

1959. MÁRCIUS 15

6

*filmvilág*



## 1919-ES HÍRADÓ FILMEK

Az 1919-ben oly népszerű »Vörös Riport Film«-ek két kockája: az egyik Kun Bélát örökíti meg, amint beszédet intéz egy tömeggyűlésen, a másik a magyar filmesek 1919-es május 1-i felvonulását ábrázoló filmdokumentum.



**CÍMKÉPUNK:** Szirtes Adám, a »33-es dandár« című új magyar film-alkotásban  
Réger Endre felvétele



# A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG FILMMŰVÉSZETE

A magyar filmművészet történetének egyik legérdekesebb korszaka az 1919-es Tanácsköztársaság, illetve tágabb értelemben az 1918-as forradalom győzelmétől számított pár hónap.

A magyar film vezető művészei személyiségei radikális gondolkodású haladó polgárok voltak, akik szívesen kapcsolódtak be a Tanácsköztársaság terveinek végrehajtásába. A radikális politikai gondolkodásra jó példa a *Mozgófénykép Híradó* egyik cikke, mely az 1919-es munkástüntetések idején határozott szavakkal áll az általa munkásforradalomnak nevezett megmozdulás mellé és elítéli a rendőri beavatkozást, holott máskor a lap került minden politikai megnyilatkozást; vagy másik példa a Korda Sándor által szerkesztett *Pesti Mozi* sok cikke és karikatúrája 1912-ből; az olvasó első benyomása az, mintha nem is moziújságot, hanem politikai vicclapot olvasna. Ilyenformán érthető, hogy a szakma — a vállalkozók egy részétől eltekintve — lelkesen fogadta a forradalmat. Emellett fontos szerepet játszott az a tény is, hogy 1919 tavaszán államosították a filmgyártást, — először a világon! — és a rendezők, akik már régen elégedetlenek voltak a tervekhez képest szűkre szabott anyagi kerettel, örültek a szinte korlátlan lehetőségeknek, melyek így az állam anyagi beavatkozása révén módot adtak nagyobb szabású produkciók létrehozására.

Az 1919 áprilisában megalakult direktórium tagjai között olyan neves egyéniségek szerepelnek, mint a filmíró és rendező Vajda László, Korda Sándor, Balogh Béla. Az operatőröket a később szintén világhírűvé vált Virágh Árpád képviselte. Érdekes a központilag irányított gyártás programja. Ha csak a valóban elkészült filmeket nézzük, s a meg nem valósult tervekkel figyelmen kívül hagyjuk — már akkor is külföldi klasszikusok nagy száma: *Dickens* (*Twist Olivér*, Garas Márton rendezésében); *Victor Hugo* (*Marion De Lorme*, Hintner Cornelius rendezésében); *Strindberg* (Júlia

kisasszony, Lajthai Károly rendezésében); *Dumas* (*Francillon*, Josef Stein rendezésében); *Daudet* (*Fromont és Risler*, Szőreghy Gyula rendezésében) és *Bulwer* (*Éj és virradat*, Uher Ödön rendezésében) alkotásai kerültek filmvászonra. Vegyük még ehhez a korabeli írókat, mint *Upton Sinclair* (*Kutató Sámuel*, Garas Márton rend.) és *Gorkij* (*A pénz*, Pallós Sándor rend.), kivel kapcsolatban egyébként érdemes azt is megemlíteni, hogy már 1917-ben, tehát a háború alatt megfilmesítették az *Éjjeli menedékhely*-et Budapesten! Szerencsés gondolat volt, hogy népszerű, közismert, a haladás ügyét szolgáló külföldi írók alkotásain keresztül kezdte meg népszerűvel munkáját a filmgyártás. Hozzájárult ehhez Korda Sándor magyarországi működésének legjobb filmje, az *Ave Caesar*, mely egy Habsburg főherceg magánéletét mutatja meg. Ennek a nagy nekibuzdulásnak természetesen előzményei is voltak. A magyar filmgyártás elmaradott provinciális helyzetéből 1917 körül kezdett kibontakozni, két tényező hatására: egyrészt a külföldi (amerikai, francia, orosz) filmek hiánya és a megnövekedett piac nagyszabású vállalkozásokat engedélyezett, merészebb tőkebefektetéssel és a lehetőségek jobb kihasználásával; másrészt pedig egy később világhírűvé váló rendezői gárda — melynek a Tanácsköztársaság bukása után való szétkergetése az akkori magyar kormány sok bűne közül nem is volt a legkisebb — ekkorra „nőtt fel”: Korda Sándor, Kertész Mihály az első tapogatózások után most élte fénykorát, körülöttük pedig ott működött a ma már ugyan ismeretlen, de a húszas években szintén külföldön rendező kitűnő szakemberek egész sora. Vessünk egy pillantást 1919 utáni sorsukra, mikor távozni kényszerültek hazájukból: Korda, Kertész élete közismert; Garas Márton Berlinben halt meg, 1930-ban; Lajthai Berlinben és Párizsban rendezett; Szőreghy Berlinbe került; Uher Ödön Svájcba; Geröffy öngyilkos lett; — ne is folytassuk. Csupán Fejős Pál vetődött haza egyszer, hogy klasz-





A Tanácsköztársaság alatt készült mintegy harmincöt játékfilm közül csupán a „Tegnap” maradt ránk. Rendezői Lázár Lajos és Orbán Dezső. Képünk Dénes Oszkárt, az egyik főszereplőt ábrázolja. (Álló alak)

szikussá érlelődött *Tavaszi zápor*-át megrendezze. Hová fejlődött volna filmművészetünk, ha ez a gárda itthon maradhat! Távozásuk kétségkívül a Tanácsköztársaságban vitt szerepük miatt vált kényszerűvé.

Sajnos, ebből a korszakból csupán egyetlen játékfilm van birtokunkban, az Orbán Dezső—Lázár Lajos rendezte *Tegnap*.

A film meséje gyenge, sőt primitív. Lényege, hogy egy munkás, aki érthetetlen módon annak a gyárnak tulajdonosánál lakik albérletben, ahol dolgozik, sőt a férfi elhanyagolt feleségét is szereti, sztrájkot szervez a gyárban és megöli a gyárost, akin így kettős bosszút állt: mint munkás és mint „magánember”. Gyilkossága után külföldre menekül. Ez a mese naivságán kívül még veszélyes, sőt ártalmas is, amire már a film bemutatásakor felfigyeltek az illetékes pártszervek és — talán nagyon is kemény szavakkal — elmarasztalták az alkotókat. (Ma már nem botránkozunk meg az ilyen mesén: tudjuk, hogy a forgatókönyv-irodalom

még gyerekcipőben járt és akkor a film formanyelvének kialakítása volt a döntő feladat.) Figyeljünk erre: magára az előadásmódra, tehát a *filmre*. Ez sok újat és dicséretre méltót mutat. Nincsenek kulisszák; mindent a reális környezetben ábrázol a rendező; a gyári képek művésziek, szépek; érvényesül a homályos gépteremben botorkáló munkás zaklatott lelkiállapotát *clair-obscur*-rel kifejezni kívánó szándék; a kamera nem a színpadi néző szemét helyettesíti, hanem a legváltozatosabb helyzetekből, a mi szemünkkel figyeli a cselekményt; egy ízben kísérlet történik a montázsra: vagyis két különböző képsor között dramaturgiai, filmszerű összefüggés tudatos kihangsúlyozására; egyszóval: filmrendező készíti itt filmet, nem pedig fotografált regényt vagy színdarabot. (Mert amint azt például az 1917-es *Karenina Anna* mutatja: még a regényből is színdarabot csináltak, és azt fotografálták le unalmas egyhangúsággal.) Ez jelentős lépés. A *Tegnap* tehát a Tanácsköztársaság első filmje,



mint film, mint mozgást mozgással és képekkel kifejező műalkotás, figyelemre méltó. A rendező lépést tart az általános fejlődéssel; „filmszerűen” akarja gondolatait közölni; ez a szándéka tudatos; tudatossága pedig a szocializmus hívének tudatossága. Bizonyítja ezt Orbán Dezső nyilatkozata.

„Igyekszünk eltávolodni a színpadtól. Eddig végig láttuk a jeleneteket, amelyek a színpad egyszerű kópiái voltak. Minden rendezői, scenikai szabály azonos volt a színpadéval, személyek, tömegek úgy mozogtak, mint a színpadon, a különbség csak annyi volt, hogy nem életben, hanem fotográfiák sorozatában kaptuk. A mi törekvésünk az, hogy a film képkompozíciók hatásának eredménye legyen.”

De nemcsak a rendezők: a kritikusok is törekedtek bizonyos lényeges elvi kérdések tisztázására. Bár a kritika mai formájában még nemigen létezett, elméleti cikk sok született ekkor. Meglepő, hogy három-négy évi pangás után — mert 1912-ig komoly filmelméleti irodalom készülő-

dött hazánkban — egyszerre mintha zsilipek nyíltak volna meg, úgy áradnak a színvonalas vitacikkek, fejtegetések. Ekkor születnek meg másutt is, nálunk is a már közismert „szabályok”:

„A cselekmény összes szálait egyszerre kell megfogni, hogy a néző a kezdettől fogva figyelje, mint futnak össze egy központba. A rendezés az érdekes és fontos részleteket közel hozza. (Arcjáték.) Ez az a pont, ahol rendező és operatőr teljesen összeforrva kell, hogy dolgozzanak. Hasonn úgy a film, mintha észrevétlenül sikerült volna felvenni...” (Szántó György)

„A folytonosság követelménye és a mozgás energetikus törvénye megváltoztatja úgy az író képzeletét, mint a színész játékának érzékítő eszközeit és mindkettő számára új lehetőségek végtelen sorát nyitja meg.” (Zirner Ákos)

„A mozinak nem szabad felnőttek számára való bábszínháznak lenni. Ki a szabadba az üvegfalak közül! A filmrendezőnek fel kell tudnia kelteni a valóság látszatát a legnehe-

A Tanácsköztársaság három hónapja alatt filmre vitt számos klasszikus regény közül Zola »Nan-ta-s«-jának filmváltozata is elkészült, Balogh Béla rendezésében





zebb helyzetekben is.” (Sztrókay Kálmán)

Legérdekesebb Geröffy Béla filmrendező cikke, aki az alkotóművész öntudatával állapítja meg:

„A mozdramánál az író megszűnik művész lenni, aki szabadon cselekedheti azt, amit a költői fantázia diktál. A mozdramáiról elbeszélés alakjában, tulajdonképpen csak az ideát adja, a legfőbb munka a rendezőé. Operatőr, színész és rendező együtt kell, hogy dolgozzanak az íróval a műalkotás létrehozásában.”

Ha ezt a nyilatkozatot összehasonlítjuk Korda Sándornak egy 1910-es cikkével, láthatjuk: azonos nézetekről van szó és ezt a jogosan öntudatos nézetet minden rendező nem csupán magáénak vallotta, hanem nagy becsúval megvalósítani is igyekezett.

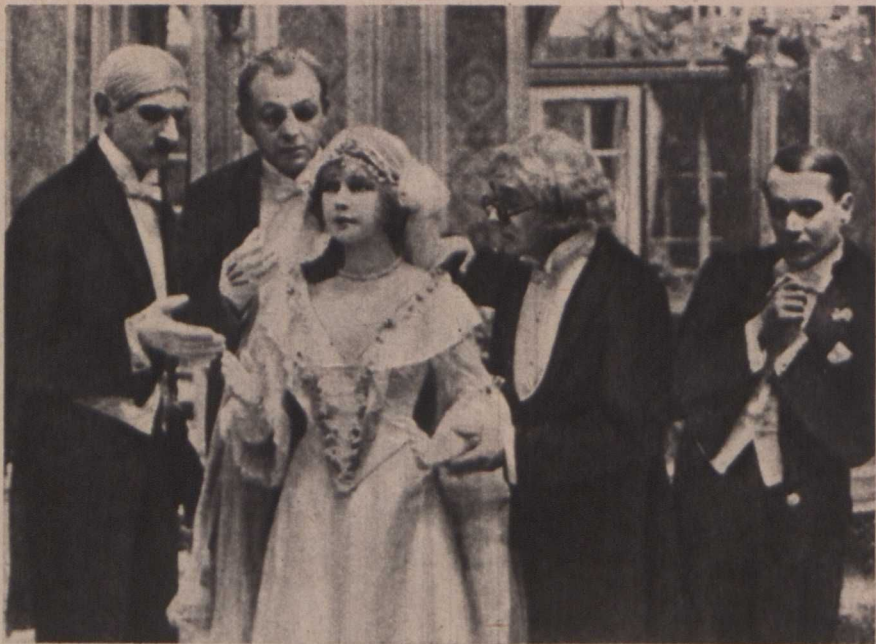
De ezen a belső megnyilatkozáson kívül az adminisztratív intézkedések is dicsérik a Tanácsköztársaság filméletét. Filmarchívum létesítését tervezik; színvonalas szaklapokat indítanak (*Képes Mozivilág, Új*

*Film, Vörös Film*), gyerekkönyvek számára külön tanácsot hoznak létre és a fővárosban több olyan mozi nyitnak, melyekben az ifjúság számára játszanak. Külön gondot fordítanak a pedagógiai filmek gyártására.

Nagy rendezők, jó szakemberek, jó kritikuskok indultak útjukra a Tanácsköztársaság néhány hónapja alatt. Ha 1919 augusztusában el is fojtották szavukat, ha későbbi életük során a körülmények folytán nem is alkothattak abban a szellemben, ahogy legszívesebben tették volna: Korda Sándor, Fejős Pál, Virágh Árpád, Vajda László és mások nevei 1919-es működésüktől kezdve szerepelnek a világ filmtörténeteiben; művészetük, szaktudásuk ekkor bontakozott ki; életművük ekkor szökkent virágjába. Ne feledkezzünk meg erről; ne csak külföldi „filmparadicsomokban” képzeljük el őket (hogy ott mennyire kínlódtak, arról egy nemrég megjelent nyugatnémet filmtörténet tájékoztat), hanem itthon is, 1919 dicső hónapjaiban.

NEMESKÜRTHY ISTVÁN

Balogh Béla „A b a b a” című filmjében Lóth Ila egy Hoffmann meséire emlékeztető boszorkánymester által fabrikált bábú alakít, illetve a bábú helyett cselből felöltözött leányt. Lóth Ila mellett a bábukészítő alakítója, Balogh István látható







## A 39-ES DANDÁR

Nemcsak történelmi freskó és forradalmi hősköltemény a *39-es dandár*, hanem egyben polémia is. Mint ha alkotóinak nemcsak az lett volna a szándéka, hogy újabb emléket állítsanak annak a néhány hónapnak, amikor népünk a forradalom legelső vonalába tört, példát mutatva a világnak, hanem hogy lemassák azt a gyalázatot, amellyel 1919 ragyogó fényét bemocskolták.

