

# filmvilág



5

1958. ÁPRILIS 15



Vlagyimir Uljanov (Korovin) és  
Ogorodnyikov tanító (Kocsetkov)



Alekszandr Uljanov (Javorszkij)  
és Anna Uljanova (Szkolova)

**L**ENIN ifjúkorába vezet vissza a szovjet művészet új alkotása: »Az Uljanov család«. Jelentős kísérlet ez a film, a nagy államférfi és gondolkodó emberi és politikai arculata kialakulásának ábrázolására. Azokat a még gyermekkori konfliktusokat eleveníti meg a cárizmus kegyetlen világában, amelyek forradalmi hivatására ébresztették évszázadunk legnagyobb és legjelentősebb alakját.

**CÍMKÉPÜNK :** Mylène Demongeot és Yves Montand a »Salem-i boszorkányok« című új német-francia filmben

HA 1.272 :3

# Az operatőr művészete

A moziba járó közönség sokat beszél, sokat tud a filmszínészek munkájáról, lényegesen kevesebbet a filmíróról és a rendezőről, és még kevesebbet az operatőrrel. Az operatőr munkáját a filmmel foglalkozó kritikusok is többnyire felületesen ismerik csupán. Ezért örömmel ragadjuk meg az alkalmat, hogy munkánkról, tapasztalatainkról néhány gondolatot elmondjunk.

A film, mint tudjuk, a legkollektívebb művészet. S a filmet alkotó kollektíván belül az operatőr feladata az író és rendező elképzelésének megvalósítása. Hogyan? Sajátos technikájával — fényfelvételével, a legkülönbözőbb mozgással, az objektív ezernyi lehetőségével — ötleteivel, alkotó fantáziával. Nemcsak szolgálva, illusztrálva a forgatókönyvet, hanem azt tovább is fejlesztve olyan irányban, hogy a film igazán filmszerű legyen.

Itt van tehát mindjárt az első kérdés. Mit nevezünk filmszerűnek? Régóta, s az utóbbi időben különösen foglalkoztatja a filmművészeket a képzőművészet és a film hasonlósága. Hasonlóság feltétlenül van. Az operatőr ugyanis mindig arra törekszik, hogy kifejezési eszközei esztétikailag szépek, festőiek legyenek. A festmény azonban — áll. A film — mozog. S ez alapvető különbség. A mozgás a film legjelentősebb tényezője, s a filmszerűség egyik megnyilvánulása. A színészek színpadon is mozognak. Összehasonlíthatatlanul kevesebbet, mint a filmen. Színpadon néha fél órán át is élvezettel figyelhetjük két egymással szemben ülő, legfeljebb időnként felugráló, vagy sétáló szereplő dialógusát, filmen ugyanez elviselhetetlen a nézőnek.

Sokan azt hiszik, egy filmben az a filmszerű, ha gyakran változik a helyszín, ha a szereplőket valódi erdőbe, tengerre, hegyek közé visszük — ami a színpadon nem valósítható meg. Nos, ez még nem elég. Ha két szereplő az erdőben beszélget hosszasan egymással, akkor a film éppoly kevésbé filmszerű, mintha ugyanezt szobában teszik. Viszont, egy szobá-

ban történt felvétel is lehet filmszerű. Egy-egy drámai konfliktus, feszült hangulat filmszerű megjelenítése alatt azt értjük, ha ez a megjelenítés nemcsak párbeszéddel, elmondva, hanem a film sajátos eszközeivel: hanggal, fényvel, mozgással, ötletes fényképezéssel történik. Talán néhány példa:

A Budapesti tavasz-ban egy szerelmes éjszaka után a zsidó leány menekülni kényszerül a lakásból, ahol bújtatták, s el sem búcsúzik kedvesétől. A fiú jókedvűen ébred, keresi. Egyetlen szó sem hangzik el, mégis a néző megérti: a fiú rájött, hogy a lány elhagyta. Ezután vagy kétszáz méteren át perog a film, még mindig nem hangzik el egy szó sem, a szereplő színészben az érzések és gondolatok valóságos örvénye kavargó, míg aztán eljut odáig, hogy kimondja az első mondatot barátainak: »adja-tok pisztolyt«. A néző csak a képekből értette meg, hogy az érzelmek milyen skálája vitte ezt az addig passzív fiatalembert az elhatározásra: fegyverrel a kezében harcol az életért.

Ugyanebben a filmben utalhatunk egy másik jelenetre, amikor ugyancsak anélkül, hogy egy szó is elhangzanék, a néző és a fiú megtudja: a lányt a dunaparton a nyilasok kivégezték. A misztikus hajnali kód, amelyben szinte elvész a kétségbeesetten kereső fiú alakja, a felsorakozott, immár gazdátlan cipők, s a mindent elnyelő víz csendes folyása, nagyobb érzelmi hatást ér el a nézőnél, mintha maga is tanúja lett volna a kivégzési jelenetnek.

De utalhatunk a Körhinta sokat emlegetett táncjelenetére, vagy a Szállnak a darvak legizgalmasabb pillanataira... A bombázás közben távollevő kedves után búsuló lány egyetlen szó nélkül, alétlan zuhan egy másik fiú karjaiba. Vagy egy jelenet a Róma 11 órá-ból. A milliomoslány visszatér szerelmeéhez, a festőhöz. A fiú ül, egy képerketet szögez. A lány megáll az ajtóban. A kamera váltakozva mutatja, hol a fiút, hol a lányt. Később a lány leül egy hintaszékbe és hintázik. Egyetlen szó nem



hangzik el, s a jelenet mégis drámai és forró, megtelíti a néző képzeletét.

**S**íme mindjárt egy másik probléma: a néző képzelete. Úgy véljük, a magyar filmek írói és gyakran rendezői, nem bíznak eléggé a nézőben. Túlságosan megmagyaráznak mindent, túl aprólékos részletességgel tesszik a film cselekményét vontatottá és hosszadalmassá, túl sok gondot fordítanak a cselekmény logikai tisztaságára. Pedig, a filmszerűségnek az is egyik sajátos megnyilvánulása, hogy a néző szinte maga is alkotó, a képsor hatására elképzeleli a cselekmény egy bizonyos láncát. Hiba az, ha a filmírók túlságosan ragaszkodnak dialógusaikhoz, ha nem tudják megérteni, hogy a filmen elsősorban nem szöveggel, szóval, hanem képpel kell kifejezni a mondanivalót.

Az előbb szó esett a cselekményről. Nagyon fontosnak tartjuk, hogy a film cselekménye kitérő nélkül, a nézők figyelmét feleslegesen elterelő részletek nélkül, szinte fogaskerék-szerűen menjen előre. Talán ebben a vonatkozásban kellene a legtöbbet tanulnunk az olasz neorealista filmekről. A filmen mindennek jelentősége van. Hátrálatja a cselekményt egy-egy — bármilyen ügyesen, ötletesen, szépen fényképezett — táj, virág, vagy akármi más, ha annak a történet szempontjából egyébként nincsen jelentősége. Az operatőrnek úgy kell az objektívet megválasztania, a világitást megszerkesztenie, hogy a jelenetből azt emelje ki, ami a forgatókönyv előírásai szerint a legfontosabb. Az operatőr munkáján múlik, hogy a néző megértse a lényegét, hogy tudja, mire kell figyelnie. Ha például a jelenetben főszerepet játszó színész egy-egy arcáradulása vagy szájmozdulata jelez valamit, akkor az operatőr úgy dolgozik, hogy az arc kerüljön előtérbe.

**M**indehhez szorosan kapcsolódik az operatőr és a színész egymáshoz való viszonya. Sajnos, kiváltképpen régebbi filmjeinknél, gyakran megtörtént, hogy az operatőr a maga technikai felkészültségével nem segítője, ösztökélője, hanem gátja volt a színész művészetének. Olyan esetről is tudunk, amikor a krétajelöléseket annyira mereven alkalmazták, hogy az akadályozta a színészt játé-

kában. Minduntalan figyelmeztették, ne hajoljon erre vagy arra, mert »ki-kerül a fényből«. Ilyenkor történt meg, hogy a színész képtelen volt figyelmét a játékra összpontosítani, annyira lekötötték a technikai szempontok. A filmszínész munkája amúgyis rendkívül nehéz, a művészi átélés itt még sokkal nehezebb, mint a színpadon, hiszen sokkal több körülményre kell a filmszínésznek figyelemmel lennie, mint a színpadon, s a cselekményt elejétől végig egyfolytában soha nem játssza el. Nem szabad tehát az operatőrnek még technikai nehézségekkel is nehezítenie ezt a munkát, mert gyakran megtörténhet, hogy a színész emiatt megmerevedik, élettelen a figurája.

Az operatőr a kamera mozgásával, fényvel-árnyékkal ötleteivel esz-koze legyen a színészi játéknak.

**V**égül, még egy kérdés: a forgatókönyv. Gyakran látjuk, hogy kitűnő francia, vagy olasz filmeket öten-hatan írtak. Nem kell ettől megijedni. Természetesen nem erőszakolt társszerzősekre gondolunk, de véleményünk az, hogy egy bármilyen tehetséges írónak egyedül, filmbeli, filmszerűségi tapasztalatok nélkül ritkán sikerül jó forgatókönyvet írnia. A nagyszerű magyar filmek példái is azt bizonyítják, hogy a filmek sikeréhez hozzátartozik a kollektív munka, s általában jó forgatókönyvet akkor lehet készíteni, ha a filmíró és a rendező együtt dolgozzák ki. Nem tartjuk jó módszernek, ha az operatőrt csak a kész forgatókönyv után vonják be a munkába. A helyszíni kiválasztásával, egy-egy jelenet készítésével, ötletes megoldásával járul hozzá az operatőr egy-egy film minél művészebb megvalósításához — még a felvételek megkezdése előtt.

A gondolatsort összegezve a jövő magyar filmjeinek elkészítésénél a leglényegesebb javítanivalót a következőkben látjuk: a többnyire lassú, vontatott, felesleges részletekbe vésző cselekményeket lüktetőbbé, gyorsabbá tenni, általában kevesebb dialógust alkalmazni és sokkal fokozottabban törekedni arra, hogy filmjeink a filmművészet sajátos formanyelvén beszéljenek.

HEGYI BARNABÁS  
és ILLES GYÖRGY



Maria Schell,  
Gervaise alakítója

# Patkányfogó

Francia film

Azt hiszem, ebben a regényében teljesítette Zola legjobban a saját írói programját, és ebben adta ez a program a legtöbbet a világirodalomnak is; talán inkább, mint a *Germinal*-ban. A forgatókönyv igen alapos, jó munka eredménye. Nem lehetett könnyű dolog ennyire epikus regényből ilyen filmszerű forgatókönyvet írni. A film írói szerencsésen választották ki azokat a jeleneteket, amelyeknél — mint Gervaise életének legjellemzőbb epizódjainál — hosszabban elidőzhetnek (a mosóház, a születésnap vacsora), és egyet kell értenünk abban, hogy mellőztek néhány kellemetlen emlékü, rossz értelemben naturalista, szinte funkció nélküli részletet (pl. a hullavirrasztás). Az ilyen részletekből az adott helyet a filmben, aminek a hősnő sorsa szempontjából szerepe van (pl. a férj részegsége azon az éjszakán, amikor Gervaise először tér vissza régi vadházastársához). Egyet kell értenünk azzal is, hogy a film írói nem erőltették drámává az élet-eposzt, bár erre a regény cselekménye némiképp kísértene; igen he-

lyesen, nem a cselekményt, hanem a mondanivalót tartották szem előtt: Gervaise a „karrier” csúcspontján sem emelkedik ki abból a lankasztó, reménytelen atmoszférából, amely az egész regényre rányomja bélyegét. Az atmoszférának ez a homogenitása, amelyben Zola egy társadalmi miliót, mintegy mikroszkóp alatt vizsgál, többet tud mondani, mint az egész társadalmat átfogó „keresztmetszet regények” kontra-punktikája. Ezt a feladatot érezte át a rendező is, akinek nagyon biztos, mindvégig törésmentes stílusa, a sokféle figura játékából együttst teremtő ereje teljes sikert arat a regényfilmeket némi gyanakvással fogadó irodalmár-lelkeken is.

