s többé-kevésbé hiteles is: a film többször utal arra, hogy »nagyhalak« által szorongatott kis vállalatról van szó. Amikor a főnök rádión keresztül többször is felszólítja pilótáját, hogy hagyja elpusztulni a kigyulladt gépet, s ugorjon ki — az ember már-már hajlandó vele együtt elfelejteni, hogy a vagyonáról van szó, és olyanfajta érzése van, mintha valami ideális katonai bajtársiasság tanúja volna. Igaz, a történet végén némi foltocska esik az idill jóhiszeműségén: a gépet épségben lehozó pilóta már-már esztelen, majdnem biztos halállal szembeszegülő vakmerőségét a feleség megértő lelkesültsége olyan helytállássá szentesíti, melyet mindenkor minden pilótának erkölcsi kötelessége követni; — hogy megmentse a vállalkozó vagyonát. De lehet, hogy ez a pötty véletlenül esett...

A film — különben nem kellemtelen, stílusos — hangulati egysége kizár minden meglepetést. A családi

házzvétel mérsékeltre temperált gondja, a két angyalian vásott kisfiú, s apjuk homokvár-építése, az egész átítató száraz-bajos, finoman poentírozott humor, mely azért semmi lehetőséget el nem mulasztana... (például pilótánk a vállalat hatalmas gépének és rozszant kis magántragacsának ura) — szóval az egész előétel és körítés biztosíték arra, hogy a főételből, vagyis az izgalmas próbarepülésből se lesz végzetes baj, minden jól végződik. Ez a dramaturgia nem ad fel túl nehéz találos kérdéseket; a néző a lezuhanás szenzációjáért szurkoló újságíró csalódott, savanyú képén már jó előre mosolyog.

A konfliktus — mint már említettem — valójában nem egyén és társadalom, nem is ember és ember, vagy belső indulatok között feszül e filmben. A drámai küzdelem magja itt az emberi szellem, akarat s a rakoncátlankodó gép viszonya. Ha valaki ezen — az »emberi művészet« védelmében — megbotránkozik, az éppúgy téved, mint az az ismerősöm, akit öt éves fia azzal ejtett kétségbe, hogy amikor ő égről beszélt, a kicsi kijavította: nem ég az, hanem világűr. Mert bizony, a géppel való foglalkozás is lehet humanizmus; s van

a tárgyának is költészete — sőt a vilálgúrnak is. A film pedig — cselekmény-párosító és időjátékos adottságánál fogva — elsősorban hivatott a tárgyak költészetének és dramaturgiájának kibontására. Ezt a remek, újszerű műfaji lehetőségét, ha ma nem is használják ki mindig kellőképpen, a film hőskora (Eisenstein, Chaplin!) már diadalmasan felmutatta.

Az Ember az égben rendezője és operatőrije (Ch. Chrichton és Douglas Slocombe) igen ügyesen aknázza ki a motorból alattomosan kicsapó láng képét, a néhány percre pilóta-automata gondjaira bízott kormánykerék kísértetiesen magányos zökkenéspít, egy engedetlenkedő csapóajtót stb. A film-időtartam túlnyomó része fenn a magányos magasságban, gépek, műszerek »játéka« közben pereg le — de unalomról egy pillanatra se lehet szó. A tárgyak szereplése — mert leleményesen ágyazták őket emberi cselekvések közé — vetekszik a színészekével. A félrebillent szárny, az álló légcsavar képe, a repülőtér döbbsent, néma embertömegével. Ez az ügyes »tárgy-dramaturgia« a legfőbb erénye ennek a különben közepes filmnek.

TÉLEGDI POLGÁR ISTVÁN

Elisabeth Sellars
és Jack Hawkins



Az első magyar FILMRENDEZŐ

Illés Jenőről 1877—1951

Most, hogy a régi magyar film-hagyományok felelevenítésével érdemben foglalkozni kezdenek, talán nem haszontalan szövegszerűsítés, ha édesapámról, az első magyar film-rendezőről néhány gondolatot leírok. Hiszen míg külföldi filmtörténetek egyre-másra emlékeznek meg működéséről, nálunk itthon lassan már a nevét sem ismerik.

Elöljáróban mindjárt le kell szögezmem: nem az első magyar filmet rendezte ő, hanem a világon ő rendezett először filmet a magyarok közül. 1908-ban kezdett működni Berlinben, 1911-ben pedig, a rendszeres magyar filmgyártás megindulásának évében már a Litteraria főrendezője, akit a magyar szaklapok (Mozgófénykép Híradó) állandóan emlegetnek. Egykorú német lapok szerint (pl. Zwölf Uhr Blatt, 1932. VII. 14; Filmwelt 1930. V. 31) Carl Froelich és Illés Jenő voltak az első rendezők Németországban. A fiatal Korda Sándor — aki akkor még nem rendezett! — egy 1912-es kritikájában így ír édesapám filmjéről, a Bolygó lelkekről (Seelen, die sich Nachts begegnen):

»Bizonyos, hogy elfogultsággal néztük mindenkor az Illés Jenő berlini karrierjének fázisait, de ez az elfogultság jogos és komoly volt... nevét a német filmszakmában ma a legnagyobb tisztelet övezi. Ez a film a legkiválóbb alkotása a kiváló rendezőnek. A Berliner Tageblatt, a Berliner Zeit am Mittag, a Börsenkurier úgy írnak a filmről, mint amelyik egészen új utat nyit a kinematográfiába... a rendezés minden nüanszát kihozza a darabnak...»