Mivel száll vitába a *39-es dandár*? Nem a hivatalos ellenforradalom szégyentelen hazugságaival, mint teszem a magyar filmgyártás másik reprezentatív 19-es filmje, a *Harag napja*, amely az ellenforradalmár tisztek gazságát és az árulók aljaságát állítja szembe a proletárok humanizmusával, tehát a Horthy-idők főragalmával, a vörös terror képtelen torzításával kel birokra. A polémia éle a *harmadikutások* ellen fordul, akik — igazolni akarván a maguk forradalomellenes álláspontját — azt bizonygatták, hogy a tömegek nem akarták a forradalmat 19-ben

sem, s ezt a hamis állítást felhasználták annak a tételnek alátámasztására, hogy a társadalmi kérdéseket nem erőszakos úton kell megoldani, hanem reformok útján, az uralkodó osztályokkal való megegyezés útján. 1919 tanulságainak ez a teljesen hamis végkövetkeztetése, amelyet mind a szociáldemokrácia, mind a „népiek” táborában meg lehet találni, ez az az ideológiai frontszakasz, amelyre a *39-es dandár* a főtüzet zúdítja. (Természetesen a tűz nemcsak jobbra zúdul, jut belőle „balra” is, hiszen az ultraradikális demagógia — ha egészen más hangsúllyal is —, de arra az álláspontra juthatott, hogy 19 azért bukott el, mert a *népben* nem volt forradalmi kitartás, erő, hit.)

A *39-es dandárt*, alkotóit éppen ez a sajátos polémikus szándék indította arra, hogy 1919 olyan oldalait tegyék láthatóvá, amelyek felől sem az utóbbi években, sem azelőtt nemigen közelítették meg a témát.

A film lidérces képsorral indul: a



Tiszáig előretört román burzsoá csapatok elől áradnak visszafelé a vörös hadak. Már-már úgy látszik, hogy a 39-es dandár politikai biztosa, akit azért küldtek ide, hogy segítséget vigyen a frontra, tehetetlen ezzel a dezorganizált, kiábrándult, hitehagyott katonatömeggel szemben: egy szál ember hogyan tudná megállítani, hát még megfordítani ezt a reményvesztett áradatot? S mégis megfordulnak: megfordulnak, mert kiderül, hogy a tömegben itt is, ott is vannak hűséges forradalmi csapatok, „jó katonák”, akik csak a kommandánst várják, mint íme, itt is Korbély János „cugszfűrer” és nyolc huszárja, akik Karikás első szavára nekivágnak a frontnak. Sőt, ha jól megnézzük, még alsóbb parancsnokra sincs szükségük, hisz Korbély János szakaszvezető megállja a helyét zászlóaljparancsnokként is. Csak a lappangó erőket egyesítő parancs, csak egyértelmű harci cél kell, s máris hadsereggé áll egybe a hazafelé vánszorgó emberek sokasága — mint a vasrezelék, amely az erős mágnes erővonalaihoz igazodik. A visszavonuló és szétszórta seregek sivár képét hamarosan felváltja a zárt egységek jókedvűen menetelő, nótázó csapata. A helyzet, a hangulat, a légkör megváltozásának ez az erős sodrása már az expozícióban felvázolja a film fő gondolatát: a tömegek érettek voltak a forradalmi harcra, abban a pillanatban, amelyben érezték a vezetés erejét, kézzelfogható feladatokat állítottak eléjük — az immár öt éves háború minden fáradsága ellenére is — vállalták az újabb megpróbáltatásokat.

A lappangó forradalmiság, amelynek paraszát egyetlen szellő lánggá szíthatja — ez a téma folytatódik, sőt fokozódik egy későbbi jelenet-sorban is. A komiszár, a párt küldöttje, bemerészkedett Poroszlóra. Most is szinte egyedül van, de ez alkalommal nem hitehagyott vöröskatonákkal kerül szembe, hanem egy fellázadt rendőrszászlóaljjal, amelynek tisztjei az ellenség győzelmére spekulálnak. A szituáció az előbbinél is reménytelenebbnek látszik, amikor — nem deus ex machinaként, nem az égből, hanem éppen fordítva: alulról, a tömegekből, az idők forra-

dalmi talajából — ott teremnek a megmentők. Az állomásra befutó debreceni forradalmi terrorcsapat vezetője, Nagy Jóska nyomban felismeri a helyzetet, s pillanatok alatt végez az ellenforradalmár tisztekkel, minek utána már könnyű a rendőrlégénységet újra besoroztatni.

De még ez az egyébként frappáns és jöhumorral rendezett jelenet is csak atmoszférateremtő, előkészítő, bevezető mozzanat. *Darvas József*, aki Karikás Frigyes, a kortárs írásai alapján a forgatókönyvet írta és *Makk Károly*, a rendező nemcsak arra vállalkozott, hogy két példával megmutassa: 1919 tömegeiben az ösztönös forradalmi akarat itt is ott is megnyilatkozott. Hiszen erre könnyű volna rámondani: ezek elszórt, véletlen jelenségek voltak, amelyek a történelem mérlegén nem esnek latba, nem bizonyítanak. Mélyebbre kellett ásni, fel kellett tárni, miből táplálkozott ez a forradalmiság, hogyan táplálták a forradalmat tudatos erők, milyen célok lelkesítették azokat az egyszerű névtelen forradalmárokat, akik a háború és 1919 forradalmi talajából sarjadtak, méghozzá nem kis részben a szervezett forradalmi mozgalmon kívül Korbély János, a szakaszvezető és Nagy József, a terrorcsapat vezetőjének pályája, a köztük és a forradalmi vezetést képviselő komiszár között kialakuló viszony ábrázolása erre a kérdésre ad választ.

Hiba lenne Korbély Jánosban tudatos forradalmárt látni. Cselédember — ahogy ő mondja: cselédi katoná — akibe az uradalom is, a hadsereg is belenevelte a maga fegyelmét, s aki félig még ezzel a fegyellemmel szolgálja a forradalmat. Ezt az iskolát, a katonai drillt érezni, amikor a dezorganizált hadsereg kellős közepén katonásan, fesszen lejelentkezik a dandárkomiszárnál, akit a többi katona pedig már rég nem vesz parancsnokszámba. Ezt az iskolát, a k. u. k. reglamát érezni ki a hangjából, amikor pattogó vezényszavakkal a dandárba sorozza a szétszúllott egységeket. „Jó katonák ezek, csak szegényeknek nincs kommandásuk” — ez a szavajárása. Nem sokat magyaráz, nem agitál hosszan, a fosz-



togató katonába lóhátról csizmával beletapos, aztán vezényel: „Sorakozó!... Jobbra át! Indulj!... Nótát!” S máris újabb szakasz áll be a sorba. Persze, ennek a drillnek, amely itt a forradalmat, a szabadságháborút szolgálja, megvan a hátulütője is. Korbély nemcsak akkor vágja haptákba magát, amikor a forradalom parancsol — akkor is vigyázzba áll, amikor az ellenforradalmár uradalmi tisztartó ráripakodik, s ha a komiszár közbe nem lép, talán az utasításait is végrehajtja.

De a Korbély János fegyelme, mint említettem, csak *félig* a régi, van benne forradalmiság is, ha még ösztönösen is, még mélyen az öntudat alatt is. Az uradalom nemcsak cselédfegyelmet nevelt belé, megtanította őt gyűlölni is, gyűlölni az urakat, a nyomort, a kiszolgáltatottságot. S ahogy érzi az új rend erejét, úgy keményszik meg benne az osztályöntudat, a forradalmi akarat is. Még parancsra hallgat, ha innen jön, ha onnan jön, mégis, óriási a különbség: a forradalom parancsa a szívéből szól (ha a régi durva szavakkal is), míg az ellenforradalom parancsával szemben áll: mégha nincs is mindig ereje szembe is fordulni vele. A film talán legszebb pillanatai azok, amelyekben ezért a gyengeségeért önmagával is hadakozik. S végül is úrrá lesz saját régi énjén. Ahogy a zászlóalj pénzére ügyel, mint a sajátjára, ahogy a segédtsztre rá-mordul, mert drágán vette a zabot, mintha őt személyében károsította volna meg — ez már annak a kötelességtudásnak a jele, amely csak belülről jöhet.

Nehéz méltó szavakat találni a művésztre, amely ily remekbe szabta Korbély alakját. Valóban el lehet mondani: Karikás Frigyes sajnos oly csonkán maradt, de torzoként is óriást sejtető életművének ezt a figuráját a forgatókönyv írója, a rendező és a színész *kongeniálisan* ültette át a film nyelvére, nem csak a lényegét, de egész lényét kitűnően megértették. Valami különös keveréke ez a Korbély János a 48-as honvédnek és a 19-es vöröskatonának, alakját balladai komor-



Korbély János (Bihari József)

ság veszi körül, nincs mosolya, csak könnye, az atmoszféra, amelyet áraszt a tragédiát sejteti, virtusában is van valami sötét nyereség — de néhol már nyomasztó komolysága nem a nehéz napok, a súlyos helyzet pesszimista visszfénye, a jövőben nem hívó ember levertsége, hanem éppen ellenkezőleg, a belsőjében végbemenő és győzelmes harc, a „komisz cselédi szívével” vívott nagy jákobi birkózás tükröződése. Ilyen véresen komolyan csak az veszi küldetését, aki minden porcikájában ennek a küldetésének akar élni, s aki állandóan birkózik azokkal a gondolatokkal, amelyek ettől egy pillanatra is eltéríthetnék. Arcának szoborszerű mozdulatlansága nem részvétlenséget sejtet, hanem az állandó belső feszültséggel birkózó ember önmagára kényszerített nyugalomát (Bihari de kitűnően értette meg a szerepét!). Csak né-



hányszor enged fel ez a maszkszerű fegyelem: például amikor az intéző előtt kudarcot vall, s szinte összeroskad, vagy amikor Buzás Mihályt, magát a „nyomorult cselédet” szólólongatja, s vonásai eltorzulnak az indulattól, vagy akkor, amikor — a földosztás hírére — elfelejt mindent, ami körülötte van, rangot, küldetést, forradalmat, s a szigorú kemény katona mögül egy pillanatra előtűnik az öreg paraszt melegen emberi tekintete. A kor szocialista eszméi úgy szólnak ennek a Korbély Jánosnak a szájából, mint a bibliai legendák, beszédében nyoma sincs annak a világmegváltó pátosznak, amely 1919 költészetét, zsrnalisztikáját fűtötte (s amellyel a film más szereplőinél, pl. Nagy Jósokánál találkozunk), Korbély keveset szól, de akkor is a maga cselédi-huszári nyelvén. Az öreg lovásznak pl. így magyarázza a kommunizmust: „Olyan világ lenne az, hogy kend se más keze-lába lenne.” S már nagy dolog — csak egyszer kerül rá a sor —, hogy kimondja, így ezzel a szóval, hogy „proletárdiktatúra”, de azt is csak azért, mert kicsit hivatalosnak akar látszani. Mindent egybevetve azt hiszem, nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy a magyar filmtípusok panteonja Korbély János személyében klasszikus alakkal gazdagodott, az öntudatra ébredő 1919-es agrárproletár monumentális másával.

Ugyanezt nem lehetne elmondani Nagy Józsefekre, a terrorcsapat vezetőjének alakjára. Nem azért, mert ellentmondásos figura — Korbély is az! —, hanem azért, mert a film alkotói nem fogalmazták meg világosan, hogyan is ítélik meg ezt a figurát. Pedig a fő konfliktus éppen órá épül, órá — aki, miután a politikai biztosnak önként segített a fellázadt rendőrszázalókat ráncba szedni, és a román intervenciót feltartóztatni — megtagadja a további parancsokat. — A forradalom parancsnoksága — mutat szívére — itt fészkel, neki csak ez parancsol. Kis híja, hogy le nem lövi a forradalom küldöttjét, akit az előbb még ő szabadított ki a veszélyes harapófögből. Mi ez? Amilyen bátor az ellenforradalmárokkal szemben, olyan elszánt a forradalmárokkal

szemben is? Már azt hinnék, hogy Nagy és emberei anarchisták.

A következő jelenetben már a múltszázadbeli legendás betyárokra emlékeztetnek, akik saját számlájukra folytatták magánháborújukat a gazdagok ellen, és ha kiadós volt a zsákmány, juttattak belőle a szegényeknek is. De azután kiderül, hogy mégsem erről van szó: hiszen Nagy és emberei puritán forradalmárok, a rekvirált holmiból maguknak nem kérnek semmit, sőt, földet is osztanak a parasztoknak, amiből már úgy tetszik, hogy nemcsak jó forradalmárok, hanem a hivatásos forradalmároknál is messzebbre látnak, jobban megértették a nép szavát, hogy ők javítják ki a diktatúra hibáit. Nagynak nemcsak politikai útja, egész emberi arcú-lata ellentmondásos. A legsúlyosabb órákban ostoba fenegyerekeskedésből otthagya a frontot, de amikor elzavarják a csapat éléről, önként az első arcvonalba siet, és ott leli hősi halálát.

Nyilvánvaló, hogy Nagy Jóska pályáját a film Korbély útjának ellentételeként állítja elénk. Korbély a megtestesült fegyelem, az ő tűzpróbája az, hogy a belenevelt „cselédi” fegyelem átalakul-e öntudatos, forradalmi fegyelemmé. A filmbeli Nagy Jóska csupa forradalmi tűz, lobogás, vakmerőség, az ő próbája éppen ellenkezőleg az, hogy képes-e megérteni a forradalmi fegyelmet, meghajolni a forradalom parancsa előtt. Mert ha nem, menthetetlenül igazi anarchista lesz belőle. Nos, a film ezt akarja bizonyítani, de nem ezt bizonyítja. Mégpedig azért nem, mert engedményt tesz Nagy Jóska anarchizmusának, mentegeti szabadoságát. Ugyanis a film alkotói, abban a törekvésükben, hogy a tömegek forradalmiságát bizonyítsák, majdhogynem teljesen visszavonják azt a bizonyítatlan ítéletet is, amellyel előzőleg mégis elmarasztalták Nagy Jóska individualista csökönyösségét. Legalábbis nehéz lenne a film utolsó jelenetét másképp értelmezni. „Te is okosodtál — mondja a komiszár —, meg mi is okoskodtunk” —, ami vigasznak, haladónak szép és igaz mondás, de ezzel teljesen bizonytalanná válik,





Karikás Frigyes (Benkő Gyula) és Korbély

mi volt az ő okoskodása, és mi a „miénk”, helyes volt-e például Nagy Jóskaék egyéni túlkapásaival szemben fellépni. S ha ezt összevetjük Korbély szavaival: „Olyan kemény legény kellene nekünk, mint te, de sok” — végképp eltűnik a bírálat, amely ha ímmel-ámmal is, de mégiscsak elmarasztalta Nagyék reinitens, fegyvelebontó magatartását.