Egy-két dolgot mégis felvetnénk, éppen a Zola-emlék, az eredeti irodalmi élmény kapcsán. Egy csöppet mintha mégiscsak „fertőtlenített” volna az atmoszféra, egy halvány árnyalattal kevésbé nyomasztó, mint Zolánál. Mi lehet ennek az oka? Egyrészt a címadó kocsma (a „Patkányfogó”), a pálinkafőző üst, a törzsköznőség, az alkohol szerepe a proletárkerület életében kissé elmo-

sódott itt a filmben. (A magyar nézők nem is tudják majd, miért Patkányfogó a film címe. Ezért talán jobb is lett volna meghagyni az eredeti „Gervaise”-t.) Kicsit egyéni tragédia ebben a filmben a szerencsétlenül járt tetőfedőmunkás alkoholizmusa, holmi második lezuhanás egy tetőről, amelyről csak az eshetik le, aki oda felmászott. Nem látjuk eléggé a tömegek katasztrófáját okozó szakadékot, amely a kocsmá alakjában ott áll az út szélén, s naponta tízezrek tántorognak el öntudatlanul mellette, és nagy szerencséje kinek-kinek, ha nem zuhan belé. Egy kicsit maibb is ez a kocsmá, mint Zolánál; a közönségével együtt: kicsit túl korán polgárosult az a nyomorkerület az akkori Párizsban, nincs benne eléggé mindaz, amit igazában csak később szorítottak a városon kívülre azok, akik a bulvárok lecsapoló csatornarendszerét építették. Ugyanilyen enyhén „lakkozó” hatása van annak a hatásában itt is fellelhető amerikai film-axiómának, amely az olasz neo-realizmus realizmusát is kikezdi: a szép nők felvonultatása, általában a „gyorsan ható” szépségfektusok alkalmazása. Ami a főszereplőt illeti, itt ez inkább csak abban jelentkezik, hogy úgyszólván alig öregszik. Nagyobb mértékben megvan vetélytársnőjénél és a statisztáknál. Zola csúnyább emberekről ír, Zolánál a szép nők is gyűröttebbek és elhasználtabbak annál, mint amit a film mutat. Erotikus vonzásuk is kényszeredettebb, állatibb és kiábrándítóbb. A külvárosi cseléd lányok és mosónők kitarthatja is kopottabb figura és csak az ottani fogalmak szerint gavallér; a rendező kicsit a mi szemünkben is azzá teszi. Még a férj is szép a regénybeli férjhez képest. Lehet, hogy tévedek, de elképzelem, hogy rendezte volna ezt a filmet Pabst vagy Pudovkin, hogyan rendezték volna maguk a franciák is harminc évvel ezelőtt. És akkor lehetetlen nem látnunk az amerikanizmusnak ezt a bár halvány, de félreismerhetetlen hatását. Az amerikaiaknak az a felfogásuk, hogy a filmnek másodpercek alatt mély érzelmi illúziókat kell keltenie. Ezért alkalmazzák únos-úntig a maguk

szépség-közhelyeit. Nem lehet egyetérteni velük; nemcsak azért, mert az a fajta hatáskérdés olcsó és önmagában művészetlen, hanem azért sem, mert például ebben a filmben az atmoszférát hamisítja, és ezáltal a hatást is valójában csökkenti. Lehet, mondom, hogy tévedek, mégis — Zoláról és erről a Zola-regényről szólván — azt hiszem, helyesebb lett volna teljesebben a régi európai hagyományok útját járni.

Külön cikket érdemelne Maria Schell alakítása. Méltón kapta a film „a legjobb női alakítás” díját. Az a hatás, amit megjelenése és játéka kivált, a műfaj legnagyobbjaira, Garbora, Bernerre emlékeztet. Mint mondtam, egy kicsit szebb talán, mint Gervaise. Pontosabban: sűrűbben alakít szépet; mert szépségét, igazi színészno módjára, nem a vonásaiban hordja, hanem az alakításában. Az arca tud visszatásztóan csúnya is lenni. S ha érzésem szerint egy szinttel magasabban tartott, mint kellene, az inkább a rendezés hibája és lehet róla vitatkozni: hiba-e. Ugyancsak a rendezés hibája, ha szétesése, öregedése, testi züllése inkább csak jelzett, mint folyamatában ábrázolt. Egy bizonyos: ehhez a — talán — magasabb szinten tartott Gervaise-hez képest is csodálatosan tud egy pillanat alatt megfiatalodni, kivirulni a tiszta szerelem ritka epizódjaiban. Elemezni lehetne egy-egy mosolyát, tekintetét, arcának változását, amikor azon a táncos kiránduláson előbb a hűség illúzióját kelti önmagában is, nemcsak a férfiben, akit szeret; s azután bevallja — egy szó nélkül, pusztán egy tekintettel — a mocskos valóságot, amiben él. Megrázó az a pillanat; még megrázóbb is lehetne, ha a rendezés nem siklanék el kicsit, oktalan prüdériával, a mosoda sivár hátsó helyiségeiben lezajló kettős viszony mocsara fölött.

A szereplők közül különösen a férj emelkedik ki. Egyik fő erénye a filmnek az együttes, a partnerek rovására menő „lejátszásáról” még Gervaise esetében sincs szó. A férjnek elég bőséges a szerepe, és így módja van mindvégig olyan átéltségről, az apró gesztusokig menő kidolgozottságról, s főképpen olyan sab-

lonmentes, eredeti és egyszerű alakításról tanúságokat tennie, amiben méltó nagyszerű partnernőjéhez. Kitűnőek az epizódszereplők is. Talán csak az aranyműves-házaspárról nem kaptuk azt a nyomasztóan viszesztató élményt, amit a regény ad. De például Brie apónak néhány szavas szerepe olyan drámai távlatot nyit, hogy az ember beleszédül.

A vetélytársnő a forgatókönyv szerint egy árnyalattal súlyosabb mótyum Gervaise sorsában, mint Zoiánál, ahol a társadalmi törvény nagyobb úr, maga ez az emberi viszony is annak alárendelt elemeként szerepel. Ezen a — szerintem szűkségtelen „filmszerűsítésen” a rendezés segített. A vetélytársnő bizonyos könnyedséggel, már-már rokonszenves bonámiával játssza azt a majdnem Donna Fatale szerepet, amelyre a forgatókönyv kísérténé. (Kár, hogy a szerepet alakító színésznő kicsit szűk skálájú, s ez különösen szembeötlő ott, ahol Maria Schellnek ad végszavakat.) A szűkségszerű összevonások és sűrítések arányában félreérthetetlenül nagy szerep jut a kislánynak, Nanának. Többször és hosszasan kerül alakja a középpontba, mint a regényben. Vele is zárul a film: az elzülött, alkoholmá-

moros Gervaise mozdulatlan, sápadt lárva-arcát látjuk, azután a magára maradt gyermeket, ahogy leült a kocsmá ajtajába, két ácsorgó prostituált hátterében, nyakába köt ügyetlenül egy szalagot, majd elindul, táncolva, ugrálva, s az utcán csatangoló kölykök kergetni kezdik. Tüllép a film a témán, elhagyja Gervaisét, már Nana a főszereplő — a szimbolumok nyelvén, az a későbbi Nana, akit nemcsak a francia olvasó ismer nagyon jól. Félreérthetetlen utalás a zárókép arra is, hogy a film alkotóinak további tervük van Nanával. Ennek a tervnek realitását, ezektől az alkotóktól és remélhetően ugyan-csak Maria Schell a főszerepben, minden mozikedvelő örömmel várhatja. Bár azért egy kis aggodalommal is. Mert az a némi kis kozmetikázó hajlam, az a nyomaiban felfedezhető amerikai hatás, amiről beszéltem — majdnem a kedvem ellenére, hiszen olyan jó ez a film, hogy kár lenne benne hibát keresni — a Nana megvalósításában már nagyon veszélyes lehet! Reméljük, hogy felülkerekedik végül is az alkotókban az európai hagyomány és a klasszikusoknak az a tisztelete, amely a franciáknak úgyszólván nemzeti vonásuk.

MESTERHÁZI LAJOS

A két vetélytárs: Virgine (Suzy Delair) és Gervaise (Maria Schell)



# PESTI TÖRTÉNETEK ZAVATTINIRÓL

Hová vezet egy igazi neorealista első útja egy idegen városban? Természetesen a vásárcsarnokba. Úgy történt, hogy midőn *Cezare Zavattini* a repülőtérről bevittük a szállóba és magára hagytuk, hogy ebédig düljön le egy kicsit, ő nem nyugodott, hanem lement a portáshoz.

— Mit lehet itt látni a közelben? — faggatta.

A portás sorolni kezdte a különböző nevezetességeket, a Gellért-hegyet, a Halászbástyát, de Zavattini csak húzta a száját. Végül a portás utolsó mentségként kibökte:

— Ott szemben a túlsó parton, ott a vásárcsarnok.

Zavattini szeme megvillant a vas-tag, fekete keretes szemüvege mögött. Aztán átsattogott a hídon és nézelődött a bódék, standok, kofák között.

— Jó volt kicsit szétnézni — mondta később, mikor érte mentünk és kis, telefirkált papírdarabokat gyömöszölt a zsebeibe.

\*

Később felmentünk a bástya-sétányra. Lenéztünk az alattunk húzódó Krisztinára.

— De szép! Ilyen füstöt még sehol sem láttam — kiáltott fel Zavattini — még Milánóban sem, pedig az a kedvenc városom.

Valóban rendkívüli kép volt. Párás, opálos, szórt fényben nyúlt el alattunk a táj. És a házakból száz meg száz füstcsig pipált az ég felé. Megbabonázva és kicsit büszkén álltunk. Nem mertük bevallani: még sohase láttuk ilyennek ezeket a füstöket. Vagy nem volt szemünk hozzá? Mindenesetre áldottam az öreg Krisztinát, hogy ma délután kitett magáért. A táj nem hozott ségyent ránk.

\*

És a filmek? Zavattini minden maradék idejét filmezéssel töltötte. Amennyire csak lehet, meg akart ismerni minket, hiszen lehetséges, hogy a jövőben együtt fogunk dolgozni.

Általában jó benyomása volt a látottakról.

— Európai klasszis munkák, különösen, ami a rendezést illeti. De az isten szerelmére, legyenek egy kissé modernebbek! — fordult hozzánk szenvedélyes gesztusaival — vágjanak bátrabban, ne magyarázkodjanak annyit. A film a nép művészete, legyenek tekintettel a közönségre. Gyönyörű részleteik vannak, de túl hosszú ideig farigcsálnak rajtuk. Ha a közönség unatkozni kezd, megette a fene a legszebb részleteket is. A maguk tehetsége, eszmei tartalmassága, sokkal nagyobb sikereket érdemelne, nálunk, nyugaton is. De éppen ez a bátortalan cselekményvezetés, a túlcizelláltság az egyik akadálya a sikernek. Bízbanak többet a képzeletre!

\*

— Sohasem akart filmrendező lenni? — szegeztem neki egyszer a kérdést.

Fintort vágott felém.

— Már hogyan akartam volna. Egy csomószer fel is kértek rá. De valahogy sose mertem nekivágni. Nem vagyok már fiatal, túlságosan tisztában vagyok a felelősséggel, ezért tele vagyok gátlásokkal. Pedig a filmírás szép, szép, de mégiscsak örök felcsigázottság és örök kielégületlenség. A dolgok végső kontúrját a rendező adja meg.

Rögtön egy kis példabeszédet is mondott a filmíró és a rendező viszonyáról.

— A filmíró bezárkózik egy szobába, csodálatosan szép fiatal nővel, órákon keresztül igézi, ígér fűt-fát, hízeleg, udvarol, esküdözik, és mikor a nő végre beadta a derekát, és a filmíró reszkető kézzel lehámozza róla a ruhát, egyszerre felcsapódik az ajtó, betoppan a rendező és — ő folytatja az udvarlást. Hát ez a sorsa a filmírónak...

\*

Zavattiniban van valami az apostolból. A neorealizmus apostola. Ha erre a témára fordul a szó, még a humorérzékét is elveszti, a szeme szikrát szór, ökölbeszorított kezekkel gesztikulál és úgy ordít, hogy szinte megrémülünk. Mint egy mo-



Zavattini a repülőtéren Makk Károly rendező és Bacsó Péter dramaturg társaságában

dern Savonarola. Valamelyik nap az egyik napilapban egy jól tájékozott hírlapíró közzétette: hamarosan műsorra tűzik a La Strada-t, a *neorealizmus egyik legnagyobb alkotását*. Ha ezt a mester meghallotta volna!