Illés Jenő Debrecenben született. Mérnöknek készült. De az újságírás is érdekelte. Az egyetemen Gaudamus néven lapot alapított és szerkesztett. Kedves, vidám lap volt ez; talán vannak, akik emlékeznek rá. Mérnöki tanulmányait Berlinben fejezte be. De itt is írogatott; munkatársa lett a Berliner Tageblattnak és regényt is írt, »Drei Väter« címen. 1908 körül, amikor a filmek kezdtek egész estét betöltő, igényesebb alko-

tásokká válni, felébredt érdeklődése a film iránt. Úgy érezte, hogy két, homlokegyenest ellenkezőnek látszó érdeklődési területe határossá válhat egymással, ha a filmmel foglalkozik. Technika és irodalom találkozásának tartotta a filmet. Rendezni kezdett a Duskes (később Litterariának nevezték) gyárban; de előzőleg Párizsban gondosan tanulmányozta a filmkészítés technikáját. Később is az volt nagy előnye, hogy legtöbb filmjét magá vette fel, vagyis maga volt saját operatőrje. Kitűnően értett megvilágítási effektusokhoz, trükkökhöz és egyéb ilyen technikai fogásokhoz. Ez ma is ritkaság, hogy operatőri és rendezői tudás egyesüljön; de különösen akkortájt volt igen nagy jelentőségű, hiszen a filmhez többnyire a színházról jöttek át a rendezők.

Nem kívánom itt felsorolni valamennyi filmjét, érdekességképpen csupán arra utalok, hogy ő fedezte fel a valaha nagynevű Erna Morenát, sőt ezt a nevet is ő adta neki; ő indította meg az első német film-lapok egyikét, a Lichtspiel Zeitungot; sőt egy lexikon és egy szaklap szerint a »Lichtspiel« szónak is ő a »feltalálója«, bár apám ezt a dicsőséget elhárította magától, Duskesnek tulajdonította a »felfedezést«.

A magyar filmgyártás történetébe akkor kapcsolódik be működése, midőn a világháború kitörése katonai szolgálatra hazaszóllította. Pár hónapos frontszolgálat után, ahogy mondani szokták, szakismeretei miatt »kiemelték« és néhány front-riport-film után megbízták az első igazán nagyszabású magyar film, a János Vitéz rendezésével. Apám nagy lelkesedéssel és teljes tudásának latba vetésével dolgozott; technikai vénáját roppantul izgatta a trükkfelvételek lehetősége. Nem tudom, hol lehet ez az 1916-os János Vitéz; dicsősége bizonyára erősen megkopott; de a korhoz mérve jelentős alkotásnak kellett lennie az egykorú kritika alapján. A főszereplők Deesy Alfréd és Hollay Kamilla voltak; mindketőjüknek ez volt első filmszerepe.

1915—16-ban összesen nyolc filmet rendezett Magyarországon; ezek közül említésre méltó a hajdan nagy-sikerű Szulamit és a Monna Vanna. Korda Sándornak, Kertész Mihálynak gyakran szolgált tanácsokkal, útmutatásokkal; Garas Mártont pedig, ezt a korán elhunyt tehetséges rendezőt (az 1917-es Karenina Annát ő készítette) meghívta Berlinbe és ott a Litterariánál rendezői feladatokkal bízta meg. Kevesen tudják, hogy Somlay Artúr főszereplésével is készített apám több filmet, kit szintén ő hívott meg Berlinbe. Nevezetes Somlay—Illés-film volt a »Der Eisenbahnkönig« (A vasútkirály), egy erős társadalomkritikájú, a nagytőke visszásságait leleplező film, melyet annak idején a »Die Todgeweihten« (Halálraítéltek)-kel együtt a Szovjetunió is megvásárolt és vetített, pedig akkoriban, 1920 körül alig jutott el nyugati film a polgárháború sújtotta országra.

Ezek az évek jelentették Illés Jenő művészi pályájának legjobb alkotóperiódusát. Ekkor keletkeztek a mindmáig nyilvántartott nagy alkotások (lásd Fraenkel: Unsterblicher Film, T., 420.), mint a »Das gefährliche Alter« (A veszedelmes életkor) Asta Nielsennel, Karin Michaelis regényéből; »Der gelbe Schein« Pola Negrivel; »Die von der Liebe leben« (Aki a szerelemből élnek) — és így tovább. A Veszedelmes életkorról ma már, annyi kitűnő film után, szinte túlzónak tűnnek az elismerő jelzőket tékozolni látszó kritikák; tény, hogy akkor nagyra becsülték:

»Az erősen pszichológiai jellegű kérdést Illés Jenő rendező tökéletesen, filmszerűen interpretálta, a kép-szerű lehetőségeket ragyogóan, mondhatni mesésen használta ki« — írja a Filmwelt kritikusa. E film nyomán egy lexikon is úgy tartja számon, mint a »technika mesterét«.

A hangosfilm beköszöntésével viszonylag kevesebbet rendezett édesapám. Bár az első német hangosfilmet, mely inkább kísérleti jellegű alkotás volt, Vogt—Engel—Massolle módszerét kipróbálандó, megint csak ő rendezte. (Das Mädchen mit den Schwefelhölzern.) Régi vágyát akarta megvalósítani: magyar mű-

vészekkel, tájjal és szakemberekkel, német technikai felkészültséggel koprodukciós filmeket tervezett 1935-ben és 37-ben e célból Magyarországon is járt, 1939-től kezdve pedig meg is telepedett szülőföldjén.