Nagy Jóska így fölébe nő a forradalmárrá vált Korbély Jánosnak, de méginkább a komiszárnak, a párt megbízottjának, úgy tetszik, mintha az ő szabadosságát igazolta volna a történelem, pedig ellenkezőleg, a komiszárt igazolta, aki megkövetelte a helyes parancs végrehajtását, s ha 1919-ben valakiből „több” kellett volna, hát a komiszárból, a tudatos, fegyelmezett kommunista vezetők-ből kellett volna elsősorban több, hisz ők voltak a kovász, amely a forradalmosodó tömegeket erjesztette.

Sajnos, a film éppen a komiszárból eléggé száraz figurát formált. Pedig a dandár politikai biztosa, aki egyébként azonos Karikás Frigyes-sel, az íróval, akinek zseniális elbeszélésein alapszik a film, kiváló modellt nyújtott volna a 19-es kommunista nagy alakjához — ha a film alkotói saját képzeletükből kiegészítették volna azt, amit az író — természetes szerénységből — önmagáról elhallgatott. Olyan embernek kellett volna lenni, akibe a Korbély János meleg szíve és a Nagy Jóska vakmerősége egyszerre belefért, s aki mindkettőnél is több volt, okosabb, nagyobb, nagyszerűbb.

Összefoglalva: a 39-es dandár kiemelkedő érdeme, hogy Korbély Jánosban a 19-es parasztforradalmár nagy alakját teremtette meg, s ezzel új művészi bizonyítékot teremtett arra, mily nagy volt a forradalmi erő 1919 népi tömegeiben: azonban Nagy Jóska ösztönös forradalmiságának



idealizálásával túlhajtotta eredeti koncepcióját. Ezt az utóbbi hibát növeli a komiszár, a munkáshatalom képviselőjének erőtlensége.

A rendezés, *Makk Károly* gondolatgazdag munkája lényegesen hozzájárult a film erényeinek kidomborításához. Koncepciója, a rendezés stílusa azt a népi realizmust követi, amely a történetnek is legjobb sajátja — póztalan, egyszerű, szívhezszóló játék, a harsány effektusokat kerülő, keresetlen beállítások, a hangvétel természetessége. A győzelmi jelenetek nem pufognak, a tragikus pillanatok sem szívfacsaróak. Makknak is legnagyobb érdeme Korbély alakjának kiformálása, amelyről már szoltunk. De a tömegjelenetek komor fenségét is megőrizzük emlékezetünkben, az egész film líráját, balladai hangját. Ugyanakkor meg kell mondani, a rendezés sem segített a hibákon, Nagy Jóska alakját nem tette világosabbá, sőt, a terrorcsapat rosszarcú tömege még csak fokozza a zavart. Kitűnő, ötletes a rendőrök lefegyverzése, a hangváltás a visszavonuló és az előremenetelő csapatok képei között, de néhány jelenet, pl. a beszélgetés az istállóban, a kastély vendégszobáinak meglátogatása, a biliárdjelenet feleslegesen lelassítja a film egyébként is elég körülményes, komótos tempóját. *Pásztor István* tömegfelvételei, tájai jól érzékeltetik a vészterhes időket, de a belső felvételek túlságosan sötétek, némelyik zavaros, a néző például percekig ki sem ismeri magát az éjszakai tanyai felvételekben.

A film legnagyobb színészi teljesítménye *Bihari József* Korbély Jánosra. Kevés ehhez fogható alakítást ismer a magyar film! Olyan mélyről jönnek a szavai, mintha csak önmaga életét játszaná. Ahogy Korbély megsegyenülten önmaga ellen háborog, ahogy Buzást sírva átkozza, ahogy szemhunyorgatással magához szólítja a segédtestet, vagy az utolsó jelenetben, amikor a haldoklót és önmagát vizsgálja — felejthetetlen, kiváló, felül nem múlható. S szinte mindvégig ilyen kitűnő, ha vannak is egyes mozzanatok, mint az önmagában is erőltetett órajelenet, amellyel ő sem tud mit kezdeni. Aki Bihari

alakítását megnézi, újra bizonyosságot szerezhet, az utóbbi másfél évtizedben milyen magaslatokra emelkedett nálunk a népi alakok színészi alakítása.

Roppant eleven alak *Szirtes Ádám* Nagy Jóska is: a fiatal színész igen-igen biztató fejlődésének újabb bizonyítéka. Ne vegye profanizálásnak, ha a nagy drámai pillanatok mellett (a rajtaütés a rendőrökön, az összeütközés Karikással, majd Korbélyal, és főként a haldoklási jelenet), azt a finom kis orrfintorítást is megemlíthetjük, amikor a kis unokahúgát bilizteti. Nemcsak kedves apróság ez, hanem annak a természetességnek egyik jele, amely egész játékát áthatja. Persze, a szerep réseit Szirtes sem tudja eltüntetni, akár kedves kópét, akár hőst formál Nagy Jóska-ból, nem feledtetheti el a dühögő lázongót, akit ugyancsak ő testesít meg.

*Benkő Gyulánál*, a triumvirátus harmadik tagjánál más a helyzet. Benkő játéka a megírt szerep mögött is elmarad, ami még csak növeli a szerep okozta hiányérzetünket. Szinte csak egyetlen hangja, egyetlen arca van, s ez a hang nem a lélek mélyéből szól, emögött az arc mögött nem érezzük azt az erőt és hitet, amely azokat a halálraszánt embereket eltölthette, akik a dicsőséges északi hadjáratot megszervezték.

Az epizód szereplők közül a legnagyobb feladat *Ladányi Ferencnek* jutott, aki a dandárparancsnokot személyesíti meg. Ószintén szólva, kicsit sablonos szerepválasztásnak érzem, hogy a kitűnő színészt újra meg újra hasonló szerepekben játszatják, nem az ő hibája, hogy nem tud mindig újat adni. A többiek közül, úgy hiszem, nem szükséges senkit külön kiemelni, mindegyik megteszi művészi kötelességét.

A 39-es dandár művészileg igényes, eszmeileg is tartalmas alkotás. Ha vitatni is kellett Nagy Jóska alakjának beállítását, el kell ismerni a film érdemét: nagy meggyőző erővel hirdeti nemcsak az 1919-es, a mai Magyarország népének is forradalmi hitét.

RÉNYI PÉTER



# BÖLCSESSÉG, AJÁNDÉKBA

Keleti Mártonnal, Bitskey Tiborral ugrattuk egymást, amikor a pesti bemutató után pár nappal a Tegnapi első ankétjára indultunk Oroszlányba: könnyen jár a bányászok keze, nehogy aztán laposra kritizáljanak bennünket...

Persze, tréfáltunk csak. De ha az ember nem tudja előre a csattanót, a tréfa sincs izgalom nélkül... Meg aztán én úgy gondolom, hogy mai témájú filmjéről író, rendező és művész akkor kap igazán biztonságos ítéletet, ha a legilletékesebb, vagyis a néző teszi le a garast. Hiszen a nézőt minálunk a pusztá létezése szereplővé avatja. Róla szól a mese, még pontosabban szólva, az ő bőrére megy a vásár: neki aztán már csak ezért is az az ars poeticája, hogy önmagára akar ismerni a vászonon.

Volt ott Oroszlányban, a sok bányász közt, egy szövetkezeti elnök is. Vállas, erős paraszt, beretvált arcú, s öltözékében is szinte városias külsejű: ez az elnök okosan ítélgette a film egyes jeleneteit, figuráit, aztán egyszerűen csak abbahagyta ezt a neki némileg izzasztó esztétikai elmefuttatást — és ízesen, a nyersségig őszintén, vallomásszerűen mondta el, hogy ő mint elnök, mit csinált 1956 októberében. A vallomás is nagyon érdekes volt. De a legérdekesebb, legalább is nekem, az volt, hogy az elnök lépésről lépésre felfedezte önműn rokonvonásait a filmbeli öreg Csendes Imrével: haragját az övéhez hasonlította, tetteit az övéhez mérte, s Maklár Zoltán remek alakítását dicsérve érezni lehetett, hogy kicsit önmagára is büszke. „Nálunk is voltak ilyen parasztok, öten-hatan — mondta az elnök — ilyen erős hitűek, ilyen mindnyájunkért bátrak: s ha megmaradtunk, ezért maradtunk meg.”

A típusalkotás mesterségéről, a hitelesség jegyeiről természetesen vita volt már. És lesz is, mert a típusalkotás voltaképpen az írnudás al-



Dobozy Imre

fája. Ha ember és karakter nincs, történet és konfliktus sincs, hogyan is lenne... Persze, ami a mesterséget illeti, azt nem lehet elsajátítani ezer ankéton sem. Ahhoz más kell, való együttélés a változó korral, és többek közt bátorság, hogy az alkotó újra meg újra tudja és merje felülvizsgálni a kor embertípusairól való felfogását: hiszen az idő oly gyorsabú, hogy lákt tegnap hús-vér alakként vitt a hátán, ma már csak árnyékként hordja... De egyvalamiről feltétlen bizonyosságot lehet szerezni, amikor megszólal a néző: arról, hogy a műben felvonultatott típusok valódiak-e vagy sem.

Bevallom, engem a legtudósabb kritikus sem tud megnyugtanni, ha egy-egy alakomra száz vagy ötszáz, vagy ezer néző azt mondja: hát lehet, hogy ilyen ember is van, de nálunk nincs, én legalább még nem láttam ilyet... És fordítva is így van, vállalni merem alakjaim védelmét, ha erre biztatást kapok a nézőtől. Mert nagy biztatás és biztonságérzés, ha a néző hozzákötődik egy-egy típushoz, vagy szembeáll



véle, a figura funkciója szerint: ez azt jelenti, hogy az adott valóság útjain jár az alkotó, s nem egy csilnált világ sétányain andalog...

Azóta jónéhány anketón elhangzott az, amit egy oroszlandyi lómeszter monított ki először: ezen a nyelven megértjük egymást.

Talán nem kell magyarázgatnom, hogy itt nem nyelvészeti problémáról van szó, hanem az igazmondás igényéről. Kicsit még ennél is többről: arról a sokak által kinyilvánított készségről, hogy az igazságból soha nem lehet engedni, még akkor sem, ha az nem annyira elfogadandó, mint inkább elviselendő — tehát egy kicsit keserű igazság.

Nem hiszem, hogy lenne a világon még egy fogalom, amelyet oly sokféleképpen akarnak vagy szeretnének magyarázni, mint az igazságot. Ami nekem hideg, az másnak langyos, esetleg meleg... Nem egy anketón találkoztam olyan felszólalókkal is, akik resteltek nélküli élnék kendőző szereikkel: akik szerint, hogy a tárgynál maradjak, hovatovább már nem is volt 1956 a magyar történelemben, hanem 1955 után mindjárt 1957 következett... De ez a kisebbség. És különben is, én nem a szubjektív igazságfelfogás kibúvójáról akarok beszélni, hanem arról, hogy az igazságnak — a kor igazságának — igenis vannak vitathatatlan ismérvei, olyan alapmotívumai, amelyekről a legtöbb ember nem is tud, nem is akar tárogatni.

Nincs anketé, amelyen a felszólalók többsége el nem ítélné a hittagadást, és meg nem becsülné az elvűségeit, a zászlóhoz való ragaszkodást. A néző a tettek pártján van, s nem a tétlenség pártján, a bátraknak szurkol s nem a gyávákéknak, a tisztességnek hódol s nem a a tisztességtelenségnek: tudva és vállalva, hogy a mi korunkban az emberi tisztesség és a szocializmus igénye elválaszthatatlan egymástól. Folytassam? A néző, aki a moziból kilépve bányász, vagy esztengályos, vagy tanár, vagy paraszt, nemigen barátja a fikcióknak: azt fogadja el igaznak, ami önnön életébe beleágyazódva is igaz.

Ez persze azt is jelenti, hogy a kendőzők, az óvatosak bizony rossz

lóra tettek. Van a filmünknek egy epizódfigurája, Görbe János művészti nagyra ezt a figurát, egy ijedt kanászt, aki a csoport bomlásától félve, a volt földesúrhoz megy könyörögni, kenyérért... Egyik anketón heves vita robbant ki a kanász alakja körül. Egy felszólaló eltűzöttnek vélte a figurát, szerinte egy szegényparaszt — mint mondta, egy „osztálybeli” — nem vesztheti el ennyire a fejét. Tizen támadtak rá, a felszólalók egymásközt vitatkoztak, hogy igenis, a kanász típusa azoknak, akik ijedtükben eladták volna egy tálcencsért a szocializmus örökségét. Tehát a sokaság nemcsak a „felsőbb vezetés” hibáit tartja számon, hanem a magáéit is: nem akarja koloncként cipelni tovább, hanem szabadulni kíván tőlük.

És aztán, ez nemcsak a nyíltság igénye. Még valami: hadüzenet a sémáknak, ha lehet mondani, az osztálysémáknak is. Mert voltak itt osztálysémák, de milyen megrögzött merevek! — a tévedő munkást kötelező volt mértékletesen tévedőnek ábrázolni, a tétovázó szövetkezeti parasztot jóindulatúan tétovázónak... Holott életünk s munkánk bonyolultságát — még az ellenséggel vívott harc megannyi nehézségét is — éppen az adja, hogy a dolgozó osztályokon belül ezer ányvalat szivárványlik: hogy embere válogatja, hogy tehát az osztálytudat győzelméért bizony rendre meg kell verekedni a kétszínűekkel, a hazugokkal, az irigyekkel, a lustákkal, az ostobákkal — minden létező emberi gyarlóság hordozóival.

Megindító az, és elkötelező is, hogy a néző ma tisztán akar látni mindenben, mindig, mindenáron. Mert a néző: maga az egész terem, a küzdő nemzedék, amely — az utóbbi két év bizonyítja — nagyon tudja szeretni az igazságot, és nagyon érzékeny a legkisebb mellébeszélésre is.

Így aztán, ha fáradtságos is anketétkra járnai, felelni, vitatkozni, a fáradtság nagyon megtérül: író, rendező és színész a sokak bölcsességét kapja legszebb ajándékul.