Ahányszor csak szóba hoztuk a Stradat, mindig dühbe gurult.

— Hamis pénz! — kiabált ránk. Mi magyarázni próbáltuk, mennyire megkapott minket Fellini filmjének érzelmi gazdagsága, költészete.

— Hatásos régi trükkök — vágott az asztalra Zavattini. — Nem veszik észre, hogy a Strada látszólag elvont filozófiája mögött nagyon is konkrét filozófia van. A lefegyverzés filozófiája, a harc nélküli filozófiája. Ma már minden film, akár akarjuk, akár nem, politikai szférában mozog. A Strada apolitikussága nagyon is politika, a neorealizmus eredményeinek elárulása, támadás a harcosságszemlélet ellen. En nem cikket, hanem könyvet akarok írni a Strada ellen.

Nem vitatkoztunk tovább. Egy apcstollal nem szabad vitatkozni.

\*

— Azért utaztam magukhoz, mert vannak dolgok, amit csak maguk tudnak elmondani az emberiségnek. És ezt a hatalmas lehetőséget még nem ismerték fel eléggé. Kicsit be-

gubózva művészkednek a saját körükben, és még a szomszéd országok filmművészetét sem igen ismerik. Az amerikaiak, mikor megcsinálták Hollywoodot, rányomták bélyegüket az egész nyugati filmgyártásra. *Egy ilyen szocialista Hollywoodot kellene most csinálni*. Csak koncepció és összefogás kellene hozzá. Ha kitörnek az eddigi provincializmusból, olyan emberi és eszmei pluszt tudnának adni, amelyre a nyugati filmek képtelenek. Ezért is jöttem ide magukhoz.

\*

Cezare Zavattini nem iszik alkoholt, még limonádét sem. A gyomor-sava miatt.

— Egy filmesnek előbb-utóbb tönkremegy a gyomra.

Ettől fogva, bárhová ment, mi már előre leadtuk a drótot és a neorealizmus atyját mindenütt egy nagy üveg málnaszörp várta.

Mikor elbúcsúznán, a repülőtéren kezét szorítottunk, ezt mondta:

— Megható és csodálatos dolog a vendégszeretet. Itt van például ez a málnaszörp. Ahová csak mentem, ott piroslott. Micsoda gyöngéd gondoskodás rejlik ebben a gesztusban. Még az sem von le az értékéből, amit most már bevallhatok: utálom a málnaszörpöt.

BACSÓ PÉTER



Tulajdonképpen csak a filmről kellene szólnom, melynek »Az éjszaka szépei« a címe és René Clair rendezte, s nem lehet. A filmből kisugárzik valami s megparancsolja, hogy ne a szokásos mércét használjam, ne mérjem a filmet a valósághoz, hanem a képek mögött kutassak az alkotó arca után, valami olyan Eötvös-ingával, mint amilyennel például Vörösmarty arca után kutatok a »Merenyőhöz« olvasása közben. René Clair-t sohasem láttam, mégis él bennem a képe, mint a Racine-é, a Phaedra, a Berenice költőjéé. Nem értékítéletként mondom, de kevés filmrendezővel vagyok így. Eisenstein eredeti és markáns rendező volt, Orson Welles merész, izmosog fogásokkal dolgozik. René Clair pedig egyszerűen csak vall. Finom mozdulatokkal, lehajtott fejjel feltárja embersége botlásait és szíve derűjét. Egészen úgy mint a költők!

Chaplin is maga írja

és rendez a filmjeit, de még sohasem éreztem, hogy író. René Clair-nél az első kép után megcsap az őszinteségnek, a témába mélyedésnek csak az író-barlang magános, csendes, elrévült éjszakáin teremthető fu-vallata.

S ebből az írószágból sok minden következik.

Apróbbak: Nincsenek a filmjeiben kisiklások, oda nem illő képek, túlfacsart helyzetek, stílus-törések. Mert a barátja otthonában is lehet fél-szeg és görcsös az ember, de családja körében, gyermekei közt miért lenne az.

Aztán: szigorú dramaturgia, maradéktalanul a film heterogén elemeinek mesteri egységbe faragását értve Clair dramaturgiáján. Ez a filmje is olyan szigorú szerkezetű, mint egy szonett.

Végül következik az a filmen sajnos ritka merészség, hogy ellent mer és tud mondani önmagának, azaz nem csak a cselekményt fejleszt,

hanem a gondolatot is mélyíti. Ez dialektika, az értelem kemény munkája. Szerszámai pedig műveltség és ízlés. (Ez is ritka madara a film égővének.)

Mindez együtt pedig egyedülállót eredményez: megtalálja egy művészi gondolat (ihlet) egyetlen lehetséges és örökérvényű kifejezését. Ezt másoknál, még a legnagyobbaknál sem érzem mindig ilyen erővel.

A dícséret nagyon nagy, alá kell támasztanom. Nézzük »Az éjszaka szépei«-t. Claude kisvárosi zenetanár nagy ambíciókkal a mai viszonyok szennyilkos zörejei, gépzaja s környezetének zene-közömbös magatartása közepette. Kénytelen szebb, művészet-pártolabb kort, majd sorra korokat megálmódni magának, beleboldul a francia múlt szép álmaiba, ahol sikere van és tisztelik, szeretik. Álmai át megát vannak szöve minden-napjának alakjaival és gondoljaival s minden

megálmodott szép kor-  
ból kénytelen kiábrán-  
dulni, rájönni még álom-  
ban is, hogy régen sem  
volt jobb, mint most. Sőt,  
a végén a jelenében is  
meglátni a szépet, a sze-  
relmet, a sikert. Az em-  
beri élet lehetőségét. A  
párizsi opera elfogadja  
az operáját. Nos, az,  
hogy álom és valóság  
keveredik és váltakozik,  
magában még nem indo-  
kolná a filmre predesztí-  
náltságot, de az, hogy  
Claude zenetamárnak  
motorzúgással és töfö-  
gessel gyűlik meg a  
baja, mivel századunk a  
motorok zajával van tele  
s az, hogy csendes, szép-  
zenéjű korokat álmodik  
meg magának ezzel  
szemben, ez már kiált a  
film képet, zenét és zö-  
rejt könnyű szívvel ke-  
venni tudó lehetőségei  
után. Aztán itt van Gé-  
rard Philipe játéka.  
Minden mozdulata, cset-  
lése, botlása szerves tar-  
tozéka a filmnek. És  
vajon nevetnénk-e ol-  
vasva azon, hogy Lollo-  
brigida először megértő  
kasszirnó, majd szerel-

mes háremhölgy az  
álomban s megint csak  
kasszirnó s menyasszony.  
Hogy az isteni Paolo  
Stoppát, az álombeli  
opera igazgatóját éne-  
kelni látjuk és halljuk,  
vajon mivel lenne pótol-  
ható? S a csodálatos  
operai kép, amikor  
Claude találkozik a  
kosztümös, sisakos sta-  
tisztákkal az operában s  
nem tudja ébren van-e,  
vagy álmodik s megéri,  
hogy a valóság megalább  
olyan szép, mint az  
álom.

Kár folytatni. Csak így  
lehetett ezt elmondani.  
S mégis folytatnám, szí-  
vesen ábrándoznék to-  
vább is, mert minden  
felidézett kép másodsor  
is gyönyörködtet. Ked-  
vem támad hódolatomat  
ilyen játékértékű ha-  
sonlításokkal kifejezni,  
hogy a film Csehov-ja, a  
vígjáték Ovidiusa, a ké-  
pek jószívű Shaw-ja.

A teljesség kedvéért  
pedig még két dolgot el  
kell mondani. Először  
azt, hogy mindez a játék  
nyelvén mondódik el.  
Látszólag René Clair



Magali Vendeull és  
Gérard Philipe

sem veszi komolyan.  
Egy pillanatra sem köve-  
teli tőlem, hogy életnek,  
valóságnak lássam a já-  
tékat. Inkább így tesz:  
figyelj csak, én ezt ér-  
zem, gyere játssz velem.  
Egészen saját világot,  
szinte mesevilágot épít  
fel. Ihletéből! Sok har-  
sogó realizmus után ne-  
kem nagyon jól esik ez...

A másik pedig az,  
hogy ennyi apró, szelle-  
mes kis ötletet egy film-  
ben ritkán láthat az  
ember.

A film az 1952-es ve-  
lencei biennálén a »sajtó  
nagydíj«-t érdemelte  
meg.

CSURKA ISTVÁN



Lollobrigida a háremben



# Levél az OLASZ

Itt, ahol másfél hónapja élek, ebben a tizenkétezer lakosú városkában, két nagy mozi van. Ezek természetesen versenyben vannak egymással: mind-egyik igyekszik minél nagyobb közönséget vásznához vonzani. Én ebben a »mi« mozinkba járok, közel is van, nagyobb is a másiknál, a cigarettafüst jobban eloszlik benne, és hát a műsor ugyanis ugyanaz: nagyobbrészt amerikai filmek, itt is, ott is. Óles plakátok hirdetik, hogy »ilyen még nem volt«. Ez már a reklám kérdése, a filmelosztó cégé: melyik küld nagyobb és érdekesebb plakátot. Aztán megnézhetem esetleg mind a kettőt. Az eredmény ugyanaz: futószalagon gyártott szórakoztató termék. És én, aki — pótlandó az elmulasztottakat — megnéztem vagy huszat, úgy vagyok velük, mint itteni olasz barátaim: nem filmet nézünk, hanem moziba járunk, és szórakozunk, akár jó a film, akár nem. Mert tudni kell, hogy az olasz közönség nagyon kritikus. A vadnyugati filmeket csakúgy végigneveti, mint a gengsztörtörténeteket.

Tehát én is, mint gyakorló mozilátogató, érzem az olasz film válságát. Szeretnék olyan filmeket látni, mint a Biciklitolvajok, Róma nyílt város, Csoda Milánóban, vagy amit otthon még nem láthattam, az olasz neorealista filmek feltörő korszakából — de hiába: nincs. Szomorúan kell megállapítanom, szinte ugyanazt, amit a filmszakemberek mondanak: válságban van az olasz film elsősorban gazdaságilag, mert egy-egy nagyobb filmnek hárommillió közönségre kell számítnia, hogy kifizetődő legyen — de művészileg is, mert a neorealista eredmények elvesznek, elporladnak, sematizálódnak a nagy versenyben. És itt a televízió... Ez a nagy versenytárs: itt is, Amerikában is.

Igaz ugyan, hogy az amerikai és az olasz televízió is csak ötévesnél öregebb filmeket vetíthet, tehát a közönség az újdonságokat kénytelen mégis moziban megnézni, ha nagyon kíváncsi rájuk; csakhogy a televízió, ez az új találmány nem hagyja magát. Kialakította a maga sajátos műfaját, a színháznak és mozinak egyféle keverékét — mely képes egyszerre mind a kettőt pótolni —, a nem filmre vett, hanem közvetlen közvetítése az ún. televíziós daraboknak. A legnagyobb sikerük a folytatásos daraboknak van. Amerikában a legnépszerűbb adás a »I love Lucy« című folytatásos televíziós darab, amely csekély nyolc éve fut, az egyik amerikai televíziós társaság kezelésében...

Nagyjából itt is ez a helyzet. Az ötvenmillió Itáliának jelenleg mintegy kétfélmillió televíziós vevőkészüléke van. Egy hónapja kapcsolták be Szicília szigetét az országos hálózatba, úgyhogy ma Olaszországban csak az nem néz televíziót, aki nem akar, vagy már megunta. Mert ha a lakásán nincs is, beül a legközelebbi eszpresszóba és délután öttől éjjel tizenkettőig nézheti a műsort.