Egy sajtónyilatkozatában ezt mon-dotta: »A bennünket igen gyakran ferde színben feltüntető, elcsépe-lt, lejáratott külsőségek után a magyar népi lelket, a magyar ősi kultúrát visszatükröző filmeket kell készí-teni...«

Első filmje a gyufa feltalálójáról, Irinyi Jánosról szólt volna. Terve ugyan nem vált valóra, de ő azért hazájában maradt immár haláláig. A felszabadulás után a Moziélet című lapban (1946. XII. 20) közzétett cikk-sorozatának bevezetésében »A ma-gyar film jövője« címen az elsők köz-ött tett hitet a magyar demokra-tikus filmgyártás mellett: »A ma-gyar film nagyszerű feladat előtt áll most... Én ott álltam Európa film-iparának bölcsőjénél, tapasztalataim szerint a magyar művész, a színész, a rendező, az építész, az operatőr kiállta a nagyvilág bírálatát...«

A sajtóban utoljára Lubitsch-al kapcsolatban említették nevét: Ernst Lubitsch hozzá írta halála előtti utolsó levelének egyikét, 1947. no-venber 26-án.

Csendes visszavonultságában halt meg édesapám 1951 őszén. A film-szakma tudomást sem vett halálá-ról, pedig a János Vitézzel, az első nagyszabású magyar filmek egyiké-vel, valamint haladó tendenciájú filmjeivel (Todgeweihten) egyaránt megérdemelte volna az emlékezés koszorúit.

Úgy érzem, sok mindent kellett volna még elmondanom róla. Talán mutatósabb lett volna, ha anekdotá-kat, híres sztárok ma is ragyogó és emlékezetes neveit emlegetem vele kapcsolatban. Ízes, színes, érdekes történeteket lehetne mesélni Asta Nielsenről, Greta Garbórol, ma is dolgozó német rendezőkről, akik ta-nítványai voltak. Mégis a másik utat választottam: kötelességemnek ér-zem, hogy lerögzítsem a pusztá té-nyeket, melyekre az egész magyar nép büszke lehet, mielőtt végleg fe-lledésbe merülneek.

ILLÉS HARRIET



Amit nem lehet elfelejteni...

Sajátos, eredeti elgondolású háromnyelvű szovjet film. Beszélnek benne angolul, németül és oroszul. Az angol és német dialógusokat narrátor fordítja. Az orosz szöveget nem kell fordítani, minden áttétel nélkül világos, szívembemarkoló és szép, a betétnyelveket lefordítva és kommentálva is nehezen értjük.

Amit nehéz a filmből elfelejteni az az első része. Egy amerikai gép, fedélzetén egy, az orosz nyelvet törő és orosz-barát angol pilótával találót kap a szovjet—német front fölött, valahol a Szovjetország mélyében. Borzongató látvány, technikailag frappánsan megoldott kép az égő, zuhanó gép, a kiugráló katonák. Sok ilyen képet láthattunk már, de ez friss. Az angol utolsónak ugrik és csak ő marad meg, ő is sebesülten. Halott-néma orosz erdőbe esik. Itt van valahol a front, mégis kísértelesen néma minden. Magához tér és bolyong, vonszolja magát. Hajnalra egy felismerhetetlenségig romos település elé ér, lerogy. Az egyik romépületnek valamilyen ajtó-szerű hasadékán asszony lép ki, körülkémelem, majd hosszúknak deszkaládát von elő bentről, kötéllel befogja magát és küszködve húzza a sárban. Nem messzire a háztól kis dombra ér ve-

le. Ott a temető. Kis házi-temető, néhány kereszt. Az asszony temet a csendben. Ráborul a hantra. Borús, szürke és szomorú minden. Dráma, háború, költészet és hősiesség. Aztán megindul visszafelé az ásóval a kezében, s mikor meglátja a földön kucorgó angolt, azonnal sújtásra emeli a szerszámot, hogy mint valami kutyát, agyoncsapja a vélt ellenséget. De az angol nem ellenség. A gyilkolásra kész emberfeletti gyűlöletbe torzult arcú asszonyból egyszerre gyöngéd és áldozatkész lény válik. Ápolni kezdi a sebesültet, s hiába jön érte az erdőből a partizán-gyerek, hogy parancssal az osztaghoz vigye, hiszen bármelyik percben megjelenhetnek itt a németek, az asszony, a tanítónő élete kockázatásával kitar melletté itt a romépületben, az iskolában.

Eddig tart a remeklés. Itt kezd a film nyelvet váltani, a tanítónő a jobb megértés kedvéért szótárból angolul tanul, majd isten léteről vitatkozik a lábadozó pilótával. Már-már azon sajnálkozik az ember, kimerül a film energiaforrása, mikor újra fel-emelő rész következik: a tanítónő élelemért indul az osztaghoz a gyerekekkel az erdőbe, s észrevesz egy kakast a bokrok közt. Kergetni kezdi.



Tatjana Makarova

Előbb csak a gyerek vetődik a menekülő állat után, majd az asszony is. Hajszojják, henteregnék érte a sárban, és végül elcsúszik. Aztán a hős asszony, a sokszor már szinte szentnek látszó, megkéri a fiúcskát, vágja le a kakast... Érezzük, hogy ő nehezen tudná torkára tenni a kést, Finom, egyszerű, sokatmondó pillanatot.

Aztán lábraáll a pilóta és megindulhatnak az osztaghoz. Az erdőben két némettel találkoznak és a karkas-levágást elhárító asszony most gondolkodás nélkül megsemmisíti őket kézigránátjával... A robbanásra újabb két német szalad elő, azokat a pilóta teríti le pisztolyával, de golyója csak az egyiket öli meg azonnal, a másiknak még van ereje célba venni őt, amint gyanútlanul új tárajt rak fegyverébe. Az asszony látja ezt, segíteni akar, kjabál és elfelejti fedezni magát. A sorozat őt találja el. Súlyos sebet kap. Azért, akit meggyógyított. Akár vége is lehetne a filmnek, a történet így kelek és sokatmondó. Megdobogtatja a szívünket.