DOBOZY IMRE





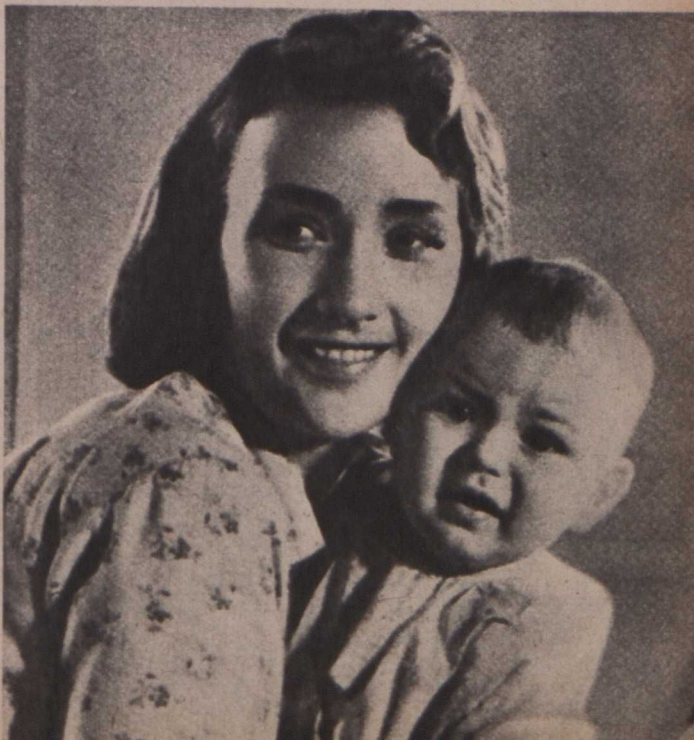
Ványa — Pavlik Boriszki

csívezető, egyszerű szovjet ember, akinek nyugodt, kiegyensúlyozott életét a második világháború törte ketté. Andrej katona lesz, náci fogságba kerül, megismeri a fasiszta haláltáborok embertelen kínjait, majd a háború vége felé megszökik és sikeresen eléri a szovjet csapatokat. Ott, a kórházban tudja meg, hogy családja elpusztult, felesége és két kislánya légitámadás áldozata lett, fia pedig mint a szovjet hadsereg kapitánya, a háború utolsó napján vesztette el életét. Megtört, reményvesztett, öregemberként tér vissza hazájába és

## EMBERI SORS

Solohov  
elbeszélése filmen

A szovjet filmkritika nagy elismeréssel emlékezett meg Szergej Bondarcsuk »Emberi sors« című filmalkotásáról, amely Solohov hasonló című elbeszélését örökítette meg filmen. A nagy szovjet író a szocialista realizmus úttörője ebben a novellában is ugyanazt az alkotó módszert követi, amely a Csendes Don-t, a szocialista irodalomnak ezt az immár klasszikus értékű alkotását jellemezte. Hőse Andrej Szokolov gépko-



Andrej felesége, Irina —  
Z. Kirienko





**Andrej Szokolov  
Szergej Bondarcsuk alakításában**

egy távoli vidéki városkában telepedik le. A szomorú történet azonban mégis felemelő és megnyugtató véget ér, Szokolov egy öt-hatesztendős, maszatos, ágrólszakadt kislfiút talál az utcán, akivel beszédbe elegyedik, s akitől megtudja, hogy édesanyját agyonütötte a bomba, édesapja pedig meghalt a harctéren, senkije sincs. Andrej ekkor lehajol a gyerekekhez: »Ványuska, tudod ki vagyok én? ... Én vagyok a te édesapád.«

A film rendezője és főszereplője Szergej Bondarcsuk, valamint Lukin és Sahmagonov, a forgatókönyv írói nemcsak a mondanivaló szellemében ragaszkodtak Solohovhoz, hanem a film sajátos stílusát is a nagy író művészetének teljes átélésével alkották meg. Bondarcsuk, mint Andrej Szokolov megismerősítője is kiváló alakítással járul hozzá a szovjet filmművészet eme újab kimagasló sikeréhez. Úgyszintén emlékeztet Z. Kirienko nagyszerű alakítása.

A film méltó művészi ábrázolása az egyszerű hétköznapi szovjet ember boldogságban és tragédiákban egyaránt állhatatos és felemelő helytállásának, amely a szocializmus eszméjének annyi győzelmét eredményezte.





# A NYOMORULTAK — TIZEDSZER FILMEN

»A nyomorultak«, Victor Hugo nagy regénye 1862-ben jelent meg Párizsban, amikor az író még Guernesei szigetén száműzetésben élt. Victor Hugo könyve előszavában így ír: »Amíg a földön van nyomor és tudatlanság, az olyan művek, mint regényem, nem lehetnek haszontalanok.«

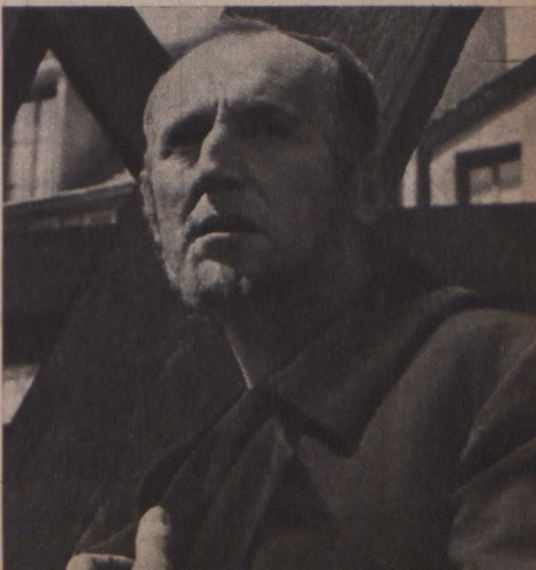
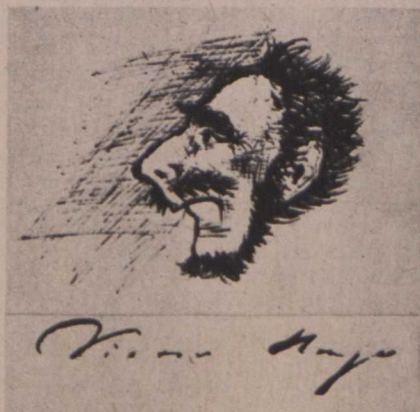
JEAN-PAUL LE CHANOIS, A *nyomorultak* új — immár tizedik — filmváltozatának rendezője Victor Hugo fentidézett szavaival indokolta filmjének létjogosultságát: »Azok a problémák, amelyeket Victor Hugo felvetett, ma is szenvedélyesen érdeklik a világot, hiszen sokhelyütt van még nyomor és tudatlanság, sokhelyütt lángol a szabadság vágya. Hiszem, hogy a mai néző is érzékenyen reagál a legnemesebb érzésekre, hogy fogékony a könyörület, az önfeláldozás, a hősiesség, a szeretet: egyszóval Jean Valjean csodálatos története iránt.«

A *nyomorultak* nagy témája először 1912-ben ragadta meg a filmek képzeletét: Albert Capellani Franciaországban készítette belőle 5000 méternyi négy folytatást. Ebben az ősfilmben *Mistinguett* is játszott, Eponine szerepében. 1917-ben Frank Lloyd Amerikában, majd 1924-ben Henri Fescourt ismét Franciaországban vitte vászonra: az utóbbi Pathé-verzióban a híres *Gabriel Gabrio* alakította Valjeant. A legsikeresebb verziót 1934-ben rendezte a francia *Raymond Bernard*: ez volt A *nyomorultak* első hangos változata, szereplőinek névsorában olyan ragyogó

nevekkel, mint *Harry Baur* (Valjean), *Jean Servais* (Marius), *Charles Vanel* (Javert). 1935-ben ismét az Egyesült Államokban viszik filmre *Charles Laughtonnal* és *Frederic March*-el, majd egy-egy egyiptomi, olasz, japán verzió következik. Az 1944-es egyiptomi film rendezője *Kamal Szelim*, az 1947-es olasz produkció főszereplője *Gino Cervi*, az 1950-es japán filmet csak a távoli szigetországban mutatták be. A kilencedik változat *Jean Valjean élete* címmel 1952-ben készült Hollywoodban, *Lewis Milestone* rendezte. Négy esztendő múlva kezdtek hozzá az új *Nyomorultak*-hoz, a francia és a demokratikus német filmgyártás első nagy közös alkotásához: legtöbb művésze francia, a felvételek javarésze a DEFA stúdióiban készült. Berlinben felépítették a *Place de Digne*-t, az *Auberge de Montfermeil*-t, a díszletvárosban Párizs egyik egész bulvár-szakaszát, ahol a nagy tömegjeleneteket (Lamarck tábornok temetését, a barrikádharcokat) forgatták.

A FILM FORGATÁSA KÖZBEN megkérdezték Le Chanoist: nem zárja-e, hogy Victor Hugo remekét már annyiszor megfilmesítették?

Thénardier, ahogyan Victor Hugo elképzelte — és Bourvil alakításában







»Az eddigi kilenc filmváltozatból — felelte — csak egyet láttam, Raymond Bernardét, 1934-ben, amikor a Pathé stúdióban én voltam a legeslegkisebb segédgyakornok... Természetesen újra megnéztem és megcsodáltam alkotóinak szenvedélyét és szellemét, Harry Baur és a többiek kitűnő játékát. De ez a régi nagy siker nem kedvetlenített el. Filmen ugyanis nem *re-make*: nem ismétlés és nem újragyártás. A regény olyan bőségszarú, amelyből tele marokkal meríthet az ember még felfedezetlen kincseket. *A történetet a mi stílusunkkal írtuk filmre, a mi lencsénken keresztül, időszerű optikán át néztük: Victor Hugo műve a filmen is a mához szól.* Olyan gazdag a mű, hogy más-más részletekkel is tolmácsolni lehet, anélkül, hogy elárulnók: azt hiszem, hívek maradtunk Victor Hugo szelleméhez. Egy általánosan ismert témából eredeti művet igyekeztünk alkotni: filmünk nem történelmi film, de benne van a történelem; nem rekonstrukció, de életrekel benne a hajdani Párizs; nem úgynevezett kosztümös film, de benne van a kor. Nem azért színes a film, mert ez a divat, hanem mert a szín nélkülözhetetlen szereplője — és csak azért szélesvásznú, hogy szélesebbre tárt ablakán szabadabban fújhasson a szabadságvágy, a nagylelkűség, az emberi nagyság szele...

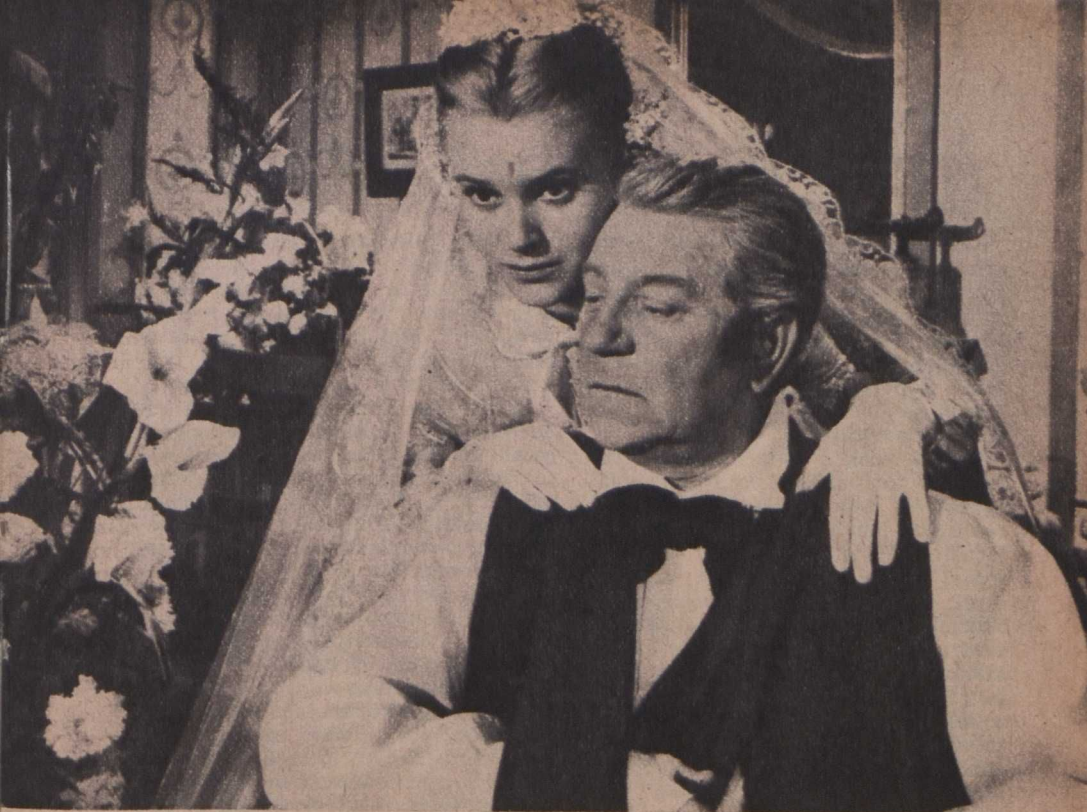
A RENDEZŐ legerősebb »aduja« *Jean Gabin*: Valjean szerepére ma elképzelni se lehet jobbat. Gabin egyszerű nyugalma, szemének tiszta kékje, erőteljes duzzadó hatalmas alakja szinte Valjeanéra termett: szinte látjuk, mint kényszermunkára ítélt rabot Toulon sötét börtönében, mint szökevényt s Myriel püspök darócruhás tolvaját, mint a jötevő Madeleine urat, magavádólón Arras törvényszéke előtt és magábaroskadón Fantine halottaságánál... Gabin, mint egy kolostor szelíd kertésze, mint Monsieur Fauchelevent Párizs barrikádjain, a szerelmes Marius és az örök *gamin*, a felejthetetlen Gavroche oldalán: és a harc után, tántorogva Párizs szörnyű csatornáiban. Ennyi szín és ennyi alak egyetlen hatalmas szerepben!

És mégse Gabin a főszereplő: Jean Valjean szinte emberfeletti s mégis oly emberi romantikus alakja a filmben csak szimbólum. *A nyomorultak* főhőse maga a párizsi nép, nyomorában és dicsőségében, pincék mélyén és barrikádok ormán — a főszereplő az elesettek és a felkelők örök Párizsa.