Cesare Zavattini, akit mi is több nagyszerű filmjéből ismerünk, felszólalt tavaly egy filmírói értekezleten és aggályait és reményeit a következőkben foglalta össze:

1. A televíziót nem ellenségnek, hanem versenytársnak kell tekinteni. Még gyerekcipőben jár, élvezi sikerét, most alakítja ki műfaját — inkább segítsünk neki, mintsem elítéljük. Jó jelnek tekintendő, hogy egyik sikeres olasz író, filmíró és rendező — Mario Soldati milyen jól feltalálta magát és sajátos televíziós műfaját, amikor beutazta a Po völgyét és erről a tanulmányútról pompás folytatásos televíziós filmet készít. Ő a főszereplő, az író, aki sorra látogatja a városok és falvak nevezetességeit, rendszerint a híres vendéglőket és elcseveg a szakácsokkal, utcán az emberekkel, parasztokkal, vadászokkal, múzeumőrökkel — mindenkit szinte »tetten érve«, munkája közben. Ezt a film — mondja Zavattini — nem teheti meg, ellenben itt láthatjuk egyik film-műfajnak, a híradónak egy válfaját, amely majd visszaadja idővel a filmnek is, amit tőle eltanult.

# FILM helyzetéről



2. Az olasz film még nem is oly rég a nemzet lelkiismerete volt. Ha most már nem lehet az, legyen a lelkiismeretfurdalása. Az írókban sose fogyatkozik meg ez a létszég — a filmgyártóknak kell erőseknek lenniük: »Fertőzzük meg egymást ezzel a bátorsággal« — mondta szellemesen Zavattini, finom bókkal a gyártók szónoka felé. — Mi mindig készek vagyunk oly messzire elmenni, amennyire lelkiismeretünk nógat, és ameddig már egyszer el is jutottunk.«

Moravia, akit a legjobb írók között emlegetnek itt is, az Espresso című baloldali hetilap filmrovatába ír hetente cikket; — ezúttal ő is a film válságáról. Véleménye filozofikus és szigorú elmfuttatás a »tömegkultúráról«. Gondolatmenete a következő:

A vezető és uralkodó osztályok úgy döntöttek, hogy a tömeg: gyermek, gyenge idegzetű, kritikátlan, befolyásolható, sőt ostoba. Ebből a téves megítélésből született meg a kultúripar: hazugságok, közhelyek, banalítások és ostobaságok előre megrágott pempője, melyet a csodálatos technikai találmányok segítségével adagolnak évtizedek óta a tömegek lelki táplálékául. A filmek kilencven százaléka ez a pempő, a legközönségesebb kereskedelmi árucikk-irodalom színvonalán. A szórakoztató ipar, kulturális nevelés ürügyén, elandalítja élvezőit, azt a káprázatot kelti bennük, mintha a valóságot élnék át, holott csak az ösztönökre és kritikátlanságukra spekulál, ahelyett, hogy éppen az egyén kritikáját és állásfoglalását szítaná fel. Ahogy azonban ma már az egyént becsapni nem lehet, nem lehet a tömeget sem, mely a tömegszuggesztio hatása alól kikerülve, józanul megbírálja azt, amit látott. És nem megy moziba: meggondolja, hogy újra meg újra becsapassa magát. Otthon marad, nézi a televíziót, amely csak szórakoztatni akar, nagyonis átlátszó eszközökkel, de mindenesetre teljes kényelmet biztosítva neki. Otthonomban nem vagyok kitéve a tömeghatásnak: a televíziót kritikusan nézhetem, és ha nem tetszik, elzárom. A tömeg ily módon egyéni kritikusan nézővé lép elő és kritikájával meglepetést okozhat a szórakoztató ipar tömegcikk-gyártóinak. A tömegek részéről csőd fenyegeti a szórakoztató ipart: az unalom.

Moravia véleménye, amilyen elvont, annyira igaz és lesújtó.

És milyen érdekes, hogy ő is, mint Zavattini, egy új amerikai filmre hivatkozik és nagyon dicséri a »Kialtás az éjszakában« című filmet, amely két amerikai munkásházaspár tragikus, »mindennapi« válságát mondja el drámai realitással.

Sajnos, kisvárosban élvén, még egyik új amerikai filmet se láttam. De valahol majd elcsípek. Addig én is fenntartom a magam véleményét, hogy nekem ez a sok amerikai film, amit itt láttam, a kíváncsiságon túl — nem mondott semmit. És örülök, hogy ez a kisvárosi »tömeg«, mely szórakozni jár moziba, józan kritikával kíséri ezeket a filmeket: én is velük, köztük nevetek.

Vizont nagyon sajnálom, hogy azoknak a remek olasz filmeknek, melyeket még odahaza láttam, nincs folytatása.

Még hátra van néhány nagy olasz film, amit még nem láttam, ezeket is megnézem, és beszámolok róluk. Mivel az olasz film, még a sémává lett üzletes szellemű, összecsapott vígjáték, vagy érzélgős történet is a valóságból indul ki, én nem tudom annyira elitéldően nézni, mint olasz kollégáim. De mégis örövendetes, hogy annyira szigorúak és igényesek önmagukhoz, hogy inkább eltülozzák a válság művészi és erkölcsi kritikáját, mintsem megalkudjanak velük. Kétségtelen, hogy az olasz film mai válsága elsősorban gazdasági gyökерű, viszont, amint látjuk, az írók és kritikusok hajlamosak saját-magukat is okolni a bátor újrakezdés és kezdeményezés hiányáért: személyes ügyüknek tekintik (és tekinthetik joggal) az olasz filmet, mely tíz évvel ezelőtt forradalmasította az egész világ filmiparát és kétségtelen, hogy a művészet diádala volt a »szórakoztató iparban«.

FÜSI JÓZSEF

# HAJSZA



Selako doktor  
(Trojanovszkij),  
Kátya  
(Vologyina)



Beklemisev ezre-  
des (Kenyigszon),  
Orlinszkij színész  
(Hodurszkij)

Az intervenció éveit eleveníti meg ez a szovjet film, a kamara-dráma eszközeivel. Szinte öt szereplő küzdi végig a drámát: egy kommunista katonára, egy öreg orvosra, egy színészre, egy ápolóra — s Beklemisev, a fehér-ereszedes. Szereplőink lőfogaton akarnak átjutni a fehér-fronton, hogy megakadályozzák a város elfoglalását. Beklemisev árulását azonban felfedezik, de közben a kozák csapatok úzóba veszik őket. Ez a harc, ez a hajsza elevenedik meg a filmkockákon. Hőseink utoléri a szökevény ezredes, aki elnyeri méltó büntetését: ez a küzdelem pedig egy lírai szerelem keretévé is válik. A hangulatos beállítások szép szintechnikával érvényesülnek, *Figurovskij* forgatókönyve nyomán, *Szamazonov* rendezésében.



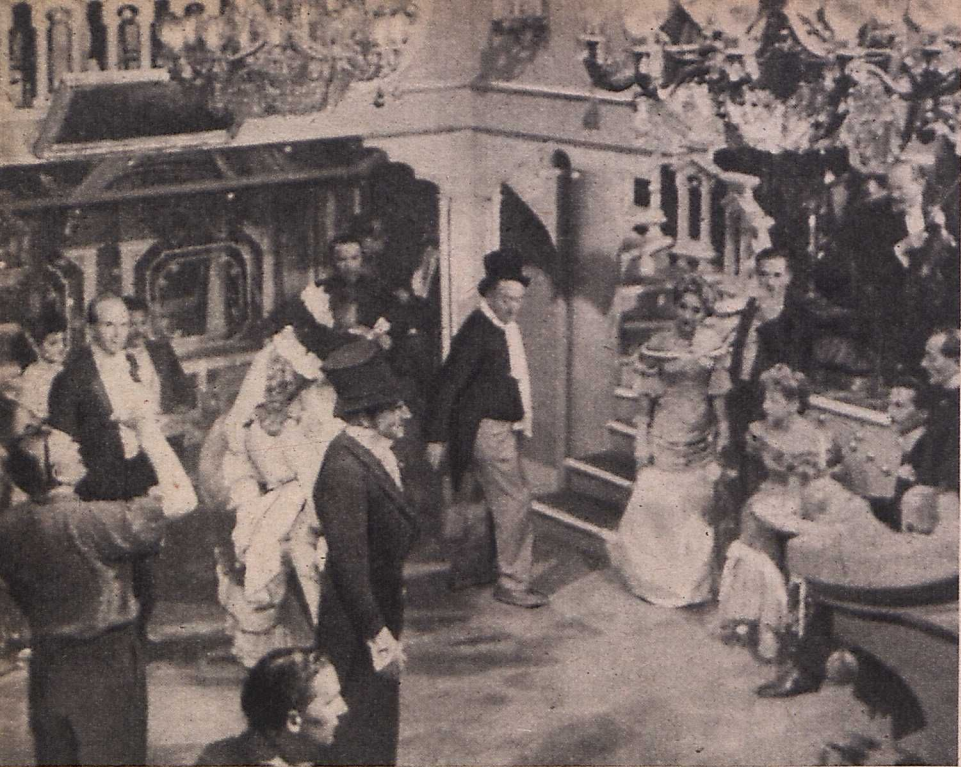
# Egy „ismeretlen” rendező

A nemzetközi filmsajtó és filmközlemény ezekben a napokban emlékezett meg Max Ophulsról, a nagy rendezőről, aki egy esztendeje halt meg. A filmművészet egyik legérdekesebb és legegységibb mesterét vesztette el benne, akinek — hazánkban sajnos kevésbé ismert — alkotásai világszerte nagy sikert arattak és szenvedélyes vitákat kavartak fel. Híveinek lelkes tábora és ellenfeleinek ugyancsak elszánt csoportja kutatta Max Ophuls titkát, művészetének rejtélyét. Szatirikus? Mese-mondó? Az élet kíméletlen kritikusa? A külsőséges eszközök, a felületi csillogás múló hatású mesterembere — mint ellenfelei állítják? Vagy éppen ellenkezőleg, a mély szimbolumok, a finom, bensőséges hatások utolérhetetlen varázslója, aki csak a rökönlelkek számára tárja fel művészetének sajátos szépségeit?

Egyik méltatója a következő találó jellemzést adja róla: »Vannak rendezők, akik a celluloidszalag festőművészei, mások szobrászai, megint második mészárosai; Max a vegyése volt.« Valóban, egész élete a művészi hatások keresésében, kísérletezésben telt el. Ő maga egy 1956-ban Hamburgban tartott előadásában, amelynek »A film alkotójának tapasztalatai« címet adták, a következőket mondta: »Nem utasítottam vissza ezt a címet, de megváltoztattam egyszerű 'Filmtapasztalatokká'. Ugyanis nem hiszem, hogy egy alkotó van egy filmben: azt vallom, s ez mintegy axiómája tevékenységemnek, hogy annyi alkotója van egy filmnek, ahány ember dolgozik benne. Az én rendezői feladatomban abban áll, hogy felébrezzem ezekben az emberekben a film alkotóinak öntudatát és lelkesedését. Egy film nem válhat élővé egy magános ember segítségével. Én csak azt tehetem — és velem együtt kollégáim is azt tehetik —, hogy felkeltik mindenki-ben az alkotóerőt, legyen az villany-szerelő vagy színész, zenész vagy vágó, vagy díszítő, nincs időm felsorolni ezt az egész világot, amelyet annyira szeretek. Fel kell fedezni

bennük az alkotót, ügyelni kell, hogy élni kezdjenek — és jó filmjük lesz. De hogyan lehet elérni azt, hogy a ruhatervező szebb kosztümöket rajzoljon nekem, mint amilyeneket én magam elképzelni tudok? Mit kell tennem, hogy az operatőröm gazdagítson engem, amikor beszélek vele és mindig egy kissé világosabban és távolabbra lásson, mint ahogy én magam látok? Hogyan juthatunk — gyakran visszaemlék ezzel a kifejezéssel, de itt a maga teljes értelmében használhatjuk — ehhez a 'szabadság'-hoz? Azáltal, hogy nem akadályozzuk a kísérletben. Mert én félek, hogyha akadályozzuk a kísérletezésben, a rutin nem várakozik a következő forgatásig. Az ajtónak nyitva kell lennie. Bárhog is kedveljük általában a zárt ajtókat — stúdióban vagy otthon, ahol a gáz- és vízművek alkalmazottai járnak. De a művészi hivatásban az ajtónak mindig tágranyitva kell lenni az ismeretlen, a még nem kikísérletezett számára. És ha mi nyitva tartjuk a házat, a vendégek nem fognak hiányozni.«

Max Ophuls pályafutása időben és térben a nemzetközi filmgyártás különböző területeit és korszakait érinti. A náciizmus uralomrajutásáig Németországban dolgozott és itt rendezte meg első nagy jelentőségű filmjét, a *Liebelei-t*, amelyet Arthur Schnitzler darabjából alkalmazott filmre. Ehhez a témához tér vissza húsz esztendő múlva a *Madame de*, amely egyfajta felújítása a régi témának, csak éppen húsz esztendővel öregebb változatban, mind a szereplőit, mind a rendezőit illetően. De németországi tevékenységéhez fűződik ugyancsak érdekes operafilmkísérlete, amelyet Smetana *Eladott menyasszony*-a alapján készített. A La Sienorina di Tutti — amelyet 1934-ben Olaszországban forgatott, már előhírnöke világhírű filmjének, a *Lola Montes*-nak. Ebben egy túlhajszolt sztár drámáját ábrázolja, aki öngyilkossági kísérlete után a klinikai ágyon — érzéstelen-



Balszállón Christian Matras a »Plaisir« forgatása közben, a díszlet sarkában Max Ophüls frakkba és cilinderbe »maszkírozva« táncleányokat mutat

nítés közben éli át újra életének legfájdalmasabb pillanatait.