Az alkotók, sajnos, nem álltak meg itt, nem is a történetet, hanem a már kifejtett gondolatot folytatják, még hozzá angolul és Londonban, tíz év múlva. A pilóta ötvenedik születésnapját ünnepli és társaságával az oroszokról beszélget. Hosszú, didaktikus rész. Merőben más stílus, álló

kamera, élettelen figurák. Hiába fordít a narrátor és hiába kommentál, sokkal többet és sokkal igazabbat tudtunk meg az előző »orosz« részről, s most már az sem segít, hogy a Szovjetunióba látogató pilótával együtt visszakerülünk a tíz év utáni szovjet valóságba, az újjáépült kolhozba és iskolába, s megtudjuk, hogy a szent asszony behalt abba a sebbe, nem segít, mert az energiaforrás most már sajnos, kimerült. Minden magyarázat és minden szó felesleges.

Azzal az érzéssel távoznak a nézőtérről, hogy két filmet láttunk: egy költői remeklést, melyben Tatjana Makarova szívhezszóló alakítású nyújtott és amelyet költőként írt meg Geraszimov, s eredeti bensőséges eszközökkel rendezett meg Tatjana Lioznova, és láttunk egy másik, kissé suta filmet, melyben már nem játszik Makarova, de mintha nem is ugyanaz az ihletett művész írta, rendezte volna.

Az alapvető és tanulságos hiba a kétféle nyelv használatában rejlik. azaz a film élő ábrázoló nyelvének a minden művészet holt nyelvével, a didaktikával, a magyarázkodással való keverésében. Az »Ami nem lehet elfelejteni« azért meggyőző erejű alkotás, mert a második rész diszsonáns hangzatait túlharsogja az első rész mélyzengésű költőisége.

CSURKA ISTVÁN

Mi csodagyerekek

A nyugat-berlini Kurfürstendamm vakító fényei, a főútvonalak újjáépített szállodái, a bankvállalatok, biztosító társaságok imponáló székházai, modern bérházak, ragyogó portálú üzletek, fényűző kirakatok hirdetik a német »Wirtschaftswunder«-t, ezt az állítólagos gazdasági csodát, amelynek lényege, hogy politikai érdekből, hihetetlen külföldi tőke befektetésével gazdasági prosperitást teremtettek egy háborút veszített, s a háború kitöréséért szinte egyedül felelős országban. Erről a kétesértékű német csodáról szól a »Wir Wunderkinder« című filmalkotás, amelyet a nyugatnémet Constantin Filmvállalat készített Hugo Hartung hasonló című regényéből.

A történet 1913-ban kezdődik Neustadt an der Nitze kisvárosban. A film két hőse Hans és Brune még elemisták. A város a lipcsei csata emlékünnepepre készül, léghajót bocsátanak fel Lipcse felé. Hans szeretne közel kerülni a léghajóhoz, át-bújik a kordonon — ezért megbüntetik. Bruno elrejtőzik a léghajó kosarában, s noha pár óra múlva a léghajó leereszkedik egy réten, csodálatos történetet eszel ki: hogyan jutott el Lipcsébe, hogyan ölelte keblére a császár és biztosította támogatásáról.

Az iskolában hősként ünneplik, megajándékozzák a császár képével, akinek örök hűséget esküszik...

Tíz évvel később, 1923-ban folytatódik a történet. Bruno, aki most már a német demokráciára esküszik,

gyakornok egy bankházban. Hasznos munkát keveset végez, de annál több privát valutaüzletet bonyolít le, busás haszonnal. Hans jogot tanul Münchenben, s közben újságot árul. Szerelmes a szép Verába, egy művésztörténészbe, de a szerelemnek szomorú vége lesz, Verát tüdőbaj támadja meg, s aznap utazik Svájcba, amikor Hanst doktorrá avatják...

A film 1933-ban folytatódik. Vidám müncheni farsang, csupán Hans, a fiatal és nagyreményű újságíró szomorkodik. De csak addig, amíg ismeretséget nem köt Kirstennel, egy bájos dán kislánnyal. Ez az esztendő egyetlen örömteli eseménye Hans számára. Bruno igazi karrierje azonban csak most kezdődik. Most már a Führernek esküszik örök hűséget. A náci átveszik a hatalmat és Hansot, aki nem ellenáll, nem forradalmár, nem hős, csupán becsületes, értelmes német ember, éppen Bruno SS Obersturmführer dobja ki az újságtól. Szükségmunkából tengeti életét, amíg Kirsten érte nem jön és magával nem viszi Dániába, ahol összeházasodnak.

A második világháború kitörésekor Hansot természetesen bevonultatják katonának és a frontra küldik. Bruno — természetesen — a front mögül biztatja a katonákat, hogy utolsó csepp vérükig kitartsanak. A háborúnak vége, Neustadt an der Nitze romokban hever. Hans rongyos katonaköpenyében kis kézikocsit húz maga után, hogy



A két gyermekkori játszótárs, akik más-más úton keresik boldogulásukat: Bruno, minden rendszer kiszolgálója és hasznélvezője (Robert Graf) és Hans, a becsületes, jellemes német ember típusa (Hansjörg Felmy)

némi tüzelőt vihessen az erdőből Kirstennek és gyermekeinek. És az utolsó szőnyegét cseréli el néhány tojásra. Bruno a háborús csődtömegből »megmentett« volt parancsnoki autóján járja az országot, újra »vállalkozó«. Minden eshetőségre számítva, ez alkalommal nemcsak világnézetet, hanem nevet is változtatott. Amerikai cigarettával, kávéval, élelmiszerral kereskedik — és nincs gondja a megélhetésre.