RUDNYÁNSZKY ISTVÁN

Bernard Biller Javert rendőrkomisszár szerepében





Cosette esküvőjére készül... Béatrice Altariba és Jean Gabin

A barrikádon... Enjolras diák és Valjean: Serge Reggiani és Jean Gabin





# Filmművészek - 1919-ben

„A film belépett a magyar történelembe és nagyon kívánatos lenne, hogy e képet megőrizzzük az utókor számára» — írta a *Mozgófénykép Híradó* 1912 júniusában, amikor megjelent a mozi vásznán az ellenzéki képviselőknek a parlament ülésterméből való kivzetéséről készített riportfilm.

Sajnos, ezek a fontos dokumentumok — több más értékes anyaggal együtt — elpusztultak. Mennyivel realisabb lenne minden írásnál, ha láthatnók a munkások és egyetemi ifjak 1908-as március 15-i tüntetéséről, Áchim András temetéséről, az ököritói báli tűzvészről stb. készített filmriportokat?! A magyar filmszakma hőskorának ezekből az éveiből mindössze az 1912-es budapesti munkássztrájkáról készült filmfelvételek láthatók még. Sajátságos, de éppen a munkásmozgalom történetének dokumentumai viszonylag nagyobb számban maradtak meg. Legutóbb Borsodban, egy régi épület bontásánál bukkantak beéptített, 1919-es filmanyagra.

Mint palackba zárt sorok, íróik üzenetét, úgy őrzik a filmek történelmünk nagy napjainak emlékeit. A féltve, titkon őrzött filmekben a magyar munkásmozgalom odaadó harcosai őrizték, ővták az utókor számára küldött buzdító tanításokat.

A Színháztudományi és Filmtudományi Intézet filmarchivumának értékeiben és számban is egyik legjelentősebb történelmi gyűjteménye az őszirózsás forradalom idején készült *Az Est Film* 24 darab híradófilmje és az államosított filmiparnak a Tanácsköztársaság idején gyártott 20 darab *Vörös Riport Film* című híradója. Ezek a filmek a magyar nép történetét megőrkítő legjelentősebb filmdokumentumok közé tartoznak.

Azt viszont már a szakmai közvélemény sem igen tudja, hogy ezeknek a társadalom- és művészettörténetileg értékes filmek java részének *Escher Károly*, az európai hírű magyar fotóművész az alkotója.

Escher a lakatosműhely szerszámain, illetve a műszaki részolók íronjait cserélte fel a filmkamerá-

val. Már 1916-ban a Projektograph Rt-nél kezdett dolgozni. Az operatőri munka fő követelménye ekkor még egyedül a gyorsaság, mert a vasárnap délutáni labdarúgó-mérkőzés felvételeit már este hét óra-  
kor vetítették a Royal Apollóban!

Escher Károly már ezeknél a filmfelvételeknél kitűnik mozgékony-  
ságával, leleményességével, a beállítá-  
sok változatosságával. Az operatőrök  
ekkor még igen kevés gépállásból,  
főleg totálból filmezték az esemé-  
nyeket. Escher már sikerült közelké-  
pekkel dolgozott, s forradalmi újítónak  
számított. Fotóművészi szépmér-  
zéke, az események lényegét gyorsan  
felismerő leleményessége, kompozí-  
ciós és exenziós képessége főleg a  
Tanácsköztársaság filmhíradóinak  
rendszeres gyakorlatában bontakozott  
ki igazán, ért művészi magaslatra.

A *Vörös Riport Film* és előfutárja  
az 1918 szeptemberében megindult  
*Az Est Film*, megteremtették az első  
rendszeres magyar filmhírszolgálatot.  
A filmhíradók rendszeressége terén  
ebben az időben még talán csak a  
francia, amerikai és a szovjet film-  
ipar előzte meg a magyar filmszak-  
mát. Ezek a heti híradók, témáik  
gazdagságát és fontosságát, valamint  
feldolgozásuk színvonalát tekintve,  
nemcsak korabeli mértékkel mérve,  
hanem a mai néző előtt is igen öt-  
letesnek, színvonalasnak tűnnek.  
Gazdag beállításaikkal jól kiaknáz-  
ták az események drámai lükteté-  
sét. De nemcsak a felvételek és a  
vágás kultúrája, hanem a szerkesztés  
is igen értékessé és színvonalassá  
tette ezeket a híradófilmeket. Ötle-  
mességükre jellemző, hogy még a ka-  
rikatúrát is felhasználták a heten-  
ként megjelenő híradófilmekben.  
Ezeket főleg Vértes Marcell, a ké-  
sőbb emigrált neves grafikusművész  
készítette a legégetőbb időszerű po-  
litikai kérdésekről. Ez volt a ma-  
gyar filmhíradó-készítés hőskora.

„A napilapok hírvovata és saját  
leleményességünk volt egyetlen tá-  
maszunk — emlékezik e hősi napok-  
ra Escher Károly. Ismeretlenek vol-  
tak még a mai, gyors és könnyű  
mozgást elősegítő riportgépek. A



kézihajtású Pathé-felvevőgép súlya, tartozékaival együtt körülbelül 20—25 kilogramm.

Egyik legnagyobb élményem, hogy 1918-ban a parlament előtti nagygyűlésen Ady Endrét is fényképezhettem. Az elnökségre hordágyon hozták ki a nagy költőt. Betegen, fáradtan is együtt ünnepelt a tömegekkel.

Sajnos, ez a filmfelvétel nem maradt meg, de a többiekben elevenen lobog az a forradalmi lendület, amely előkészítette az első munkásparaszti hatalmat Magyarországon. Ezek a híradókön láthatjuk a közvélemény kikiáltását, a Károlyi-féle földosztást, Ady Endre temetését és még sok más időszakos korabeli eseményt.

A magyar filmszakma államosításával, a Tanácsköztársaság idején ez a híradóapparátus készítette tovább a *Vörös Riport Film* híradószámait. Ezek a híradók örökítették meg a Tanácsköztársaság vezetőit, a proletárok harcát. A munkáshatalom veszélyeztetése miatt a híradók már mind többet és többet foglalkoznak a magyar Vörös Hadsereg katonáinak életével és védelmi harcaival. De a proletárállamban kibontakozó új élet legfontosabb eseményei még ilyen körülmények között is helyet kaptak a *Vörös Riport* filmekben. Így például a munkások és gyermekek a Balaton mentén, a Margitsziget a dolgozók birtokában, Eötvös Loránd temetése és sportesemények stb., stb.

A *Vörös Riport Film* legnagyobb vállalkozása az első szabad május 1-ről készült, körülbelül 500 méter hosszúságú riportfilm, amelyet a korabeli lapjelentések szerint tíz operatőr fotográfált egész Budapest területén.

Escher Károly azonban nemcsak híradókat forgatott a Tanácsköztársaság idején. Deésy Alfréd rendezővel együtt három játékfilm külső felvételeit készítette el Tatatóvárosban, amelynek főszereplője Hollay Kamilla volt. Ezek a filmek: *Diana*, 44 és 47, *Gyerekekasszony*.

A 81 éves Deésy Alfréd, a rangidős magyar filmrendező még ma is szinte minden nap megfordul a Hunnia Filmstúdióban. Szenvedélyes

Képünk a Nemzeti Színház új tagjának, a fiatal Uray Tivadarnak felvételt ábrázolja



filmszeretete mellett sokoldalúságával tűnt ki kortársai közül. Író, filmrendező és filmszínész egy személyben. Lelkes szorgalmazója a pasaréti Star Filmgyárnak, mely az első, speciálisan filmcélra épített műtermek egyike volt egész Európában. Itt dolgozott, mint főrendező Deésy Alfréd.

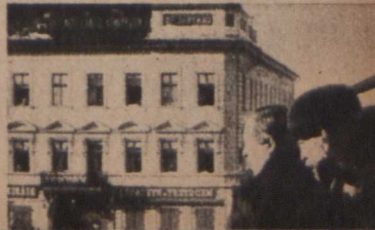
»A gyárnak akkor 8—8 állandó női és férfi főszereplője volt — tájékoztat Deésy Alfréd. Ezek nem színészek, hanem utcáról kiválasztott, jellegzetes típusfigurák voltak. Színészt csak a főszerepek alakítására szerződtették. A forgatókönyv a színészi és rendezői számára csak a mozgási és cselekvési feladatokat írta elő. Amikor a színész beszélni kezdett volna, már jött a felirat.»

A hivatásos filmszínészek mellett azonban az amatőrök és munkásszínjátékosok is készítettek játékfilmeket. Az egyetlen 1919-ből megmaradt és a Filmarchivum birtokában levő játékfilmet, a *Tegnap* címűt, egy ilyen amatőr csoport forgatta a kiscelli kastélyban. A filmnek külön műtörténeti érdekessége, hogy rendezői figyelmen kívül hagyta az egyik tükrözött beállításnál a képen megmaradt az operatőr munka közben. A film szereplői közül csupán a gyárigazgatót alakító Deneş Oszkár vált később neves művésszé.

Ezeket kívül még Farkas Antal: *Jön az őcsém* című versének filmre alkalmazott változata (*rendezője Korda Sándor*) és az *Őfelsége a király nevében* című háborúellenes propagandafilm maradt meg a Tanácsköztársaság filmterméséből.

MOLNÁR ISTVÁN

Dr. Janovics Jenő színházigazgató, az erdélyi Nemzeti Tanács alelnöke, beszédet mond







## JEAN PAUL SARTRE FILMJE

### A tisztességtudó utcalány

A komorna, a borbély, a lakáj, a jazz-zenész után a francia komédia a pozitív hős keresésében eljutott oda, ahonnan már nincs tovább — az utcalányig. Molière kicsattanó, csupa-erő és csupa-derű *Dorine-jétől* vagy *Toinette-jétől* Sartre ványadt, szűklelkű, züllött kis *Lizzyjéig* hosszú és meredek az út. Pedig édes-testvérek ők. Csak ezen a hosszú lejtőn az út belsejétől egyre inkább az útfélre szorultak azok, akik — így vagy úgy — őriznek még valamit az emberi élet igazságának álmából, akik egy tisztességtelen társadalomban még tisztességet tudnak.

A *Tisztességtudó utcalány* a háború utáni idők egyik legjelentékenyebb és legnagyobb sikerű színpadi műve. Sartre a darabjában a tragikum vármját nevetve átlépő komédia molière-i magaslatáig jut. Mesterien kombinálja a klasszikus francia színjáték kisépitészeti stílusát a legmodernebb építőanyagokkal. A szigorú hármasesegységet az élet mai laza áramlásával.

Csak a romantika cirádáit zárja ki hagyományos ívei és modern üvegfalai közül. Az irodalomban sokáig kötelező perdita-illúziót. Ebben a da-

rabban — a közvetlen üldözés cél-táblájával szolgáló Négeren kívül — valóban csak a kis szájha rendelkezik valamennyire ép lélekkel és emberi igazságérzettel. De anélkül, hogy egyúttal szívfacsaró élettörténettel is rendelkeznie hozzá. Nem lobban előttünk sírigtartó szerelemre; véznácska, kiszorolt testét nem eszményíti a mellbetegség fájdalmas korszorúja: nem kaméliákról és önfeláldozó szenvedélyről ábrándozik, hanem arról, hogy sok átmenő vendég kapcája helyett végre két-három javakorabeli úriember állandó „kedvelt időtöltésévé” legyen, egyszerűen egyetlen hetenkint. Lelkének sem misztikus örvényei, sem rejtett érzelmi csúcsai nincsenek. Európa és Amerika csaknem minden nagyvárosának utcáin és lokáljaiban bármikor összeakadhatsz vele, anélkül, hogy feltáruulnának előtted az élet döbbetes mélységei. Csak éppen... Csak éppen, az ő kis életének is vannak, mint mindenki életének, bizonyos erkölcsi normái. S ezek bizonytalannal nem alkalmazsak arra, hogy rájuk építsük az emberi társadalmat, de még bizonyosabban nem alkalmazsak arra sem, hogy a nagytőke és



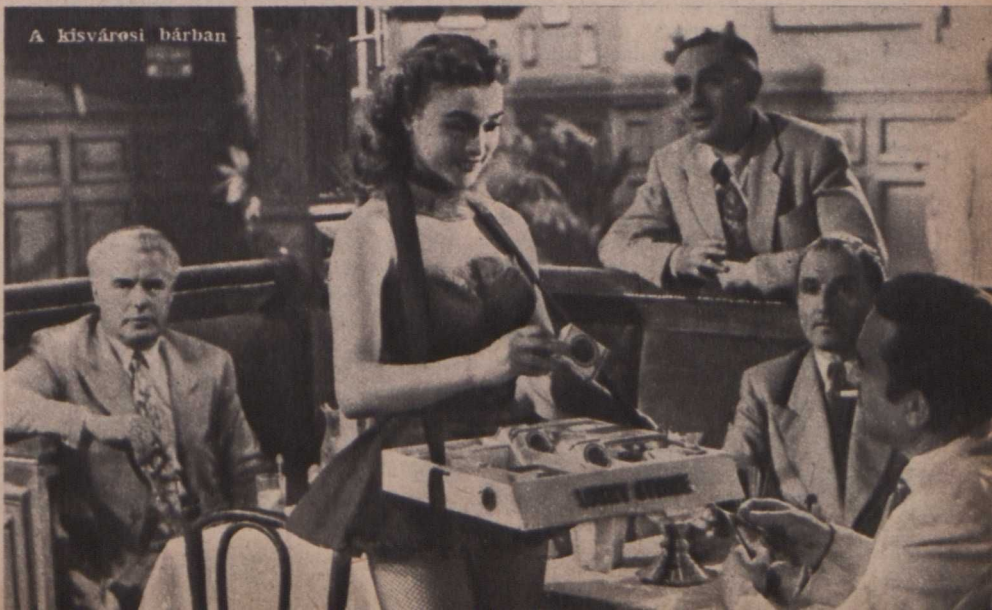
nagypolitikai urainak könyörtelenségéhez alkalmazkodjanak. Mi történik egy ilyen teremtéssel, ha a véletlenek legkülönösebb összejárása folytán ezeknek a brutálisan cinikus érdeknek egyik kulcshelyzetébe kerül? Kiderül, hogy szegény kis lelkének, naponta eladott testének minden romlottságával egyszerre tündökölni kezd. Nem mint az igazság lobogó fátylaja. Csak mint egy olcsó kénesgyufa lángja a koromsötétben. De még ez is elég, hogy megmutassa a sötétben lappangó árnyak förtelmes arányait.