A náciizmus uralomrajutása után Ophüls Franciaországba helyezi át tevékenységének színterét, és művészi fejlődését olyan filmek jelzik, mint a *Divine*, a *Le Plaisir*, a *La Tendre Ennemie*. De végül is Amerika az, ahol négyesztendőös hollywoodi munkanélküliség után Max Ophüls megtalálja önmaga kifejezésének legszabadabb lehetőségeit. A *L'Exilé* Douglas Fairbanks Jr.-ral és a Stefan Zweig nyomán készült *Lettre d'une inconnue* két felejthetetlen filmalkotás. Nem szólva a híres *Caught*-ról, amely sohasem került el Európa nagy részébe. S ennek a korszaknak eredményeit menti át második franciaországi korszakába, amelyben a többi között olyan is szerepel, mint a kedves írója Schnitzler nyomán megalkotott *Körtánc*, amely a háború utáni filmgyártás egyik legnagyobb tömegsikere volt.

Ezekben a filmekben Ophüls, mint a nagystílusú, fényűző ízlés kedvelője

jelentkeznek. Pedig valójában ez a nagyvonalú stílus művészi szemérmességét takarja. Joggal írja róla egyik kritikusa: »Az, amit ő kutatót — a tempó, az árnyalatosság —, annyira törekeny és ugyanakkor olyan precíz valami, hogy aránytalanul nagy csomagolásban kellett megóvnia, mint egy értékes ékszert, amelyet tizenöt egyre terjedelmesebb ládikóba rejttenek, egyiket a másikba illesztve.« Vagy ahogy Peter Usztinov, akivel annyit dolgozott együtt, jellemezte: »Max Ophüls a legbefelénézőbb a rendezők közül. Valóságos órák, akinek nincs más becsvégya, minthogy a világ legkisebb óráját megalkossa és aztán a perverzitás egy hirtelen felvillanásával egy katedrális csúcsára helyezze el.«

Ez a mindenre kiterjedő aprólékos gondosság tette Ophüls-t a legnagyobb színésznevelők egyikévé. Teljesen téves az az eléggé elterjedt elképzelés, mintha Max Ophüls a felvevőgép mániákusa, a gépmozgatás megszállottja lenne. Valójában a színész volt a legfontosabb a számára, akiért mindent

Danielle Darrieux-t rendezi  
a »Madame de«-ben

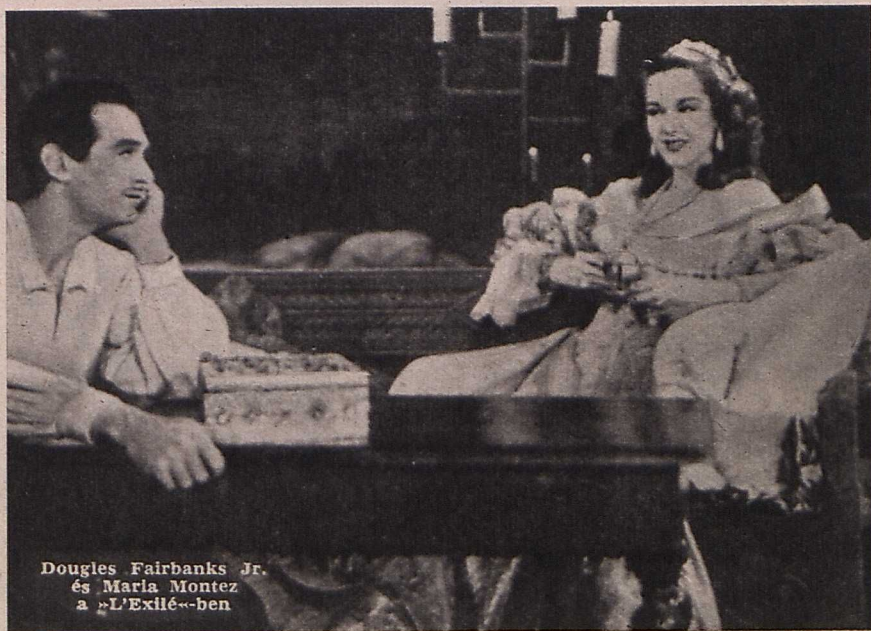
feláldozott. Azt vallotta, hogy a színészi kifejezőerő akkor a legigazabb, ha egy természetes fizikai kényszernek engedelmesskedik. Max Ophuls szerint nem lehet összehasonlítani a színész játékát, aki szembenáll a felvevőgéppel, ugyanannak a színésznek a játékával, aki tudja, hogy egy zöld növény, egy faág, egy kályhacső vagy egy vitorla részlegesen elrejtí az arcát. Az erőfeszítés, hogy legyőzze ezt az akadályt, igazabb hangvételhez, pontosabb kifejezéshez segíti hozzá. Jean Gabin, Gaby Morlay, Pierre Brasseur, Daniel Gélin, Charles Boyer, de Sica, Danielle Darrieux egyaránt Max Ophulsnak köszönhetik életük talán legjobb alakításait. Ugyancsak Peter Usztinov írja róla: »Gyakran félbeszakított egy jelenetet egy szemhéz szertelen lezáródása miatt, amely ott éppen annyira nem volt helyénvaló, mint a trombitaharsogás a temetéskor.«

Max Ophuls vérbeli művész volt, aki nem elégedett meg a technikai ügyeskedésekkel és azt vallotta, hogy a film technikusai a filmművészek barátaivá válhatnak, ha a témának alárendelik magukat, de a hóhéraivá

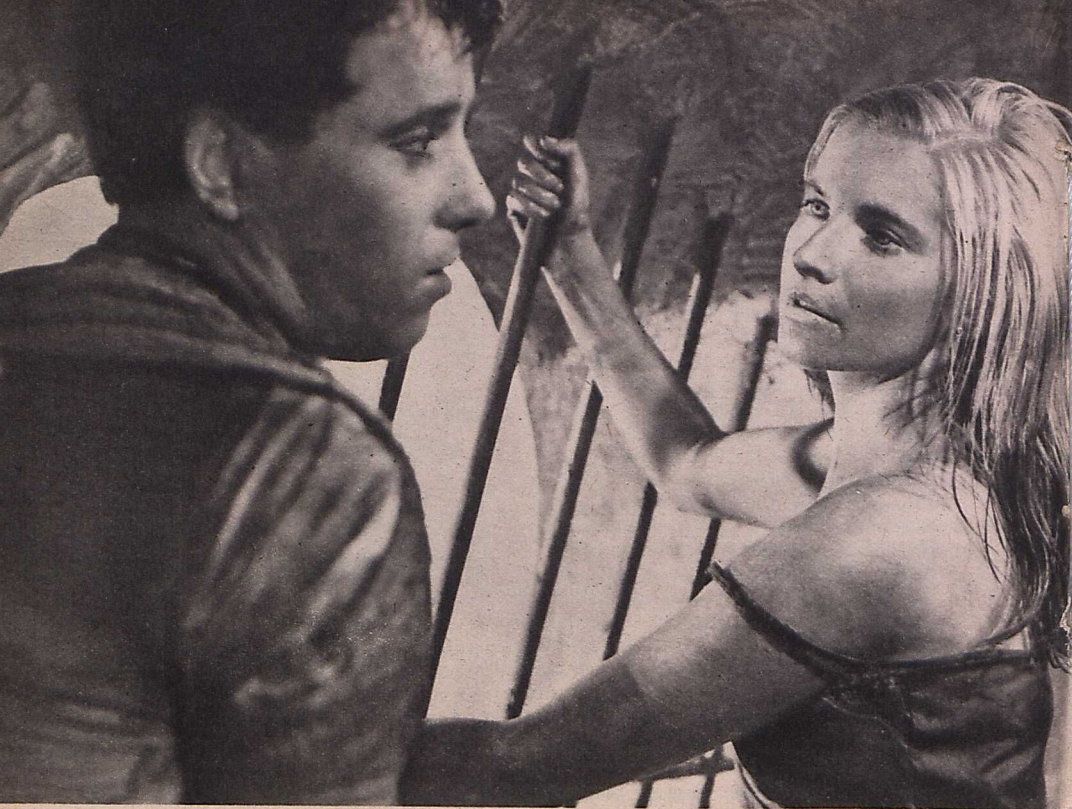


lesznek, ha a technikát fölébe helyezik annak. Ez az állítólag külsőleges és felületes filmrendező — mint a legnagyobbak — az élet igazságát kutatta állandóan és a teremtő képzelet jogára esküdött. Sokat idézett jelmondatául Musset híres szavait választotta: »Aki visszaél az értelmével, hogy megállítsa a képzelet folyamát, jobban tette volna, ha ostobának születik.«

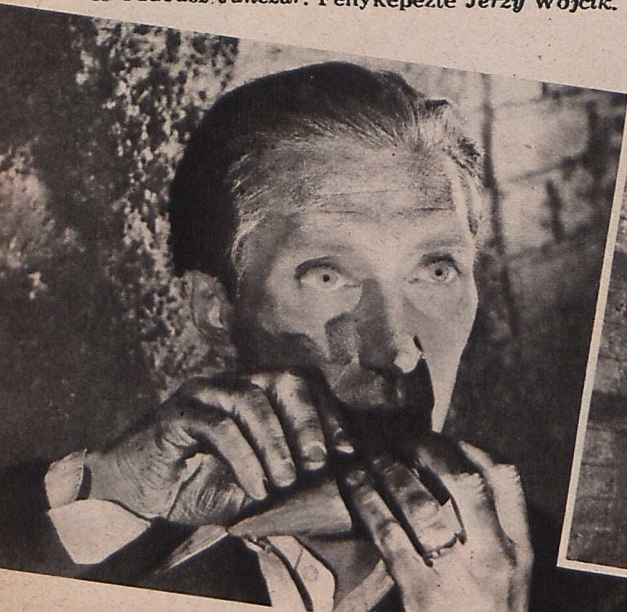
Gy. E.