Ismét tíz év telt el. Bruno most már Mercedes luxuskocsin közlekedik, komoly összeköttetésekkel rendelkezik, jelentős a politikai befolyása. Úgy tartják számon, mint a német Wunderwirtschaft egyik megalkotóját — és vámszedőjét. Hans sorsa is jobbra fordul, ha nem is annyira, mint Brunóé. Végére is ő csak ismét újságíró lett és nem vezérigazgató. Egyik vezércikkében leplezi Brunót és megírja őszinte véleményét róla. Bruno — természetesen — azonnali elégtételt követel. Hans azonban nem hátrál meg. Tudja, nem szabad hallgatnia, el kell vennie a Brunóhoz hasonlóknak a kedvét attól, hogy újra vezető szerepet vállaljanak annak az országnak a közéletében, amelyet egyszer már tűzbe-vérbe borítottak. Dühödten rohan el Bruno a szerkesztőségéből, indulatosan feltépi a lift ajtaját, s felidultságában nem veszi észre, hogy a felvonó nincs üzemben. Belép az üres liftaknába és befejezi dicstelen szerepét. A film vásznán megjelenik a tanulság: »Sajnos, nem mindenki jár így, aki megérdemelné, nem győzzük liftaknával...« Az utolsó kockák az ünnepélyes temetést mutatják: fekete cilinderes urak, az alkalomhoz

illő gyászos ábrázattal hallgatják a búcsúbeszédet tartó miniszteri tanácsos fennkölt szavait, amelyek fogadalmat tesznek: »Az ő szellemében akarunk tovább élni és dolgozni!«

A elegáns nyugat-berlini filmszínházat zsúfolásig megtöltő közönség nagy tetszéssel fogadta a filmet. A frappánsabb részeknél nemegyszer a taps is felcsattant. A közönségsiker világosan tanúsítja, hogy a nyugat-berlini közönség és nyilvánvalóan az egész nyugatnémet közönség is elevennek, érdekesnek érzi a problémát, ismeri a »gazdasági csoda« megvalósulásának hátterét — és ismeri a megvalósítókat is. A filmet Kurt Hoffmann rendezte fordulatosan, sok szellemmel, remekül használja ki a szatirikus helyzeteket és nem ijed meg attól, hogy megbántja a sovíniszta »nemzeti« érzéseit. Bátran támadja meg Bruno figuráján keresztül azokat a ma is kitűnően helyezkedő kalandorokat, akik Németországot annak idején a katasztrófába taszították. Kirsten alakítójának, a feltehetően magyar származású Johanna von Kocziának eredeti bája, humora, temperamentuma sokáig emlékezetes marad a nézőnek éppúgy, mint a Hanst alakító Hansjörg Felmy vonzó egyénisége, egyszerű, mértéktartó színészi eszközei, vagy a Brunót megformáló Robert Graf kitűnő jellemábrázoló képessége, jellegzetes egyéni színei. A kisebb szerepeket is többnyire kiváló színészek alakítják. Külön kell kiemelni Franz Grothe nagyszerű filmzenéjét. A forgatókönyv Heinz Panck és Günther Neumann munkája.

TARJÁN TAMÁS

A »Jólsikerült« farsangéjszaka után Hans elsősegélyben részesíti a mulatság közben megsérült Kirstent (Johanna von Koczián)



A TELEVÍZIÓ-FILM

Jegyzetek egy „új műfajról”

A FILM ÉS A TELEVÍZIÓ ÉRDEKHÁZASSÁGA

A televízió még fiatal ipar s még fiatalabb művészeti törekvés, így nem csoda, ha nincs sem »Hamburgi dramaturgiája«, sem semmilyen más elvi, vagy gyakorlati szabálygyűjteménye. Ezért gyakran előfordult, hogy művelői bizonyos ismétlődő jelenségeket könnyen általánosítanak és kanonizálnak. Ez történt a televízió-film esetében is.

Közismert dolog, hogy a televízió-műsorok molochját filmekkel is táplálják világszerte. Naponta sok száz függetlenített műsorproducer gyárt, átdolgoz, adoptál, importál és kölcsönöz filmeket a televíziónak. Az amerikai filmműtermekben és laboratóriumokban például több munkórát töltenek a televíziósok, mint a filmesek. Jellemző adat erre nézve, hogy Hollywood 1953-ban (a rekordévben) 970 játékfilmet gyártott a televízió rendelésére. Hozzánk is eljuttott az utóbbi időben néhány televízió-film, illetve, forgatókönyv. A mi közönségünk is látta az 1954-ben készült »Marty«-t. 1957-ben már három új filmmel jelentkezett a film munkaközössége: a »The Bachelor party« (Férfitivacsora), az »A young stranger« (Fiatal idegen) és a »Twel-

we angry men« (Tizenkét esküdt) című filmekkel. Az említett négy televízió-film arról tanúskodik, hogy a televízió felhasználásával új típusú filmgyártás van kialakulóban az Egyesült Államokban, melyet az amerikai élet válságának ábrázolásában a mondanivaló bátorsága, a mindennapok állhatatos és becsületes realizmusa, a forgatókönyv és a rendezés bizonyos puritanizmusa és a szerény költségvetés jellemez többek közt.

A film és a televízió — üzleti konkurrencia nélküli — alkotó együttműködésének lehetünk tanúi a Szovjetunióban és a népi demokrátiás országokban. Jellemző adat, hogy 1957-ben már megrendezhették Moszkvában a televízió-filmek fesztiválját! Rövid fennállása óta a Magyar Televízió is gyártott néhány tv-filmet; így egy másfélórás esztrádfilmet, több kisfilmet Budapestről, és elkészült az első televízió-játékfilm is: a »Sakk-novella« Stefan Zweig híres elbeszéléséből. Demeter Imre forgatókönyve alapján, Várkonyi Zoltán rendezésében.

E jelenségek láttán érthető talán, hogy a televíziósok — bizonyos elhamarkodott általánosítással — szerette a világon »új műfajról« beszélnek, mely a televízió és a film szerencsés házasságának szülötte.