\*

Az utóbbi időben, valahol csak a film művészi problémáival komolyan foglalkoznak, egyik fő vitatéma az irodalmi művek, regények és színdarabok filmre alkalmazásának kérdése. A *Tisztességtudó utcalány* perdöntő lehet ebben a vitában; a legtöbbet éri el, amit egy más műből készült film elérhet: olyan, mintha eredetileg filmre gondolták volna. A film alkotói — akik között szerencsés módon maga az alapul szolgáló darab írója is szerepel — nem riadtak vissza azoktól a változtatásoktól, amiket a film megkövetel; de attól sem, hogy — akár a filmszerűség megszállottjainak tilalomfával dacolva — átvegyék a drámából mindazt, ami csak átvehető mindenekelőtt a dialógusok java-részt. Azt tették, amit az alkotó-

munka bizonyos pontjához érve minden művésznek tennie kell: hagyták élni az anyagot, amibe maguk lehettek életet. Majdnem bizonyosan nem előre döntöttek afölött, hogy szatirikus komédiából „sötét” filmet készítenek; az anyag a maga sajátos törvényszerűségeit követte, amikor a színpad egyetlen díszletéből kilépve a film korlátlan kép-birodalmába, elsötétült és tragikus irányba fordult.

Hiszen kézenfekvő, hogy a film kövesse útjain a cselekménynek azokat a szálait, amiket a színmű egyetlen szobában bogozott össze. De mihelyt ezt gyanútlanul megtette, már akaratlanul is olyan képeket tárt a néző elé, amelyek, hacsak erőszakkal vissza nem fogjuk őket, maguktól újabb és újabb képeket, színeket, hangulatokat és cselekményeket idéznek fel. Mikor a film alkotói magától értetődően megmutatják azt, ami a darabban a cselekményt megelőzően történt: a részeg szénator-fi brutális négergyilkosságát a vonaton, talán még nem is gondoltak arra, hogy ez a pusztá látvány többé nem teszi számunkra lehetővé, hogy megmaradjanak a komédia eredeti tónusában. Természetesen következik a darab cselekményéből és a film természetéből, hogy — ha csak egy-egy mesterien szűkszavú kurta képsor erejéig is — szembe-kerülünk a lincis írtózatot szertartá-



A kővárosi bárban





Barbara Laage és Ivan Desny

sával és a négerék megrendítően egyszerű gyászával megölt társuk ravatala körül. De ez a két gyors pillantás az ábrázolt világ e két szélső pontjára már szétfeszíti a darab eredeti kereteit, hogy a tragédia sűrű levegőjét fogadja magába.

Innen aztán már csak egy lépés Fred és Lizzy jellemének és a mű befejezésének csupán árnyalatnyi, mégis lényeges módosulása felé. A darabban Lizzy, miután megtudja, hogy Fred revolvergolyója nem találta el a menekülő Négeret, vagyis, hogy ő megtette a magáét, megnyugszik abban, hogy végre valahára állandó „kedvelt időtöltése” lesz valakinek, mégha ez a valaki éppen az a brutális fickó is, akinek mindenre kész aljasságát leplezte le az egész darabon keresztül. Csakhogy az a lehetőség, hogy a filmben ezekben az utolsó pillanatokban is kiléphetünk Lizzy szobájából — méginkább, hogy ő maga kiléphet abból a szobából, amelybe a színdarab szükségképpen bezárta —, hogy lemehetünk az utcára, ahol a lincselő banda tombol, utána eredhetünk a holtraíjodva menekülő Négernek, máris

lehetetlenné teszi a színpadi befejezés kompromisszumát. Mihelyt Lizzy szemtől szembe került ezzel a látvánnyal, ha hű akar lenni akár csak a darabban megismert jelleméhez, immár másként kell cselekednie, mint a darabban cselekedett: végsőkéig ki kell tartania eddigi igazsága és küzdelme mellett. S a film a rendőrszobában a remegő Néger kezét bátorítón megfogó Lizzy képével végződik, ahogy Fred tehetetlenül veti utána az itt groteszkül a maga ellentétébe forduló szót: *sajha*.

A címben azt írtuk: Sartre filmje. S méltán. Ez a film valóban minden részletében egy nagy író kézjegyet viseli magán. Mert a rendező, ahogy felhasználta minden filmdarab lehetőséget, ami szervesen nőtt ki a művészi anyagból, ugyanúgy ellentét is állt a filmszerűség minden olyan csábításának, ami megcsalta volna — akár csak árnyalatokban is — az író. S ez legalább olyan nagy művészi erény, mint az előbbi. Milyen exotikus színeket keverhetett volna! Filmre vinni Amerika egy déli kisvárosának életét, ahol tizenhátezer fehér mellett húsz ezer néger él — maga félsikert jelentett volna. De a kínálkozó siker helyett a nagy dráma mellett döntött. Couleur locale helyett a történés emberi feszültsége mellett. Nem látunk egyetlen fölöslegesen „szép” vagy „érdekes” tájat, interieur, a felvevőgép mindig szigorúan az emberekre áll rá, híven a Sartre-i művészet élesen emberközpontú, kitérésnélküli stílusához. Az élesen vibráló fények, a keményen váltakozó zörejek és zenék, a hirtelen vágott képek mind Sartre írói stílusának egyetlen lehetséges filmbeli megfelelői. Nem ismerek filmet, ahol írói stílus ilyen hiánytalanul hangzott, képpé, színészi játékká alakult volna. S ennél nagyobb dicsőítést, azt hiszem, nem lehet mondani a rendezők, *Pagliero és Brabant*, a nagynevű zeneszerző, *Auric*, a főszereplők: *Barbara Laage, Ivan Desny és Marcel Herrand*, de az ezúttal valóban kollektívává alakult teljes gárda nagyszerű művészetéről.

SOMLYÓ GYÖRGY



# Író, dramaturg

Néhány hónapja vita folyt a Filmvilág hasábjain, majd más lapokban is, az író és rendező viszonyáról: vajon kettejük közül melyik is a fontosabb? Persze, mindkét fél ádázul védte a maga igazát, s így nem is jutottak dülőre. Nem is juthattak, hisz voltaképp már a probléma is hamis, bár néha a sajtó a témaszegénysége, vagy valami titkos sérelem újra és újra felszínre hozza. A problémán már régóta túl vagyunk, igaz, kicsit a magunk kárán. Egy időben fennen hirdettük a forgatókönyv elsődlegességét, ami valójában kizárólagosságot jelentett; ez a túlhajtott kultusz azonban épp a film sajtószertű kifejezési eszközeinek tökéletes elsorvadását idézte elő. Korábban a rendező kizárólagos jogaira esküdött a szakma; így viszont a mese vált mind agyalágyultabbá. Jobb, ha nem soroljuk fel a kiváló, sokszor nemzetközi hírnű mesterek tragikomikus fiaskóit, mikor a maguk-tákolta vázra próbálják a saját, eredendően tán nem is rossz elképzeléseiket felagatni.

A vitát inkább egy negatívum tette jellemzővé: kimaradt belőle a filmdramaturg. Pedig szó esett mindenkiről: operatortól a vágóig, a zeneszerzőig. A dramaturgról azonban hallgattak a vitázók, s nemcsak ők — máig hallgat róluk a kritika, a szaksajtó. Ha egy film jó, az író, rendező, operatőr osztozik a dicsőségen, ha a terjedelem engedi, a díszlettervező, zeneszerző is. Ám ha a film rossz, már a dramaturgot is emlegetik, bár nem a nyilvánosság előtt, s nem a legnagyobb benevelésével. Ő rontotta el a forgatókönyvet, ő volt erélytelen az íróval szemben — melyik fél hogy látja. S ilyenkor refrénszerűen fölmerül az »elvi« kérdés: szükséges, vagy fölösleges-e a dramaturg?

Persze, hogy nem fölösleges, hanem éppen nélkülözhetetlen. Egyes művek sikere tán inkább a rendezőn és az írón múlik; a filmgyártás *átlagszínvonal*a azonban legfőképp a dramaturgokon. Szerepük jóval fontosabb, mint a színházaknál, hisz a színpadi dráma törvényei már jobban kikristályosodtak, s ott a ren-

dező is inkább interpretáló művész, míg a filmrendező társszerzője is az írónak. Persze, az adott témát mindketten más és más szemszögből látják; kell hát valaki, aki szintézisbe hozza elképzeléseiket, kritikus szemmel nézve mindkettejükre. Amióta a film beszélni is tud, a dramaturg szerepe méginkább növekedett. Inspirátor és diplomata, művész és kritikus, »ötlet-ember« és konstruktor egyszemélyben. Sűrűn előfordul, hogy a rendezőnek a dialógusokhoz, az írónak a vizuális tempóvételhez nincs érzéke. Ha nincs, aki kellő judiciummal eldönti, hogy az adott esetben melyik megoldás a jobb: a montázs-e, vagy egy csattanós dialóg, a film hibrid lesz, amelyben semmi sincs a maga helyén. A szocialista filmművészetben a téma eszmei tisztasága, az alap gondolat világos értelmezése is főleg az ő gondja. Hisz az író — s később a rendező — akikben a leendő mű látomászerűen él, nem ugorhatnak ki a saját bőrükből. A dramaturgoknak döntő részük volt a szocialista filmművészet alapjainak lerakásában, csakúgy, mint a filmszakma 1956 utáni gyors konszolidációjában. A dramaturg az, aki átérzi, de kívülről is képes nézni a témát. Ötleteivel segít föloldani a görcsöket, úgyelve, hogy javaslatai a téma szellemének, stílusának megfeleljenek. A filmművészetnek ő a »szürke eminenciása«. Ha hármójuk harmonikus együttműködése valami okból megbomlik, ennek a film látja kárát. S mert a hatáskörök nem tisztázottak, ez bizony gyakran előfordul. Olykor a dramaturg is megtáltosodik, elsöpörve az író és rendező ellenállását, a saját önkényes elképzeléseit húzza rá a vonakodó témára. Ez is egyik — szükségesszerű — tünete a »dramaturg-epidémia«-nak.

Szerepe, s az íróhoz, rendezőhöz való viszonya persze nem rögzíthető tételes törvényekben; esetenként változik s függ a filmgyártás kialakult hagyományaitól is. Amerikában például az író egészen elvesz a dramaturgok hadában; néha nincs is író, hanem négy-öt, vagy még több »geg-men« ügyeskedő össze a storyt.



Az olasz filmek is sűrűn élnek ezzel a módszerrel, s nem is eredmény nélkül, mint jónéhány kitűnő olasz film — például a *Róma 11 óra* bizonyítja. Ennek a megoldásnak nálunk is vannak hívei. Szerintük az író minél nagyobb, vagy sikeresebb, annál makacsabb; vonakodva, vagy egyáltalán nem ismeri el a film sajtószertő törvényeit, nem tud bánni ezekkel. A dramaturg, ha szerényebb írói képességekkel rendelkezik is, a mesterség szabályaiban otthonosabb s egy-két társával összeállva, rutinos rendező segítségével, néhány ügyes ötlettel hamar túljut a »műalkotás« nehezén. Ha az ötletek valóban eredetiek, s a rendező is »jó formában« van, még remekmű is születhet így, bár biztos, hogy nem irodalmi értékei emelik azzá. Ez a módszer voltaképp nem új találmány. Így volt a commédia dell'arte korában is: adva vannak a színészek, a téma, amire »harap« a közönség és a többi jön magától. A módszer üdvöztető volta épp ezért kétséges: ezen négy évszázada már, hogy a színház túljutott. A jó irodalmi nyersanyag mégiscsak többet ér az effajta kollektív ügyeskedésnél.

Hasonló veszélyekkel jár az az újabb tendencia is, amikor a dramaturg egymaga csap fel írónak. Persze, ő is művész, ám hivatása, képességeinek jellege nemcsak hogy különbözik, de nagyrészt ellentétes is az íróéval. A dramaturg inkább a szerkesztés, a kritika mestere. Legfontosabb képessége, hogy gyorsan bele tudja élni magát a legkülönbözőbb témákba, helyzetekbe, stílusokba; ha maga ír, éppen ez az aklimatizálódási hajlam válhat gyöngéjévé. A dramaturgok által írt filmek így legtöbbször eklektikus jellegűek; nem ritkán tiszta utánérzések. Hasonlítsuk össze — csak a példa kedvéért — a *Körhintát* és a *Tettes ismeretlen-t*. Melyik volt az eredetibb, a jobb? Pedig ugyanaz a név szerepel benne: csak ott dramaturgként, itt: szerzőként. Persze író és dramaturg között nincs éles határvonal. Ritkán fordul elő, de megeshet, hogy a dramaturg egyúttal eredeti író is.

A szovjet filmművészet gyakorlata megint csak eltérő. Ott jónévi írók vállalták a dramaturg-munkát; sőt olyan kitűnő rendező-dramaturgjaik is vannak, mint Zarhi, vagy Hejfic;

maga Pudovkin és Eisenstein is nagy mestere volt a dramaturgiának, de mindketten inkább író-dramaturggal dolgoztak. Ezt a megoldást — mármint, hogy írókból neveljünk dramaturgokat — szintén nem árt mérlegelni. A szovjet filmművészet hagyományai azonban egészen mások. Ott már a kezdet kezdetén organikus együttműködés és kölcsönhatás alakult ki az irodalom és a filmművészet között. Nálunk nem így történt: a felszabadulásig szinte nem is juthatott író a filmszakma közelébe, s az elkülönülésnek ma is érezhetőek a következményei.

A dramaturg szerepét nálunk is a magyar film sajátos helyzete, létrejöttének körülményei határozzák meg. Az idegenkedés a dramaturgtól jórészt abból ered, hogy a szakma korábban nem nagyon ismerte, vagy ismerte el a dramaturgi pályát. »Veszek filmtémát Daykára és Csorotóra« — szól a korabeli apróhirdetés. Tréfás túlzással: ez volt akkor a dramaturgia. Az optimális módszer mégiscsak kialakult a szocialista filmszakma gyakorlatában. Az író-rendező-dramaturg egyenrangú együttműködését, s nem utolsósorban: kitűnő filmek igazolják így született — Szabó Pál regényéből — a *Talpalatnyi föld*; így az *Édes Anna*, a *Körhinta*, a *Budapesti tavasz*. A filmművészet iránt mind több író érdeklődik, de kiforrott, nagy szcenaristákban még ma is szűkölködünk; zavarba jönnék, ha háromnál több nevet kellene mondanom. S bár gyakorlott, kultúrált mesterek, tehetséges fiatalok a rendezők között is akadnak szép számmal, nagy művészegénység már kevesebb. Mindehhez vegyük még hozzá az írók és filmesek hosszú évtizedeken át tartó, kasztszerű elzárkózását, s mindazt, ami ebből ered, és magától kirajzolódik a dramaturg helye, súlya, szerepe a magyar filmművészetben. Hasznos lenne, ha a rossz tréfák helyett ez a fölismerés válna általánossá. Ha munkáját legalább elvben jobban megbecsülik, a dramaturg is jobb közérzettel dolgozik majd s vágyai, nosztalgiái is a saját hivatásához, feladatához kötődnek. A szkeptikusok meg gondoljanak arra, hogy a tényleges hibákat, mulasztásokat is több joggal kérhetik számon tőle.