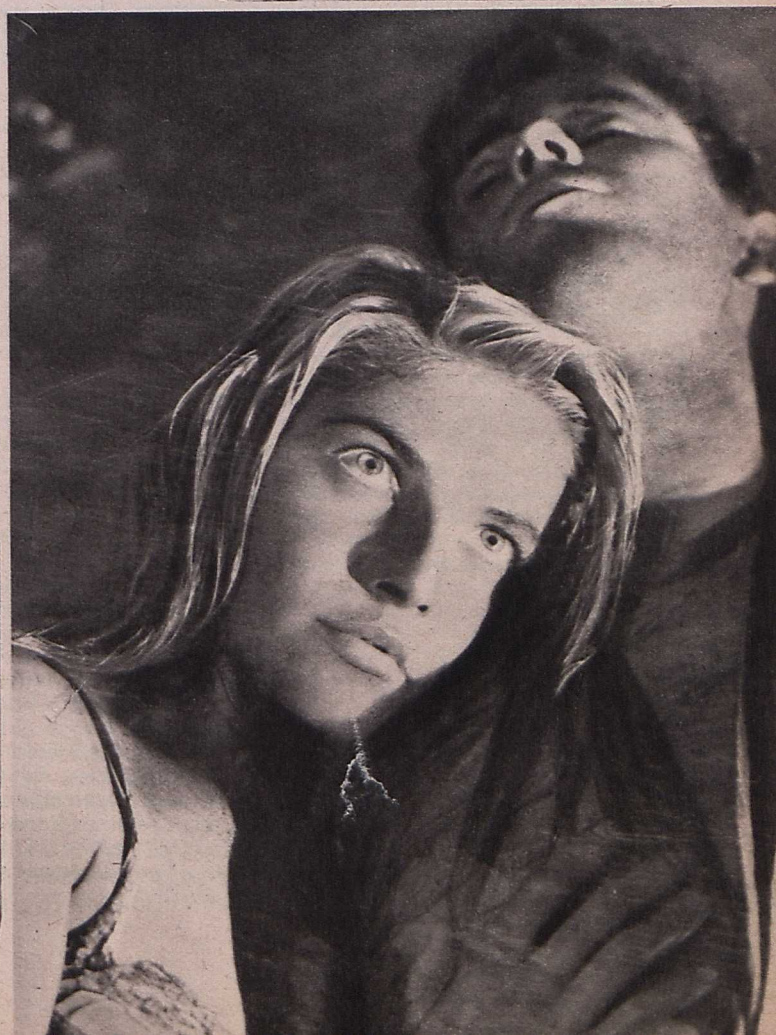


Douglas Fairbanks Jr.  
és Maria Montez  
a »L'Exilé«-ben



Rövidesen bemutatásra kerül a lengyel filmgyártás nagysikerű, az 1957. évi Cannes-i filmfesztiválon a zsüri különdíjával kitüntetett filmalkotása, a **CSATORNA**. A film a náci megszállás napjaiba vezet vissza és egy körülzárt ellenállócsoport menekülési kísérletét örökíti meg a fasiszták gyűrűjéből a varsói csatornán keresztül. A megrendítő emberi tragédiákat ábrázoló filmet *Andrzej Wajda* rendezte, *Jerzy Stefan Stawinski* forgatókönyve alapján. Főszereplői: *Teresa Izewska* és *Tadeusz Janczar*. Fényképezte *Jerzy Wojcik*.





GYÁRFÁS MIKLÓS:

# A RÉM

SZÍNES FILMGROTESZK

Az alábbiakban egy filmképzelés rövidre fogott vázlata következik. Tulajdonképpen e vázlat is vitaanyag, míg majd egyszer valóban lesz belőle valami: filmkomédia, esetleg balett, vagy talán más műfaj.

A kérdés, ami miatt magammal sem egyezve egészen, már előre közbe kell szólnom, a következő: lehet-e filmen az egész ábrázolt világot groteszk eszközökkel megmutatni? Pótkérdés; lehet-e ilyen minden részletében fonák megjelenítésnek komoly tartalma?

Chaplint idézve, igent felelhetnénk a kérdésre, de hogy áll ez a dolog Chaplin után? Ugye, így már nehezebb a felelet?

A mai film-közízlést kialakító nézetek szerint igazán nevetséges életelemeket csak kicsinyes emberi dolgokban találni. A modern filmirányzatok szívesen fordulnak a tündéries és csodálatos elemek ironikus formáihoz, alig találkozni azonban a *realitásból származó valószínűtlenségek* alkalmazásával.

En a groteszket nem látom hihetetlennek, egyáltalán nem csodálkozom Sam Small repülni-tudásán. A groteszk tulajdonképpen nem torzítás, legalábbis nem az a szónak erőszakot jelentő értelmében, sokkal inkább líra, mulattató valóság-felfedezés. Azt például, hogy vázlatom hőseit egy fasiszta emlékmű *szoboralakjai* kergetik meg, éppen olyan valószínűnek tartom, mintha eleven csibézek tennék.

Nem is ilyen vonatkozásban vitatkozom magammal, hanem abban a tekintetben, hogy ha olyan mértékben fogadom el igaznak a groteszket, hogy mást nem is veszek észre, nem teszem nevetségessé mondanivalóm igazságát is?

Am álljon elő a gyakorlati példa, hadd nézzek szembe e röpke vázlatom keresztül a fő problémával s mindazokkal a főké-problémákkal is, amelyek abból származnak, hogy egyoldalúan, a grotesztkom dogmáin keresztül szemlélem a világot.

Bocsánat az előzetes közbeszólásért és lássuk a medvét!

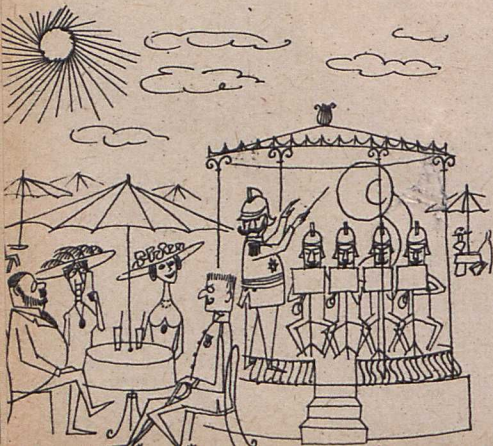
## A RÉM

1.

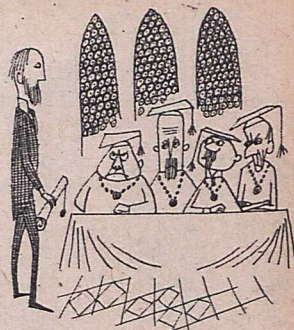
**Boldog békeidők! Az égen kedves felhőcskék játszanak »Bújj, bújj zöld-ágot«. 1900! A gyermeki dallam ünnepi méltóságot ölt, fuvószenekar zengi a Weingruber zenepavilonjában, vasárnap délelőtt. A nyár sugaraiban fürdő fonott székekben bájos, aranypillantású hölgyek és aranyárga girardikalapos urak hallgatják a zöld pavilon tűzoltóegyenruhás zenészeit. Az egyik asztalnál kék-fehér csikos ernyő alatt ül a polgármester és családja: zöldruhás neje, hófehéren suhogó leánya és a kackiás vőlegény, Rohoniczky rendőrfőkapitány. A házasságkötés közeli napjáról csevegnek, az esküvőről, amelyhez fogható szépet még nem látott az ország. A tűzoltózenekar karmestere és a polgármester-kisasszony az idilli kép alatt többször mélyértelmű pillantást váltanak. Egy másik, sárgaernyős asztalnál nagytekintélyű bankár ábrándozik és bámul ki a kerítésen túlra, ahol csinos kis kalaposkisasszony hallgatja az ingyen zenét. A bankár jeleket ad a lánynak, de az felvonja a vállát és tovább megy. Minden csupa ragyogás és kellem.**

Hirtelen azonban ijedtség lobban a hölgyek szemében, az urak hátrahökölnek, a fuvószenekar tagjainak eláll a lélegzetük, s néma dermedtséggel tartják a szájuk előtt a hangszerüket. A vezénylő tűzoltótiszt kezében megáll a karmesteri pálcá!

Az asztalok közötti széles úton lassan közeledik egy nyurga, rőt szakállú, pepitaruhás fiatalember. A nők sikoltoznak, több férfi a földre hasal. A rendőrfőkapitány sípjába fúj, mire az épületből és a bokrok közül rendőrök rohannak elő.



A pepitaruhás felszalad a pavilonba, kihúzza a tiszt kezéből a pálcát és hirtelen a Gott erhalte-t kezdi vezényelni a fúvósoknak. A közönség ünnepélyesen felugrik, a szaladó rendőrök megtorpannak és vigyázzba kapják magukat. Az arcok hazafiasan az égre merednek. A pepitaruhás vezényel.



2.

Felirat következik. Hivatalos betűk, óriási rendőrségi pecsét. »A pepitaruhás rém elfogatásáig minden tetteinek felderítése a mai nappal elrendeltetik.«

Budapest, 1900. május 20.

Rohoniczky rendőrfőkapitány

3.

A rötszakállú fiatalembert jogi doktorrá avatják. A dékán, akit lángész-külsejű professzorai koszorúként vesznek körül, megkérdezi, hogy kit tart a jelenkor legnagyobb jogászának. A fiatalember tisztelettudó arccal feleli: »Senkit, Magyarországon ellaposodott a jogtudomány.« A lángeszek hátrahökölnek. Egy professzori kéz az ifjú diplomája után kap, de az hóna alá vágja és a K. u. K. induló hangjára (amelybe belejátszik a »Bújj, bújj zöldág«) eltávozik.

4.

Hatalmas bank. A falakon freskók a jólétről. A nagytekintélyű bankár a tanácsterem felé siet. Diszбекötött iratköteggel követi őt a pepitaruhás fiatalember. Belépnek a tanácsterembe. Az asztal körül kormányférfiak. A bankigazgató bejelenti, hogy a titkár úr felolvassa a kormány képviselőinek a jelentést a bank helyzetéről. A pepitaruhás a nagy csendben összecsupkja a bőrkötéses mappát és egyszerű hangon közli, hogy a bank valóságos múzeuma a csalásoknak, visszaéléseknek és korrupciós manővereknek és az egész vezetőségnek a börtönben a helye! Felreccsen az induló. A pepitaruhás távozik. A fali freskók figurái közül kiválik egy keménykalapos alak és követi.

5.

Diszterem a Városházán. A polgármester zsúfolt padsorok előtt beszél. Magyaros torokrezeitetéssel jelenti be, hogy a főváros polgárságának további kényelmét szolgáló, tíz új városi bérpalota építését kezdik meg.

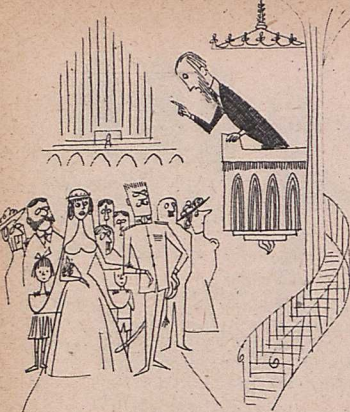
Nagy lelkesedés. Vivát! Ekkor a hátsó padok egyikében hirtelen felemelkedik a rötszakállú fiatalember és így szól: »A tíz bérpalotából a polgármester ellop magának egy tizenegyediket.«

Felzúdulás. Öklök emelkednek a levegőbe. A pepitaruhás menekülni kényszerül. Szalad a piros szőnyegen. A tanácsterem közönsége utánanyomul. A menekülő rájuk csapja a nagy ajtót és a kulcsot ráfordítja a zárba. Leszűszük a kifelé vezető lépcső márvány karfáján.

6.

Esikvő. Nyári délután, hatalmas közönség, díszes hintók, rendőr-sorfal a templom előtt. A sokaság között megint ott a kis kalaposlány. Egyik rendőr vigyázz-állás közben szeretné megcsipkedni. Kap egyet a kezére. Megérkezik a polgármester-kisasszony, a családdal és vőlegényével. Kiszállnak a mirtusz-ágakkal díszített hintóból. Nagy zenés felvonulás a templom lépcsőjén! A nász nép között ott a tűzoltó is.

A templom padsorai között virágszőnyegen halad azoltár felé a menyasszony, vőlegény és a nász nép. Jön a pap, kezdődik a szertartás.



Fönt a szószéken megjelenik a pepitaruhás és a kongó csendben, mely jóindulattal beszélni kezd: »Főkapitány úr! Ne tegye magát szerencsétlenné, az a hölgy, akinek olyan áhitattal szorongatta a kisujját, minden éjjel a tüzoltóparancsnok ágyában...«

A templom zúgása elnyeli a hangját. A pepitaruhás és visszhangja a nagy zajban is tovább magyaráz, hogy ő jót akar és hát hol kellene kimondani az igazságot, ha nem az Isten házában! Széttárt karokkal áll a szószéken, a templom közönsége azonban fenyegetően nyomul feléje. Recseg a szószékhez vezető lépcső a tömeg lába alatt. A rótszakállú menekül, a szószék baldachinján kúszik följebb előlük,

aztán tovább a magasba! A pepitaruhás a szentek szobrain tornássza fel magát a torony felé, s a szobrok, mintha csak segítenék a menekülőt. Egy rendőr utána ló, de csak egy szentet talál el, akinek arcát fájdalomásra torzítja a lövés.

## 7.

A város minden pontján, cukrászatok, virágosboltok, madárkereskedések mellett hirdetményeket ragasztanak ki. »Egy rém garázdálkodik a békés Budapesten.« A hirdetmény ezer korona jutalmat ígér annak, aki a pepitaruhás, rótszakállú rémet rendőrkézre adja.