Természetesen, ezt a házasságot (hogy a hasonlatnál maradjunk) elsősorban a televíziósok pártfogolják, hiszen ők a »szegény leányzó« és a film »a jó parti«, noha »neki« is jelentős anyagi érdeke fűződik hozzá. A filmesek közül azonban sokan (elsősorban az alkotó művészek) elvben is, gyakorlatban is elutasítják ezt a kapcsolatot, sőt némelyek tagadják a televízió létjogosultságát is. René Clair például az 1951-ben, Párizsban megjelent »Réflexion faite« című könyvében nem ismeri el a televízió önálló drámai kifejezési lehetőségét; szerinte csupán arra való

Várkonyi Zoltán rendező és Major Tamás
(Czentovic szerepében)



ez az új találmány, hogy filmeket sokszorosítson, elterjesszen.

Nos hát: hol az igazság ebben a kérdésben? Mi a televízió-film tulajdonképpen? Televízió? Vagy film? Avagy önálló, sajátos műfaj, valami *genus novum* a művészetek rendszerében, a televízió és a film különös vegyülete, amelyben már földoldódott; mindkét alkotóelem minden egyéni tulajdonsága?

A TELEVÍZIÓ-FILM — AZ TELEVÍZIÓ

A műfaji elemzés kisebb ellenállási vonalán haladva, mindjárt megállapíthatjuk, hogy a televízió-film — *nem film*. Éppoly kevésbé az, mint ahogy a magnószalagra rögzített rádiójáték sem a hanglezámpa terméke. A film a televízió-filmben csupán kép- (és hang) rögzítő eszköz, s nem műfaji meghatározó.

De *önálló műfaj-e* a televízió-film? — merül fel a következő kérdés. Erre már nem olyan kézenfekvő a válasz, mégis ha megfigyeljük a szóban forgó alkotásokat, észrevethetjük, hogy a televízió-film nem valami öszvérműfaj, és nem is kentaur, aminek a feje és a nyaka film, a többi alkatrésze pedig televízió, vagy fordítva. A televízió-film voltaképpen a televízió világából származik, s tetőtől talpig annak egy alfaja, így nem önálló műfaj. *A televízió-film — az televízió.*

Mivel lehet ezt a gyors megállapítást bizonyítani? Mindenekelőtt azaz, hogy a televízió-film lényegében — tehát dramaturgiai és rendezői elvelben — nem különbözik a *televíziójátéktól*, csupán előállítási technikájában tér el tőle.

Bár bizonyos tv-filmeket bemutatnak mozikban is, mégis elsősorban a televíziók nézőinek szánják őket. Ez egyaránt meghatározza a forgatókönyv és a rendezés dramaturgiáját. A televízió nézői ugyanis viszonylag kisméretű képernyőn, és ún. atomizált nézőtérben kapják a műsort. Innen ered a televíziószerűség két, a műfaj természetéből adódó, alapvető determinánsa. (A film a nagy- és újabbban a széles-vásznon és a tömeglélektan művészeté!)

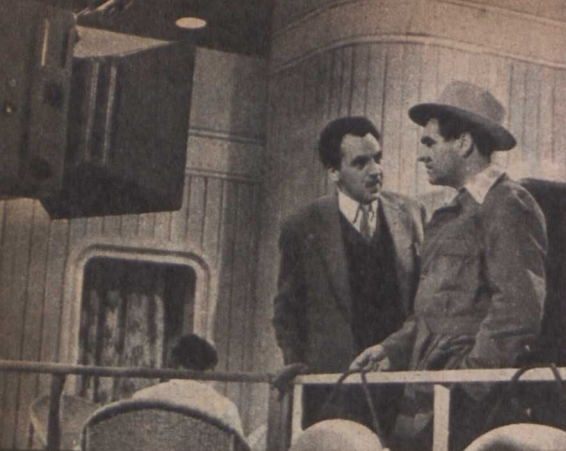


A nagy sakkjátszma

A televízió *dramaturgiája* még jórészt esztétikai kombinációkon és spekulációkon alapszik ugyan, mint említettük, azt azonban bizonyosan tudjuk, hogy a televízióban »minden dolog mértéke« a *kis képernyő*. Ez arra determinálja a forgatókönyv íróját, hogy kis térformákban gondolkozzék, kevés szereplőt mozgasson, tömegeket csak háttérként használjon fel művében; ez arra kötelezi, hogy egyszerű és nem hosszú cselekvényben fejezze ki mondanivalóját. A jó televízióíró megtanulja idővel azt is, a cselekvény, a játék legfőbb színtere televízióban: a színész arca. Demeter Imre említett »Sakknovella« című forgatókönyvében jól szemléltethetjük ezeknek az alapelveknek megvalósulását.

A televízióelőadás másik meghatározója a *kis képernyőn kívül a néző kollektív magánya*. A televízió előtt minden művészi élmény egyéni élmény, noha egyszerre akár sok millióan is átélhetik. A tömegszuggesztió, a tömeglélektan fluiduma itt nem indulhat meg a nézők között, itt a néző sohasem válhat közönséggé — egyén marad, aki józan magányában (családi körben), kritikus szemmel figyeli a műsort.