B. NAGY LÁSZLÓ



# COCTEAU A FILMRŐL, A KÖZÖNSÉGRŐL ÉS A KRITIKUSRÓL

Jean Cocteau: *Entretiens autour du Cinematographe* c. könyvből.

A film végzete, hogy mindig és feltétlenül sikert követel. Ez a szinte elháríthatatlan akadály a nagy előállítás költségei és a tömegbevétel szükségességének a következménye. A művészetek műzsái szegények. Csak a filmé gazdag. Nagyonis gazdag és éppen ezért egyetlen csapással megsemmisíthető. Azonkívül a közönség nagyrésze a mozit úgy tekinti, mint átjáróházat, csak szórakozást, melyben az ember — sajnos, így szokták meg — teljesen felületes szemlélő.

Amit ma általában mozinak nevezünk, azt még most sem szokás úgy emlegetni, mint az elmélkedésre való alkalom lehetőségét. Az ember bemegy a moziba, kicsit odafigyel, kicsit odanéz, aztán máris kimegy és az egészet elfelejti.

Szerintem azonban a film ennek ellenére is a gondolatok kifejezésének hatalmas és hathatós eszköze. Még olyan tömegek esetében is, akik a gondolkodástól idegenkednek. Eszköz arra, hogy bizonyos, meghatározott dolgokat — a tinta és a papír kerülőútja helyett — a vizualitás nyelvén mondassák el.

A film sajátos mondatszerkesztést, mondattant követel, amely csak az egymásrakövetkező képekkel és bizonyos képsorokkal érhető el. Mindenesetre nem szabad meglepőd-nünk, ha az egyéni stílusnak a képi változata a felületes fordításokhoz és vezércikk-írásmóddhoz szokott nézőt zavarja. Ilyen néző számára Montaigne stílusának képi változata éppen olyan nehezen érhető, mint az eredeti szöveg.

A filmben az a törekvésem, hogy megakadályozzam a képek gyors és sima elfutását. Ezért a képeket hol szembe állítom egymással, hol egymásba iktatom, hol összekapcsolom, természetesen anélkül, hogy a film egészének a reliefjében bármi kárt okoznék. Nos, éppen ez az a sokat panaszolt buktató, amelynek alapján

a filmkritikusok, valamit filmszerűnek neveznek, és amelyet a film stíluskarakterének mondanak. Gyakran írják a kritikusok, hogy a film jó, de nem filmszerű, vagy a film ugyan nem szép, de viszont filmszerű. Ezzel arra kényszerítik a filmet, hogy inkább váljék a szórakozás, mint a szellem és gondolat művészi kifejező eszközévé. Őket magukat viszont arra ösztönzi, hogy egy olyan filmalkotást is ötven sorral intézzenek el, amely gyakran húsz év munkáját és tapasztalatát sűríti.

A film nem jelent korlátlan művészi szabadságot. Sajnos, sok a tilalomfa. És itt nem is a valóságos engedményekre gondolok (melyeket a tőkének, cenzúrának kell tenni), hanem arra a felelősségtudatra, amely — anélkül, hogy erről számot adnék önmagának — irányít és bizony sokszor akadályozza az alkotást.

A legteljesebb szabadságot talán a »Sang d'un Poete« című filmemnél éreztem, mivel ez teljesen privátjellegű megbízás alapján készült és mivel én akkor még a filmművészet-ről semmit sem tudtam. A megbízómat, aki tulajdonképpen rajzfilmet akart velem csináltatni, meggyőztem arról, hogy készítsünk egy játékfilmet, amelynek belső mozgási szabadsága éppen olyan, mint a rajzfilmé és a szereplőket, helyszíneket is a rajzoló szabadságával választjuk és váltogatjuk. Természetesen a műteremben mindenki bolondnak tartott és a szakmabeliek fíradhatatlanul »ugrattak«. A véletlen, vagy az, amit annak nevezünk, azonban gyakran segített. Íme egy példa.

A film forgatásának a végén voltunk már és az utolsó felvételeket csináltuk, amikor a műteremben váratlanul megjelent a takarításmélyzet és lázas seprésbe fogott. Hatalmas porfelhő kerekedett pillanatokon belül. Azonnal panaszt akartam tenni. Az operatőröm azonban visszahúzott, mert felismerte, hogy



a kép szépségét éppen a porfelhőn áttört fények adják meg.

A filmművészet: kézművesség. Egy mű, amelyet más ír és más filmesít meg, csupán fordítói munka és igazi írói igen kevésbé érdekelhet, hacsak nem a pénztárcája miatt. Ahhoz, hogy a filmművészet az íróhoz méltóvá váljék, szükséges, hogy az író fölemelkedjék a művészet méltóságára. Arra gondolok, hogy az író ne félkézrel odavetett művet adjon filmesítésre, hanem olyat, amelynek stílusa egyenértékű írói tollának rangjával, stílusával.

A legszebb filmeket az oroszok csinálták. Tegnap újra megnéztem a Patyomkin-t. Eisensteinnek ez a filmje és a csodálatos »Vihar Ázsia felett« a képpé vált elbeszélésnek klasszikus típusai. Montázművészetük pedig Tolsztoj írásművészetét is megközelíti, mivel ilyen filmek részleteinek írói tolmácsolására csak zseni lenne képes.

Nagyon boldog voltam, amikor megtudtam, hogy bizonyos számú



mozilátogató ötször-hatszor is megnézte az »Orpheus« című filmemet. Ezen a moziellenőrök nagyon csodálkoztak. Számomra viszont ez jó jel volt. Ugyanis a mozit sokáig csak átjáróháznak tekintették, ahová úgy jár az ember, mint söntésbe egy pohár sörre.

Eppen ezért is tulajdonítottam a filmkluboknak olyan jelentőséget. A filmklubokat minden erőnkkel támogatni kell. Jónagam nem utolsósorban ezért is vállaltam el a Filmklubok Egyesületének elnöki tisztjét.

Az a tény, hogy az első és a második filmem közt húsz év telt el, bizonyítja, hogy a filmet ugyanolyan művészetként értékelem, mint a rajtot vagy költeményt. Mégpedig olyan rajz vagy költeményként, amely oly sokba kerül, hogy képtelenség az utána következőt akár csak tervezni is. Gondoljuk jól meg, hogy milyen ritka egy olyan mecénás, aki alkalmat ad egy írónak arra, hogy önmagát vizuálisan kifejezze. Ki az, aki százmilliót ad egy fiatalembernek, hogy vágyait, elképzeléseit, önmagát tetszése szerint filmen megvalósítsa?

Ha valaki keskenyfilm kísérleti munkásságomról szóló történeteimet ismeri, könnyen tréfás ugratásnak vélheti az egészet, ami az én koromban bizony meglepő. Ezzel kapcsolatban szeretném Picassot idézni, aki amikor szemére vetették, hogy ő valójában tréfamester, azt válaszolta, hogy minden nagy festő tréfamester volt, mert jóval előbb megalkotta a válaszokat olyan kérdésekre, amelyek időben sokkal később születtek és ezzel tulajdonképpen saját kortársait is kigúnyolta.

Ne féljünk hát a tréfától! Hiszen ezek a megfeszített szellem pihenői, amelyek teljesen készen, fáradságmentesen születnek akár a kisgyerek találó aranymondásai.

Korábban a művész a hallgatással találta magát szemben. Ma ez a hallgatás borzalmas zajjal jelentkezik.

Cocteau rendezői elképzelését illusztrálja az »Egy költő vére« című film egyik jelenetének forgatásakor



Madeleine Sologne és Jean Marais Cocteau híres filmjének, »Az örök visszatérés«-nek szerelmespárja



Mindenki minden lében kanál. Manapság már ott tartunk, hogy a butaság is gondolkodik. Ez páratlan, egyedülálló eset. Párizsban minden néző azt hiszi, hogy jobban ír, mint a szerző és jobban játszik, mint a színész. Nincs többé közönség, csak bírálók vannak. Csak individualista tömeg, amely képtelen arra a kollektív hipnozusra, amely nélkül egyetlen színdarabnak sincs létjogosultsága.

Én nem is a publikumot, a nagyközönséget vádolom, hanem azt a hazug »elitét«, amely köztünk és a nagyközönség közt áll. Ez a hamis, nem igazi elit csak a divat szerint él és gondolkodik és mihelyt egy színdarab vagy film nem felel meg az éppen akkori divatnak, azonnal készék ráütni a bélyeget; »nem modern!«

Istenem! Nem »modern«, mint minden, ami számít és ér valamit és megtagadta a butaság diktátumának az engedelmességet.

Mi lenne belőlünk, ha nem létezne a nagyközönség fellebbezési fóruma és nem lenne külföld, ahová a mi művészi törekvéseink hosszú határidő után végre eljuthatnak?

Egyetlen kritikus van, aki értékebb, mint a többi, mégpedig: Léautaud. De ő nem néz filmeket. Ha jó színdarabot lát, arról beszél, ha rosszat, akkor a macskájáról. Igaza van.

Egy művet megírni, egy színdarabot, vagy filmet megalkotni, nem egyenlő ugyanannak az elolvasásával vagy megtekintésével. Hogyan tud valaki például egy olyan színdarabot vagy filmet megemészteni

két óra alatt, amelynek kidolgozásához és létrehozásához nekünk oly sok és hosszú időre volt szükségünk?

Ha mi megfogadnánk a kritikások, újságírók, egyszóval kortársaink tanácsait és annak megfelelően cselekednénk, akkor éppen ezek az újságírók és kortársak lennének azok, akik tőlünk legelőször elfordulnának és még azt a legkisebb elismerést is megtagadnák tőlünk, hogy személyünkről megemlékezzenek. Ezeket az embereket éppen az a titkos erő vonzza, amelyet elutasítanak és amelytől az ő véleményük szerint meg kell szabadulnunk. Holott éppen ez az erő biztosítja létezésünk, amelyet ők ugyan konstatálnak, de amelynek analizálására képtelenek. Úgy vélik, hogy mi valamilyen tévedés vagy szerencsés véletlen folytán létezőnk és ha megfogadjuk tanácsalkat, akkor tévedéseink megszűnnek és az a bizonyos szerencsés véletlen szolid és törvényes pozícióvá szelődül és így ahelyett, hogy rossz végünk lenne, minden jóra fordul majd...

A film megsokszorozza lehetőségeinket, hogy a nézőkkel találkozzunk. Ez azelőtt nemigen fordulhattott elő. Legalábbis sokkal lassúbb folyamat volt a könyvek korában és gyakran csak az író halálakor következett be. Számptalan levelet kapok a mozilátogatóktól. Ezek azonban sohasem egyeznek vagy hasonlítanak bírálmai és kritikusaim gyűlölködő cikkeihez és nem is aggódnak e cikk miatt.

Összeállította: LUKÁCS ANTAL



# A FILMMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG feladatairól

A Filmszakszervezet keretében néhány hete újjáalakult a Filmművészeti Szakosztály ideiglenes intéző bizottsága, amelynek elnökévé Fábri Zoltánt, titkárává Herskó Jánost választották. A szakosztály legfontosabb feladata, hogy rövid időn belül létrehozza a Filmművészeti Szövetség alakuló közgyűlését. Megkértük Fábri Zoltánt és Herskó Jánost, ismertessék a nem sokára megalakuló szövetség feladatait, terveit és programját.

— Az intéző bizottság alakuló ülésén — mondotta Fábri Zoltán — elhatároztuk, hogy a szövetséget filmművészeti életünk olyan fórumává fejlesszük, amelynek állásfoglalásaira, tanácsaira nemcsak mi magunk, hanem államunk vezetői is támaszkodhatnak. Valamennyien a párt művelődéspolitikai irányelvei alapján akarunk dolgozni, de tudjuk, hogy nem könnyű dolog az elveket a gyakorlatba átültetni. Igyekszünk majd a mindennapi alkotó munka közben felvetődő eszméi és művészi elvi kérdéseket tisztázni, filmművészetünk szocialista vonásainak erősítéséért, végső soron azért, hogy segíddkezzünk a szocialista realista magyar filmművészet megteremtésében.

— A tervek szerint hány tagja lesz a szövetségnek?

— Összesen körülbelül kétszáz filmművészt tart számon a szakszervezet — hangzik Herskó János válasza —, köztük rendezők, dramaturgok, díszlet- és jelmeztervezők, operatőrök, vágók, rajz- és bábfilmesek. A színészek a megalakuló színművészeti szövetség tagjai lesznek. Előreláthatólag 50—70 alapító taggal kezdjük meg működését a szövetség, a többiek a későbbiek során kérhetik felvételüket. Az intéző bizottság úgy döntött, hogy mindazokat felvesszük a szövetségbe, akik a játék-filmgyártásban már komolyabb eredményeket értek el. Azok a filmművészek, akik még pályájuk kezdetén vannak, a Balázs-Béla-stúdióban dolgoznak, s a szövetség egyik feladata éppen az lesz, hogy ezeket a fiatalokat elvi és gyakorlati tanácsokkal támogassa,

minél előbb önálló munkához segítsé.

— Hogyan értékeli az ideiglenes intéző bizottság a magyar filmművészet eddig megtett útját?

— Az alakuló közgyűlést művészi vitával kötfjük össze, s ez a vita ad majd választ erre a kérdésre — fejtegeti Fábri Zoltán. — Addig is, amíg erre sor kerül, néhány szóval válaszolok a kérdésre. A magyar filmművészet igen tekintélyes rangot vívott ki, nemcsak idehaza, de nemzetközi fórumokon is. Az 1956—57. évi átmeneti visszaesés után 1958-ban újból létrejött néhány alkotás, amely méltó a korábbi évekhez. (Egy részük még bemutató előtt áll.) Ilyen formán felmerülhet a kérdés: mi szükség van elméleti munkára, mikor a gyakorlat e nélkül is halad. A válasz: jó esztétikai, elméleti munkával bizonyára még gyorsabban haladhatunk, még jobb filmek szülnének. Másrészt az elméleti gyengeség egy bizonyos idő múlva visszavetne bennünket. Segíteni akarjuk egymást, a mai élet ábrázoló, bátor, új filmek megteremtésében, leküzdve a helytelen esztétikai nézeteket.

— Kérjük, fejtsék ki bővebben, hogyan képzelik a mai életet ábrázoló filmekhez nyújtandó segítséget?