Az egyik ilyen hirdetmény előtt ott áll maga a körözött személy és olvassa a szöveget. Tépelődik, hogy ugyan, miféle rémről lehet szó. Az erényes kalaposlány izgatottan lép a hirdetményhez és olvasni kezdi. Mind a kettő belekezdnek a hirdetmény olvasásába. A pepitaruhás észre sem veszi, hogy beszél, pedig már a lánynak magyarázza, milyen hihetetlen, hogy ebben a modern korban még rémek szaladgálnak a világon. A lány felsikolt, amikor a pepitaruhás ránéz és ijedten figyelmezteti a fiatalembert, hogy a személyleírás borzasztóan illik rá. A rótszakállú ifjú nagyot nevet ezen, aztán elmondja, hogy ő mennyire szereti az embereket és ellenállhatatlan kényszerűen hajtja felebarátai megsegítésére.

Az úton két hölgy sétál a liget felé. Mind a kettőt széles termettel áldotta meg az ég és ennek ellenére hatalmas kockákból álló divatkreációt viselnek. A járókelők gúnyos mosollyal nézik őket. A pepitaruhás bocsánatot kér a kis kalaposlánytól, de ő ezt nem tudja nézni. Odasiet a hölgyekhez és közli velük, hogy a kockák kellemetlenül kóvérítenek, siessenek haza, öltözzenek át, mert a korzón mindenki rajtuk mulat.

A hölgyek végig sértve néznek a tolakodóra, majd, mint akik felismerték a rémet, felvisítanak; futni kezdenek előre, és sikongva eltűnnek a legközelebbi kapualjban. A pepitaruhás zavartan fordul a kalaposlányhoz, a kislányt viszont a két síkoltató kockás hölgy kétségbeesése meggyőzte arról, hogy ez a kedves rótszakállú ifjú sajnos csakugyan az a rém lehet, akit keresnek. Ijedten rebegi a pepitaruhás szörnynek, hogy nincs szíve őt feljelenteni és bár igazán nagy szüksége lenne az ezer koronára, nem adja át a rendőrségnek. Gyorsan felszáll egy omnibuszra.

Az izgatott pepitaruhás utána szalad és felugrik az omnibuszra. Oda-furakszik a lány mellé és hevesen szerelmet vall neki. A lány a költői vallomást a szerelmi rém csábításának értelmezi és menekül az omnibuszról. A férji utána szalad. A ligeti úton lohol a lány.

## 8.

Az egyik kanyarnál ódon kerékpár áll. A lány fölszáll és kerekedik. A pepitaruhás a szerelemtől, a boldogságról kiáltoz utána, miközben zihálva követei. Újabb útkanyar, ahol egy századeleji mulatságos autó várakozik. A lány átmászik az autóra, rohog, a foxiorru gépkocsi kék füstöt fúj a

nyomában vágatató fiatalemberre. Az autó és a pepitaruhás között egyre nő a távolság, míg végül valahol messze a fák között eltöfög az öreg alkotmány a semmibe.

9.

A rőt szakállú most megáll. Háta mögött hirtelen zúgó hangorkán morajlik fel. Visszanéz. Szaladva közeledik felé az üldöző sokaság, az első sorban a polgármester, a család, a lány és a mama. A rendőrfőkapitány és a tűzoltó-tiszt karonfogva ügetnek, mellettük a bankár, a professzorok és a két hölgy még nagyobb kockákból álló ruhákban. Mindenki fut az ezenkoronás fiatal-ember után.

10.

A pepitaruhás újra szaladni kezd. Szalad, míg valahol az út mellett meg nem pillant egy sírdombot. »Itt nyugszik egy kalaposlány« — ez áll a fejján. A pepitaruhás leveszi girandi kalappját. Arca öregebb, kopaszodik. Jön a sokaság. Újra szaladni kezd.

11.

Beér a császárvárosba. Tavaszi park következik. Aranyos bécsiek. Fönt a kastély erkélyén a jóságos mosolyú Ferencz József áll. Kedvesen beszél a háborúról, közben egy állig felfegyverzett rohamsisakos zenekar valcert játszik. A pepitaruhás könyörögve szól fel a császárnak, hogy ne engedje a háborút. Rémület! Pánik tör ki. Kergetni kezdik. Hátul már újabb formájú járműveken követik a négi üldözők. A tűzoltóparancsnok szirénázó tűzoltó-autón robog. Aztán katonák csatlakoznak a rohanókhoz, katonák az első világháborúból, szuronyt szegezve nyomulnak a pepitaruhás után. Robbanások.

11.

Modern város, monumentális oszlopok, óriási tér, amelynek közepén, mint egy pont, olyan a pepitaruhás. Mozog. Közeledünk a roppant arányokhoz. Egy horogkeresztes diadalmú talapzatról odaszól a rőt szakállúnak a puskás érc-őr: »Schön, was?« A pepitaruhás szomorúan megrázza a fejét, hogy nem. Erre a diadalmú horogkeresztes ércalakjai leugrálnak és kergetni kezdik az orszagút felé. Újabb üldözők csatlakoznak a menethez. A polgármesterék nemsokára beérik a tömeget. Maga a polgármester nagyon öregen egy nagy nyitott luxusautó közepén áll és tekintetét vezéri pozban előre szegezi. A rendőrfőkapitány egy másik túrakocsiban tűnik fel, mellette a felesége és két gyermekük. Mind a kettő tűzoltó. Az árokból és az útmenti erdőkől újabb katonák bukkannak elő, ezek már a második világháborúból valók, németek, harmonikaszórá szaladnak, a harmonikák alatt dobok, szélzúgás, de ki lehet venni a gyermekdal foszlányait.

Most egy folyó következik, széles folyó, amelynek tulsó oldalán békés táj nyugszik a napsütésben. A pepitaruhás már megöregedett, fehéres a szakállja és néhány megmaradt hajszála is. Az üldözők egyre jobban közelednek. Nincs más hátra, berohan a vízbe, de a víz nem sülyed le alatta és a pepitaruhás könnyedén fut rajta át a másik oldalra. Az üldözők megtorpannak a parton és tehetetlenül nézik, hogyan ér át a pepitaruhás a folyó tulsó oldalára.

12.

Még látni, ahogy a tulsó parton végre abbahagyja a futást, megigazítja a ruháját, összeszedi magát, girardi kalapjának maradványait elhelyezi a fején és lassan, békésen tovább megy a napsütötte tájban, míg el nem nyeli a messzeség.



Kaján Tibor rajzai

# Német filmélet, – német filmváros

Az Alexander Platzon szálltam fel az S-Bahnra, Berlint keresztül-kasul hálózó magasvasútra, hogy átszállás nélkül utazzam Babelsbergbe, a DEFA-filmgyárba. Marx-Engels Platz, Friedrichstrasse... a megafon hangja behatol a kocsiba: „a vonat elhagyja a demokratikus szektort”. Utazunk tovább. Alattunk egyre tarkább lesz a házrengeteg, neonreklámok pislognak a nappali fényben, öles filmpaloták, Brigitte Bardot félmeztelenül, Curd Jürgens felemeli a revolverét — az ablakból idáig látom. Zoo Garten... Charlottenburg... s több mint félórás utazás után átsiklik az S-Bahn a város határán, maga mögött hagyva Nyugat-Berlint. Megérkeztünk. A kijáratnál udvarias hang szól rám: „Ausweis bitte”. Megmutatom az útlevelemet. Rendben van. Átszállás nélkül — két világon át jutottam el a filmvárosba.

Ha valaki azt hinné, hogy ez a rövid kitérő valóban kitérő a cikk tulajdonképpeni témája elől, téved. A német filmproblémák is folytonosan beleütköznek a kettészakított-ságba. A fiatalok egy része »átjár«

moziba. Fedetlen keblek, látványos verekedések »odaát« találhatóak. Mit csináljon a DEFA? Konkurráljon a meztelenséggel, s így hódítsa vissza ifjú közönséget? Nem, erről szó sincs. De az a művészi verseny, amelyre kihívta a nyugatnémet filmeseket, nem máról holnapra hozza meg az eredményt. Különösen a filmszínészszerződtekés körül fodrozódnak a vita hullámai. Kelet és Nyugat filmesei közeledni próbálnak egymáshoz. A barátság és együttműködés természetes megnyilvánulása a vendégtáték. Mostanában a DEFA néhány szerepre nyugatnémet színésznót kért fel, mire — mondani se kell —, megsértődtek azok a DEFA színészek, akik a szerepekre számítottak.

## Százötven film

A babelsbergi filmváros, a volt UFA, amely valamikor Európa legnagyobb filmgyára volt, most is ropant méreteivel nyújtózik el Berlin határában. A háború, s az ország felदारaboltsága csak emlékeiben hagyta meg fényes múltját, amikor, az első világháborút megelőző, s az azt kö-



Jelenet »A fiatal angol« című filmből (Jean Soubeyran és Norbert Christian)



A fiatal angol udvarló a polgármester lányának (Rita Zabekow és Jean Soubeyran)

vető években a filmművészet fejlődésének élére állt; meghódította magának az északi filmgyártás nevezetességeit, Asta Nielsent, Urban Gadot, Psilandert, Lubitsch vígjátékai, Murnau társadalmi drámái bejárták a világot, s a német filmgyártás talajából olyan tehetségek nőttek ki, mint Marlene Dietrich, Conrad Veidt, Emil Jannings, hogy csak néhányra emlékezzünk vissza, a legismertebbek közül. A fasizmus, a hirdető náci filmek alaposan megtépték az UFA becsületét, az újjáalakult szocialista filmgyártásnak minden közösséget meg kellett tagadnia a régivel. Új utakon, nehéz körülmények között indult a DEFA, s ha felidézzük az elmúlt esztendőik filmjeit, megállapíthatjuk, nem egy közülük magas művészi rangot ért el. Jubileumra készül a gyár, nyáron ünnepli százötvenedik filmjét.

A német városokban új DEFA filmet játszanak, Lipcsében, Drezdában, s a fővárosban is mindenfelé a »Huszoneyvések« című film plakátjaiba ütköztem. Német-csehszlovák koprodukció, s az elmúlt háború tragikus napjait eleveníti fel. S éppen bábelbergi kirándulásom nap-

ján volt a premierje a Lessing drámájából készült Emilia Galottinak. A filmet nem láttam, de kint a gyárban elégedetlenek vele. Színpadfilm, s az efajta filmek vitatható létjogosultságán túl, a lessingi romantikus drámái szenvedély gondosan fényképezett közepes darabbá sápad, — a filmes kollégák véleménye szerint. A többszörösen kifüfütett Martin Hellberg rendezte, akinek első filmje s egyben kiugró sikere »Az elítélt falu« volt. Mialatt két új DEFA filmet is játszanak a mozik, a gyárban egy sor filmen munkálkodnak, amelyek közt a legérdekesebb egy Hauff-mese különös filmváltozata.

### „A fiatal angol”

Egyszer volt, hol nem volt... Az 1830-as esztendőben, egy német kisvárosba, Grünwieselbe idegen költözött. A városka lakói megvetéssel és ellenszenvvel fogadták a jövevényt, utánaleselkedtek, bosszantották, zavarták a munkájában. Egy szép napon az idegen gondolt egy merészet, s vásárolt magának egy idomított majmot, felöltöztette, és bemutatta mindenkinek, mint az unokaöccsét. A majom artikulátlan hangjait félre-

értették, s csakhamar elterjedt a hír: az idegen unokaöccse külföldi, mégpedig angol. Megnőtt az idegen tekintélye, s a polgármester, a pap, a gyógyszerész most már vetekedtek barátságáért. A városka leányai pedig arról ábrándoztak, hogy a fiatal angolhoz mennek feleségül. Mindenki a külföldi fiatalember viselkedését leste, s bármilyen különösnek találták is, utánozták — a majmot az emberek. Míg aztán egy napon az unokaöccs egyedül kiszökött a házból, megúnva a komédiát, letépte magáról ruháit, s a kisváros elhült lakói előtt ott állt pucéran példaképük... a majom.

Már e rövidrefogott mesében is könnyű felfedezni a célzatosságot. A film szatirikus hangja és megformálási módja csak még jobban aláhúzza nagyon is aktuális tendenciáját.