A televízió, s így a televízió-film *rendezéstechnikája* is eltér sok tekintetben a filmétől. Igaz, ugyan, hogy a képkomponálás alapelveit (az alkotó kamera állandó mozgásától a montázs művészetéig) a filmtől örökölte, de más dolgokban a rendezés munkája is a *kis képernyő* és a *családi nézők törvényeinek* van alá-



Pálos György és Bárdy György a televíziós felvételgép előtt

(Bányász Anna felvételei)

vetve. Ez magyarázza a televízió-színész bensőséges játékát, amely kerül a széles, teatrális mozdulatokat, a gyors mozgást és a túlzott mimikát, s azt, hogy a színészek szűk játéktéren, egészen egymás közelében élnek szerepüket. Mert az őszinte átélés itt is alapvető követelmény, a sok közeli, félközeleli kép könnyen és gyorsan telelepi a színészt, ha csak illusztrál. Ugyancsak kötelező tv-ben a mikrofonszerű árnyalt beszéd, ének. Látjuk tehát, a tv-rendezést inkább a kamarajáték technikája jellemzi, mint a filmé. S ennek a jellemvonásai mind igen jól felismerhetők Várkonyi Zoltán »Sakknovellá«-rendezésében is.

HOGYAN KÉSZÜL A TELEVÍZIÓ-FILM?

És miért készül, mi szükség van rá? — kérdezheti valaki. Már említettük, hogy a televíziók műsorellátási gondjait nagymértékben csökkentik a tv-filmek (új bemutatók, ismétlések, műsorcsere stb.), de ezenkívül fontos művészi érdek is fűződik hozzájuk. A tv-játék rögtönzött, riportázs-jellegű (amely az »élő«, közvetlen előadásmódból következik) csak az előadás előtti felvételekkel lehet megszüntetni. Hogyan? Azáltal, hogy a rendező szabadon bánhatik a tér és az idő lehetőségeivel, s szinte »megállíthatja az időt« (ahogy Várkonyi Zoltán egy rögtönzött anketon mondotta) és így, több beállítás felvétele révén minden véletlent, esetlegest kiküszöbölhetünk. Ezzel az

eljárással televízióban ritkán látott művészi eredményeket érhetünk el, mint amilyen például a »Sakknovellá«-ban a képek sajátosan nyújtott dimenziója (Czentovic a kép mélységében lép be a hajó dohányzójába és mégis jól látható); »élő« előadásban elképzehetetlen a börtöncella-jelenetek megdöbbentő drámaisága, avagy a fény és árnyék játékának az a lírai kezelése, amit a fedélzeti képeken látunk.

Rátérve a »hogyan készül?« kérdésre — a tv-filmeket általában háromféle módszerrel állítják elő:

1. egy filmkamerával, a játékfilmek gyártási eljárása szerint (persze, a televízió előbb említett alapelveit követve);

2. *telerecording-gal* ez 16 mm-es képrögzítő keskenyfilm, a hangot magnetofonszalagra veszik fel (itt 2—3—4 tv-kamera dolgozik és a véglegesen kialakított képet különleges minőségű képvisszaadó készülék ernyőjéről filmezik le. Minthogy a képkompozíció kidolgozása, a képek összecusztatása, szétválasztása, a trükkhatások, stb., azaz: a képmontázs a cselekvény felvétele közben történik, itt nincs szükség külön vágási munkára, pusztán az előhívást és a pozitív másolást kell elvégezni, ezért a felvétel viszonylag gyorsan műsorba adható. A Magyar Televízióban már folytak a Pye-rendszerű telerecording üzembehelyezési munkálatai);

3. *a képmagnóval* a harmadik módszer, ennél az eljárásnál a képet és a hangot egyaránt magnetofonszalagra veszik fel: itt a felvétel és a lejátszás tehát film berendezés nélkül történhetik, s a felvételt — elektronikus úton — azonnal közvetíteni lehet. (E rendszer képminősége és üzembiztonsága azonban még nem tökéletes).

E különböző felvételi módszerek elterjedése forradalmasítani fogja a televíziót: elkövetkezik majd vele a közvetlen drámai adások alkonya, s egyben a színvonalasabb, művészeibb előadások ideje. És ebben a még elég hosszú nyúló folyamatban a televíziófilmeknek úttörő szerepük van.

CSERÉS MIKLÓS

MESTEREK, MESTEREMBEREK ÉS MESTERMŰVEK

Feljegyzések Roger Manwell:

„A film és a közönség” c. könyvének olvasása közben

»A film a fényugár zenéje.«
(Abel Gance)

1893.

W. K. L. Dickson bemutatja az első »kinetoszkóp«-ot. Mozgóképek ez is, de egyszerre csak egy néző szemlélheti. Visszhangja nagyon csekély. A film, a mozi csak akkor lesz valóban mozivá, mikor a tömeghez szól. Íme egy művészet, mely már a kezdetkezdetén tiltakozik az elefántcsonttorony ellen! Tömeg nélkül halott, mint az igazi, vérbeli népszónokok.

1895.

Skladanovszki a berlini közönségnek mutat be mozgóképet. A döntő siker ezúttal is elmaradt. Kiderül, hogy itt a századforduló újszülött »ikerpárjá«-ról van szó. Nevük: film és reklám... Egymás nélkül életképtelenek!

1895. december

Auguste és Louis Lumière megnyitja párizsi mozgóképszínházát. (Enyhe túlzás: a »színház« alig több holmi kimeszelt pincénél.) Meliés, a film rajongó szerelmese azonnal fölkeresi Lumière-t. Drámai beszélgetés pattan ki közöttük:

Meliés: Uram, megveszem a találmányát.

A. Lumière: Nem eladó!

Meliés: Átiratom önre házamat, minden ingó és ingatlan vagyonomat...

A. Lumière: Ismétlem, a találmány nem eladó! Meg kell azonban mondanom önnek fiatalember, hogy makacsságom jelentős részben az ön iránti jóindulatból táplálkozik. Ez a

filmhistoria múló szalmaláng. Ideig-óráig foglalkoztatja az embereket mint technikai érdekesség. Aztán megszokják, később pedig megúnják az egészet. Ön még valaha nagyon hálás lesz nekem, hogy megóvtam az anyagi csódtól.«

1898.