— Véleményünk szerint — feleli Herskó János —, a legfontosabb, hogy megvalósítsuk az egyes filmművészek kapcsolatát a való élet problémáival. Már eddig is történt kísérlet erre, így például baráti beszélgetésre hívtuk meg egyik nagyüzemünk párttitkárát. A jövőben is szeretnénk az élet legkülönbözőbb területein dolgozó embereket meghívni. Arra is gondolunk, hogy egy-egy rendező az eddiginél jobban bekapcsolódjék például egy-egy üzem, vagy falu kulturális életébe. Jó gyakorlatnak mutatkozik az is, ha a rendező egy-egy filmje elkészítése közben szerzett kapcsolatait később sem hanyagolja el, s a film elkészülte után is visszatér a faluba, vagy üzembe... Úgy látjuk, a mával foglalkozó magyar filmek többé-kevésbé



éppen azért vitathatók, mert a rendezők nem elég bátran, nem elég mélyen, nem elég elemzően vetik fel bennük a valódi, fájó és még megoldhatatlan problémákat. Természetesen nem hisszük, hogy egy-egy filmben meg is lehet oldani a problémákat, éppen ezért fontos, hogy legalább a feltérásukban legyünk utatmutatóan őszinték. Azt hiszem, helyes volna, ha nemcsak egymás filmjeinek esztétikai problémáiról vitáznánk, hanem arról rendezőnk ankétokat, mennyire igazán és életszerűen sikerült a valóság ábrázolása.

— Hallottuk, hogy a Filmművészeti Szövetség filmművész klubot akar létesíteni. Hogyan zajlik majd a klubélet?

— A filmművész klubot a SZOT támogatásával valósítjuk meg — hangzik Fábri Zoltán válasza. — Vetítőterem, érdekes művészi műsorok, viták, előadások, ankétok, a Herskó János említette meghívások, illetve az élet különböző területein dolgozó emberekkel való beszélgetések, hogy a sok terv közül csak néhányat említsék. A klubélettől várjuk a többi között a filmalkotók és filmkritikusok együttműködését is, illetve a kritikai élet fellendítését. Szeretnénk a kritikát közelebb hozni a filmművészet élő problémáihoz, segítséget nyújtani a filmkritikusoknak munkájuk elmélyítéséhez. Reméljük, ebben támaszkodhatunk a Színház- és Filmtudományi Intézetre is. Programba vesszük a filmművészek rendszeres találkozóit más művészekkel, így újságírókkal, írókkal, képzőművészekkel, s nem utolsósorban az új közönséggel.

— Visszatérve még egyszer a mindnyájunkat legjobban érdeklő problémához: a valóság ábrázolásához — melyek azok a témák, amelyekre elsősorban gondolnak?

— Nehéz erre válaszolni — mondja Herskó János —, illetve könnyű, hiszen azt is lehetne mondani: minden. Mégis, ha a mai élet problémáiról beszélünk, arra gondolunk, hogy e nagy témákon belül — mint a szozmozgalom fejlődése, az iparosodás problémái stb. —, az új módon jelentkező, emberi problémákat is szeretnénk ábrázolni. Ifjúság, család, házasság, erkölcsi és érzelmi témák...

— Gondoltak-e arra, hogy felvegyék, illetve kiszélesítsék a kapcsolatot a baráti országok és kapitalista országok művészeivel?

— Természetesen — feleli Fábri Zoltán —, hiszen fontos feladatunk, hogy megismerjük a világ filmművészetének jelenlegi állását, szoros kapcsolatot teremtsünk a Szovjetunió és a baráti országok, valamint a kapitalista országok haladó művészeivel. Megszervezzük a külföldi tanulmányutakat, és tapasztalatcseréket. Úgy gondoljuk, mindezek alapján komoly segítséget nyújthatunk az állami vezetőknek és munkáknak jelentős szerepe lehet az állami eszközök felhasználásának ellenőrzésében, művészeti díjak odaítélésében és más fontos kérdésekben. Az ideiglenes intéző bizottság tagjai megtiszteltetésnek veszik a rájuk háruló feladatot és valamennyien arra törekszünk, hogy segítsük a megalakítandó szövetség munkáját, amely igen komoly lépés lesz a filmművészet további fejlődésében.

P. Zs.

## DONSKOJ ÚJ FILMALKOTÁSA

A francia lapok megemlékeznek Donszkoj új művéről, akinek legutóbbi filmje az »Anyá« két esztendővel ezelőtt került nagy sikerrel bemutatásra Franciaországban. A film címe: »A kis fehérlo, aki sír«. Meséje az 1830-as években játszódik Ukrajnában, és egy nagy szerelem történetét meséli el. A romantikus történet megrendítő képet ad a cárizmus embertelen világról és — a kritikák tanulsága szerint — Donszkoj művészetének új csúcstát jelent. Kiemelődik a film megkapó színei, amely a színesfilm új és eddig alig tapasztalt művészi lehetőségeit tárják fel. A francia kritika Eisenstein alkotómódszeréhez hasonlítja Donszkoj új művének művészi koncepcióját. A forgatókönyvet Irina Donszkoj írta és az egyik főszerepet Vera Donszkoj játssza a filmben.



# A FRANCIA FILM PARTIZÁNJAI

A producerek nem veszik komolyan őket. De a sajtó egyre többet foglalkozik velük és vannak, akik nem kevesebbet várnak tőlük, mint a francia film megújódását.

Kikről is van szó tulajdonképpen?

Fiatal, tehetséges filmrendezőkről, akik azt állítják: lehet jó filmet csinálni egészen szerény eszközökkel — negyedannyi költséggel, mint amennyibe egy szokványos detektív- vagy „sexy”-film kerül! —, ha saját maguk gyártják filmjeiket. Ezek a makacs fiatalok nem a pénzemberek ötleteit, hanem saját elgondolásukat kívánják megvalósítani. Niincs kedvük alkalmazkodni a kereskedelmi film igényeihez, nem hajlandók behódolni a mindenható terjesztők követeléseinek. Minimális anyagi befektetéssel, kezdetleges felszereléssel, egyesek műterem nélkül, kalandos körülmények között forgatják sztárnélküli filmjeiket, amelyekkel hadat üzennek a filmgyártás üzleties szellemének.

Jacques Rivette (balra) és együttese «Párizs a miénk» egy jelenetét forgatják a Sarah-Bernhardt színház tetején. Jobbra Charles Bitsch, az operatőr, aki szintén filmkritikus



Az effajta vállalkozás nemcsak anyagi, de erkölcsi kockázattal is jár. Ha sikerül, a bátor rendező-partizánt hősként ünnepli a filmvilág és a közönség. De jaj neki, ha kísérletével kudarcot vall! Akkor nem talál többé olyan mecénás-producerre, aki még egy alkalmat ad neki a próbálkozásra és évekre le kell mondania minden önálló munkáról.

Ám a fiatalok — ellentétben az óvatos producerekkel — vállalják a kockázatot.

Az alig harmincéves Jacques Rivette, a „Cahiers du Cinéma” filmkritikusa, aki már csinált egy díjazott és kitűnőnek minősített kisfilmet (Le Coup de Berger) a Sarah-Bernhardt-színház tetején kezdte el forgatni első játékfilmjét. A film címe: *Párizs a miénk* (Paris nous appartient). A fiatal rendező elszánt barátai hétről hétre teremtik elő a forgatás költségeit. Az operatőr (maga is filmkritikus) a hivatásos kollégáktól, akik éjjel forgatnak, csen el egy-két vetítógépet, nappalra. Egy éjszakai felvételüknél, amikor a Louvre előtt filmeztek, a múzeum homlokzatát megvilágító reflektorokat vette egyszerűen igénybe. Mert ha Rivettinek és sokat próbált stábjának nem is áll műterem rendelkezésükre — Párizs az övék! Az utcák, a kávéházak, a baráti lakások, no és nyári hónapokban a Sarah-Bernhardt-színház, a padlástól a színpadig! A film szereplői — önzetlen fiatal színészek és színésznők — Párizs csodálatos természetes díszletei között mozognak. Rivette nem egy rendezői megoldását a véletlenre, az életre bízta... Egyébként «néma» kamerával dolgozik, a filmet utólag szinkronizálják majd. A film, amikor elhagyja a laboratóriumot, nem kerül többé 3—4 millió franknál. Az utólagos szinkronizálással és az utólagosan kifizetett honoráriummokkal együtt pedig a költségek csupán 25 milliót tesznek ki. Ugyanakkor egy játékfilm költsége átlagosan 80—110 millió frank között váltakozik.

Pierre Kast már számos kisfilmet





Jean-Claude Brialy és Bernadette Lafont, Claude Chabrol »A szép Serge« című filmjében, amely 1959-ben Vigo-díjat kapott

csinált és egy játékfilmet (Un amour de poche). Tehát ő részt vett már »normális« produkcióban is. Ebből azt a tapasztalatot vonta le, hogy a producerek hibát követnek el, amikor a közönség helyébe képzelik magukat és önmagukon keresztül, a saját színvonalukról ítélkeznek. És elhatározta, hogy következő filmjét, nagyon korlátozott költségvetéssel, maga csinálja — nyaralás közben, barátokkal, szabadon, mintegy szórakozásképpen. Deauvilleben, Saint-Tropezben és a téli sporthelyeken forgatja *Le belage* című filmjét, amelyben nincsenek más sztárok, mint a szebbnél szebb francia tájak és üdülőhelyek.

Claude Chabrol újságíró, scenáriumíró, rendező — is a saját producere. Ő már túl van az első kísérletezéseken. *Beau Serge* című filmjét — a film díjat nyert a locarnói

Ez a hatalmas helyiség csak alkalmilag lépett elő filmstúdióvá, »civilben« a Sarah-Bernhardt színház díszletműhelye, ahol képünkön ugyancsak a »Párizs a miénk« jeleneteit forgatják

fesztiválon — a szülőfalujában forgatta, a lakosság lelkes közreműködésével. A statisztériát a francia parasztlakosok szolgáltatták. A sikerült próbálkozás nemcsak sok tanulsággal járt, de egyben biztosította a kezdő tőkét Chabrol *Les Cousins* című második filmjéhez, amelyet hasonló feltételekkel, de ezúttal párizsi környezetben forgat. A 28 éves Chabrol a józan álmodozók fajtájához tartozik. Aprólékosan kidolgozott munkatervvel, pontos költségvetéssel kezd vállalkozásaiba. Jó szervező, aki nem teszi ki munkatársait kockázatos kalandoknak. Egyébként, mint rendező, ő is az a típus, aki a véletlenek fölött őrködik. Két jelenetet sohasem forgat egyféle módon. Az eleven életet igyekszik megragadni.

Mindenesetre az ő példája, már bizonyítéka annak, hogy a filmgyártásnak ezek az új útjai, nem járhatatlan utak. És talán azoknak lesz igazuk, akik azt vallják: éppen ezek a kezdeményezések hoznak friss vérkeringést a sokszor már csak önmagát ismételtető, elöregedett francia filmművészetbe.

MÁGORI ERZSÉBET







## A DREYFUS-PER FILMEN

Két amerikai filmről szeretnék ezúttal beszámolni, melyek azt bizonyítják, hogy olykor-olykor Amerikában is létrejön az emberiség valódi problémáival foglalkozó alkotás. Igaz, az egyik ilyen probléma nemsokára egy évszázados, de ma is élő és világhírű: a Dreyfus-ügy. A film történelmi hűséggel eleveníti meg az Ördög szigetére száműzött, zsidó származású francia tisztt, Alfred Dreyfus meghurcoltatását, az ellene lefolytatott pert, Emile Zola sajtó-kampányát és világhírű újságcikkét Clemenceau lapjában, a „J'accuse”-t. José Ferrer, a film rendezője, maga játssza Dreyfus szerepét, a többi történelmi figurát Anton Walbrook, Viveca Lindfors, Leo Genn, Emlyn Williams, David Farrar alakítják.

Erich Maria Remarque filmje: „Szeretni és meghalni”, akár a „Nyugaton a helyzet változatlan” — háborúellenes. 1944 tavaszán játszódik, amikor már a reményüket vesztett, visszavonuló német katonákat csak a vágy élte, hogy otthonukba visszajussanak. Hazatér Ernst is, az egyik katona, de városát romokban találja, otthona nincs, szülei eltűntek. Bolyongásában egy orvoscsaládhoz kerül, megismeri Elisabethet, az

A katona hazatér... Jelenet Remarque filmjéből

orvos leányát, s a fiatalok egymásba szeretnek. De a szerelemmel, az élettel szinte egyidejűleg jelentkezik a halál is: a házasságkötést követő napon Ernstet hivatja a Gestapo, s átnyújtanak neki egy dobozt apósa hamvaival... A film szomorúan végződik, mint ahogy a háborúban szövődtű szerelmi történetek sokszor szomorúak. Az ifjú férjnek vissza kell térnie csapatához, rövidesen meghal, halála előtt még megtudja, hogy felesége állapotos...

A megrázó filmet Douglas Sirk — aki a náci uralom elől emigrált húsz évvel ezelőtt Berlinből — rendezte. Azért tért vissza Berlinbe, hogy Remarque megrázó művét filmre vigye. A film külön érdekessége, hogy főszereplői: John Gavin és Liselotte Pulver nem ismertnevű sztárok Amerikában. Maga Remarque is vállalt egy szerepet filmjében, egy, a náciak által meghajszolt öreg tanárt alakít.

W. M.



José Ferrer, a „Dreyfus-ügy» főszereplője

### filmvilág

II. évfolyam 6. 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. Csekkzámlaszám: egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Kiskereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-590887. Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



## A VÖRÖS LEVELEK

A harmincas években nyugat Bjeloruszsiában, a lengyel határ közelében játszódik ez az új szovjet film. Hőse egy forradalmár, aki megsebesül egy pártmegbízás teljesítése közben. Ellenségei úgy tudják, meghalt, neve felhasználásával beépítenek egy



Arjepina



Pavulsz

ügynököt a mozgalomba. Az időközben felépült forradalmár mindent elkövet, hogy leleplezze a provokátort...

A filmet Kors-Szablin rendezte, Kulesov és Kucsar írta, Fogelman fényképezte. A főbb szerepeket: Pavulsz, Arjepina, Zsarov, Lucsko játsszák.

Klara Lucsko







*filmvilág*

Ára: 4,— Ft

»A szél nem tud olvasni!« című új angol film főszereplői: Yoko Tani és Dirk Bogarde. A film egy angol tiszt és egy japán lány szerelméről szól a második világháború alatt. Forgatókönyvét Richard Mason regényéből maga a szerző írta és Ralph Thomas rendezte.