A prospektus így hirdeti G. A. Smith és C. Hapworth néhány méteres filmjeit: »A vad tengert látjuk, amint hullámaival a part kögátját ostromolja. Azután egy vasúti bevágásban gyönyörködünk. Nem kevesebb, mint három expresszvonat halad át a síneken szemünk láttára. Látjuk a gőzt, amely a gépből előtör. Szemtanúi vagyunk, amint a mozdony feltűnik a messzeségben, közeledik, mind közelebb, s közelebb jó, aztán villámgyorsan elrohan szemünk előtt.«

1900.

A filmtörténelem érdekes dokumentuma:

George ALBERT SMITH filmgyártó és filmkölcsönző pénztárnaplója. Az 1900-as évre eső profit 1800 fontsterling. A film még meg sem született, de a filmvagyonok már előre vetik árnyékukat.

1903.

A megvalósult vágyalom — avagy születik a trükkfilm.

»Getting up made easy...«, ez a kisfilm a korakelés gyötrelmeiről szól. Majd bemutatja a csodapalotát, ahol a reggeli tortura gyerekjátékká válik. Elébed pattan a szék, ülj csak rá, s már röpül is a harisnya egyenest a lábadra, példáját követi a ci-

pó, aztán becammog a lavór, beperdül a vizeskancsó, s mint holmi kimeríthetetlen bőségszarú már önti is a gőzölgő vizet a türelmetlen paripaként toporzékoló mosdótáliba... Röpül a cilinder, sétabot, nagykabát, sőt még az öreg, keretes pápaszerű is, hogy ne maradjon el a legfontosabb reggeli multság sem: a reggeli újság és a tőzsdeárfolyam!

1905.

»Rescued by Rover.« Ez az elfelejtett primitív filmecke, maga a műszaki forradalom. Az ezidáig mozdulatlan filmgépet az operatőr földközébe viszi. A főhős ugyanis egy életmentő kutya. A *lencse nem az ember, hanem az állat szemével néz*, alulról szemlélve a félelmetesen megnövekedett tárgyakat, járműveket és a két lábon járó istenséget: az embert!

1906.

Felbukkan az első filmsztár: *Max Linder*.

1907.

Egy névtelen színész végig kilincseli Amerika valamennyi filmműtermét. Mindez fél évszázada történt ugyan, de a varázsige már létezett akkoriban is: »*csak diktálja be a nevét, majd értesítjük...*« A névtelen kis filmszínész bediktálja nevét engedelmesen: »D. W. Griffith«.

1908.

Griffith első filmjét forgatja. Címe: *Enoch Arden*. Az első Griffith-film új fogalmat ad a világnak: *Close-Up!* Felvétel — látközéletről. A film merev gépszeme lassan-lassan ele-

vedetni kezd. Már nemcsak hűvös-objektíven figyel, hanem közelről is szemügyre veszi azt, amit nagyon fontosnak talál. A *Close Up* tehát hangsúlyoz, kiemel, s ami ezzel egyet jelent: elhanyagolja a lényegtelen! Tehát a művészi alkotás alapföltételét teremti meg.

*

ROGER MANWELL így számol be a Griffith-i filmforradalom társadalmi jelentőségéről:

»Az első Griffith-filmek megjelenése egy vidéki városban a nagy társadalmi események intenzitásával rázta fel az embereket. Ezekhez az élményekhez csak a világhírd színészek vendégjárását lehet hasonlítani, akik egyszer-egyszer megjelentek a vidéki színház korhadt deszkáin. Az emberek már csak azért is törték magukat a mozijegyért, hogy aztán elmondhassák nagy gögösen: ott voltam magam is a bemutatón. Es mindez néhány esztendő alatt játszódott le... Hisz csak tíz évvel ezelőtt érdeklődni a mozgókép iránt pontosan olyan „előkelő” dolognak számított, mintha valaki egy zenés lebűj, vagy holmi kültelki kakasviadal iránt érdeklődött volna. Mindez gyökeresen megváltozott, mert Griffith nemcsak technikai újító volt, hanem költő is, aki oly mértékben feszítette szét a film kifejező eszközeit, amilyen mértékben ezt grandiózus gondolatalat megkívánták. Valóban poéta volt, aki képekben fejezte ki azt, amit tehetségének sajátos korlátai miatt nem tudott szavakba önteni.«

1910.

Sztarevics megkezdte az orosz filmgyártást. Alig néhány esztendő múltán itt, Oroszországban ismeri fel egy csodálatos lángelme — minden szakismeret, műteremgyakorlat és studium nélkül —, hogy a mozgókép, ez a gyermekcipőben járó művészet a század diadalmas óriása lesz!

Ez a lángész: Lenin!

GÁL GYÖRGY SÁNDOR

filmvilág II. évfolyam 2. szám. — 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 — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalnál — 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. 2-590022. Athenaeum (F. v. Soproni Béla)

„A VIHAR KAPUJÁBAN”

címmel a jövő hónapban mutatják be a világsikeret aratott »Rashomon« című japán filmet. A film 1200 évvel ezelőtti játszódó lélektani dráma, amelynek cselekménye egy titokzatos bűntény körül forog. Egy fiatal házaspár csak azért vállalja el a gyilkos szerepét, hogy ne tekintsék gyávának. A megrázó drámát az egyik legismertebb haladó japán filmrendező: *Akiro Kurosawa* rendezte, a főszerepeket pedig *Machiko Kyo*, *Foshito Mifune*, *Masayouki Mori* alakítják.

A férj és a feleség (*Masayouki Mori* és *Machiko Kyo*)



Halálós párbaj a banditával a folyóparton
(*Masayouki Mori* és *Foshito Mifune*)





Gregory Peck és Virginia Mayo, a bemutatásra kerülő »Öfelsége kapitánya« című amerikai film főszereplői