»A fiatal angol« pantomim film. Szatirikus éllel, szellemes csattanókkal tűzdelt konferanszszövegen kívül egyetlen szó sem hangzik el, mindent mozgással és zenével fejeznek ki. A muzsikának dramaturgiai jelentősége van: Hans-Dieter Hosalla biedermeier és jazz motívumokból állította össze. A mese szerint ugyanis az unokaöccsnek előléptetett majom-

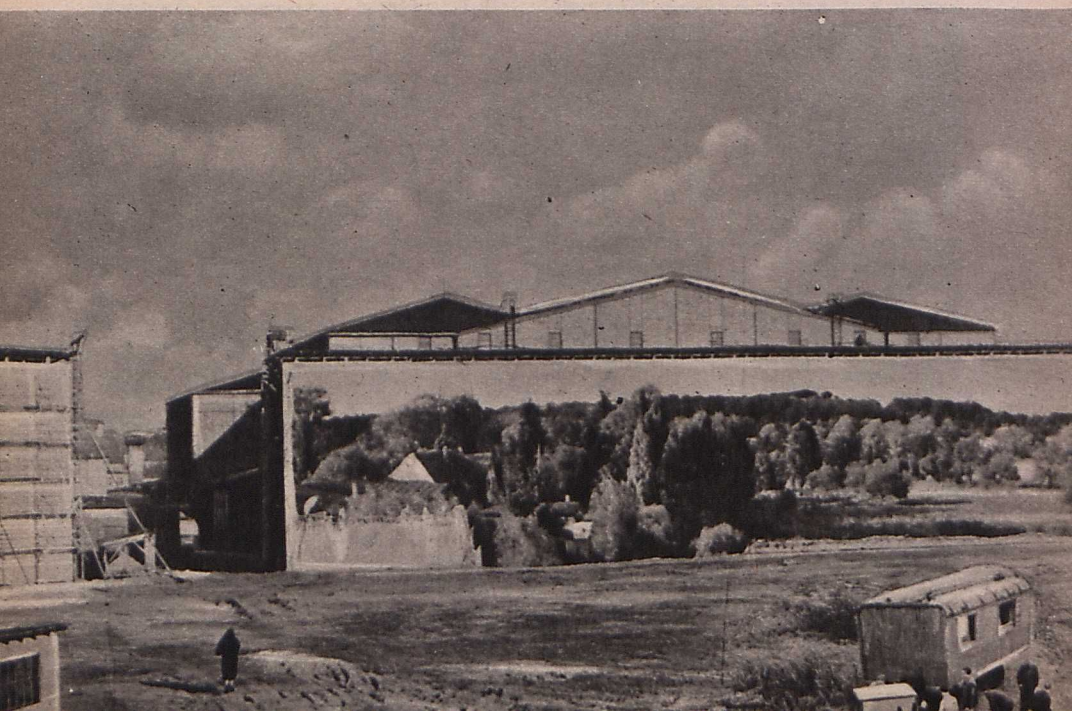
ból ki-ki tör időnként igazi énje. A zene a biedermeier finom hangjával kíséri a majom mozdulatait, mikor az az etikett szabályai szerint viselkedik, de nyomban felbomlik a zenéi harmónia, s a jazz vad ritmusába csap át, mikor »a fiatal angol« idétlenmozgású majommá válik.

A címszerepet Jean Soubeyran játssa és táncolja, s a koreográfia is az ő nevéhez fűződik. Soubeyrant — aki tudományát Jean-Louis Barrault és Marcel Marceau művészi műhelyében szerezte —, egész NDK-ban jól ismerik. Pantomimtársulatát mindenfelé nagy tetszéssel fogadták. A filmnek még alig egynegyede készült el — láttam a musztereket —, Soubeyran munkája itt is sikert ígér.

Dr. Gottfried Kolditzal, a film rendezőjével — beszélgetünk az új utakon járó filmről. Első egész estét betöltő játékfilmje »A fiatal angol« tizenkét rövidfilm és néhányszendvös színházrendezői múlt után. Filmrendezői pályája küszöbén áll, de ars poeticáját már megalkotta. »Wenn man den echten Willen zur Kunst hat, muss man auch etwas riskieren können.« (Ha az ember igazán művészi akar, kockáztatnia kell.)

HALASI MÁRIA

Külső felvételek készílik elő a filmgyár udvarát



# A szélesvásznú film művészeti problémái

Amilyen közhely, hogy a film a technikával szorosan összefüggő művészet — hiszen éppen ezért fejezi ki korát néha még az irodalomnál is eredményesebben — annyira meglepőek a filmmel kapcsolatos technikai újítások. Már a húszas évek eleje óta előrelátható volt, hogy a filmnek a hang felé kellett fejlődnie — mégis, úncsoda megbotránkozást keltett Vogt, Engel és Massolle eljárásának alkalmazása! Még olyan európai hírus ma már halhatatlan kiválóságok, elméleti férfiak is felháborodtak eleinte, mint Balázs Béla. De a film néhány zsákutcától eltekintve mégsem vált fotografált színpaddá a hang bevezetése után. Azután jöttek a színek; a második világháborút követő fellendülés után pedig mindenki várta az új meglepetést, a térhatású filmet. Ehelyett azonban — meglehetősen váratlanul — nem a térhatású film jelent meg, hanem egy látszólag ennél sokkal igénytelenebb, bár rendkívül költséges »műfaj«: a szélesvásznú film. Ez az irányzat, mint neve is mutatja, lényegében mindössze annyiban tér el a »rendes« filmtől, hogy a képet a megszokottnál mintegy háromszor nagyobb vászonra vetítik. Ezáltal a néző intenzívben vél bekapcsolódni az előtte lepergő cselekménybe. Ennek az eljárásnak költségesebb szabadalmi még azt is lehetővé teszik, hogy a hang térhatásúvá válhat.

Amint látjuk, ezek a szélesvásznú szabadalmak elsősorban illúziót ígérnek. Márpedig a pusztá illúzió fölkelése mindennek inkább nevezhető, mint művészetnek, akár Feszty-körkép keltse is, akár pedig panoptikum.

Az elmúlt néhány év azonban mégis azt bizonyítja: a szélesvásznú eljárás nem maradt pusztá csodabogár — mint mondjuk az utóbbi két évtizedik plasztikus próbálkozásai —, hanem egyre több ország és filmgyártó vállalat által alkalmazott, bevett módszerre vált. Tudomásul kell tehát vennünk, annál is inkább, mert a kinemaszkóp-filmek újfajta művészi lehetőségeket kínálnak; ügyes rendezők élnék is a lehetőségekkel.

Melyek ezek a lehetőségek? Látni fogjuk, hogy valóban a művészi lehetőségek sorába tartoznak, nem pedig az imént elmarasztalt illúziókeltő produkciók közé.

Az eddig megszokott, úgynevezett normálfilmeknél a film alkotói — rendező, operatőr, vágó — elsősorban képsorokban gondolkodtak és az egyes kockák, képek megkomponálása — melyeket a mozik bejáratai előtt is láthatunk — viszonylag kevésbé fontos dramaturgiai feladatot jelentett és e filmkockák funkciója is másodlagos volt. Hogy egy erőltetett, de a megértéshez mégis közelvezető és ezért jogosult példát lássunk: míg a festő a maga szükségképpen mozdulatlan képét a legnagyobb gondal komponálja meg, elhelyezvén benne a kívánt »szereplőket« — (virágot, embert, tárgyat stb.) — addig a filmrendező egy-egy ilyen képet, filmkockát csak a mozgást kifejező képsor apró részletének tekint; a filmkockát is meg kell természetesen komponálni, azonban a tevékenység a normálfilmnél főleg arra korlátozódik, hogy a kép előterében látható adott »szereplő« — (embercsoport vagy akár tárgy stb.) — világszerte és félreérthetetlenül megmutatkozzék. Az egyes filmkockákon belül úgyszólván sohasem tagolódott mélységben a látnivaló; ilyen módon csak a festmény mesél, a film mindezt képsorokkal oldja meg.

Például. El kell mesélni, hogy egy szobában — vagy akár kertben — két ember beszél egymással, miközben a háttérben mondjuk másik két ember ellenük cselekszik vagy egyszerűen másképpen cselekszik. Hogyan oldja meg ezt a normálfilm? Úgy, hogy vagy kocsizással, vagy vágással előbb látjuk az egyik párt, azután a másikat; előbb a helyiség egyik részletét, azután a másikat. A cselekmény tehát időben megoszlik, bár térben azonos helyen zajlik. Ez a differenciáltság a normálfilmnek bizonyos fokig korláta, mert rendkívüli módon függenie kell az időtől. Ezt a korlátot dönti le a szélesvásznú film azzal, hogy térben és időben ösz-

szefüggő több cselekményt tud ábrázolni.

és tehetséges angol rendező — (*Ezt látják a csillagok* című, 1939-ben készült filmjét nálunk is bemutatták) — csak azért nyúlt egy banális, sőt giccses témához, hogy módja lehessen megcsillogtatni Lollobrigida keblének és lábának flitterét? Korántsem. Alighanem azért választott ilyen világos és minden átlagnéző előtt nagyjából előre sejtető végkifejletű darabot, hogy kísérleteire koncentrálassa figyelmét. E kísérletek kettősek voltak: egyrészt a trapéz lengésének meghökkentő, izgalmas bemutatása az új eljárással, másrészt pedig — s bennünket most főleg az érdekkel — az *adott filmkockán, képen belül többféle cselekmény mozgatása és bemutatása.*

Amit egy normálfilm tíz perc alatt közölt a nézővel, azt a szélesvásznú film három perc alatt teheti. A Trapéz három sorsot bonyolít: a) a két trapézművész és a szép cirkuszi akrobatanő szerelmét; b) az idősebbik, rokkant trapézművész hajdani szerelmének, a műlovarnőnek és a lóidomárnak házasságát; c) az akrobatanő által faképnél hagyott olasz tornászok sorsát. Szerepelnek ezenkívül aláfestésként más sorsok is, így a kigyós-ember, a törpe, a direktor stb. Carol Reed ezt a három sorsot több ízben is — bár természetesen nem mindig — *egyzonen adott képkockán belül bonyolítja.* Mikor például az akrobatanő és a két trapézművész fellépés előtt a porondon ingerülten vitakoznak, ugyanakkor, ugyanazon a képen valamivel hátrább a műlovarnőt szekirozza férje, leghátul pedig a legkevésbé fontos tornászok próbálnak és keseregnek, amiért szép társnőjük otthagya őket. Reed tehát kihasználva a szélesvászon lehetőségeit, egyetlen képkockán, térben tagolva adta elő a három sors fordulatait, előtérbe állítva a legfontosabbat, középre, aláfestésként, a második sorsot — (a műlovarnőt) — hátra pedig a legkevésbé jelentékeny, de a cselekményhez tartozó szereplőket. Elcsépelte, de találó hasonlattal azt mondhatnánk: jó rendező úgy építheti fel szövegeit időben és térben egyszerre a szélesvászon segítségével, mint ahogyan zeneszerzők szimfóniái-

ban több téma is kergetőzik-kigyózik párhuzamosan, egyszerre, kontrapunktként és mégis harmóniában. A néző szemét nem fárasztja az ügyesen felépített »többszólamúság« — de természetesen éppen ezért egy ideális szélesvásznú film kockái kellemtlenül zsúfoltaknak kell, hogy használnak normál-változatban. S aki megnézte az »*Akinek meg kell halnia*« című francia film mindkét változatát, meg is állapíthatja: a normálvariáció valóban nehezebben élvezhető. Bár *Jules Dassin* rendező — aki nem francia, hanem amerikai ember, ezért is sikerült oly kitűnően »*Első számú közellenség*« című szatirája — nem törekedett oly mértékben az egyes képkockák belső megosztására, mint Reed, filmje mégis jól használta ki a szélesvászon-adta lehetőségeket.

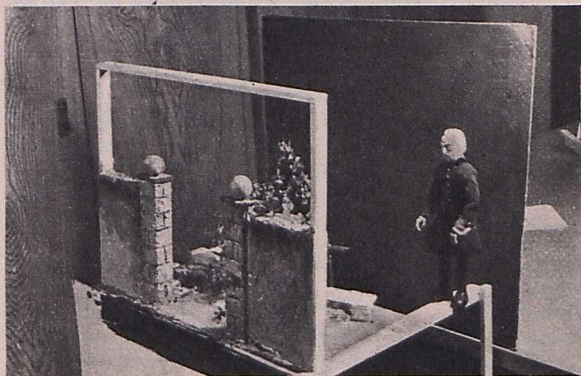
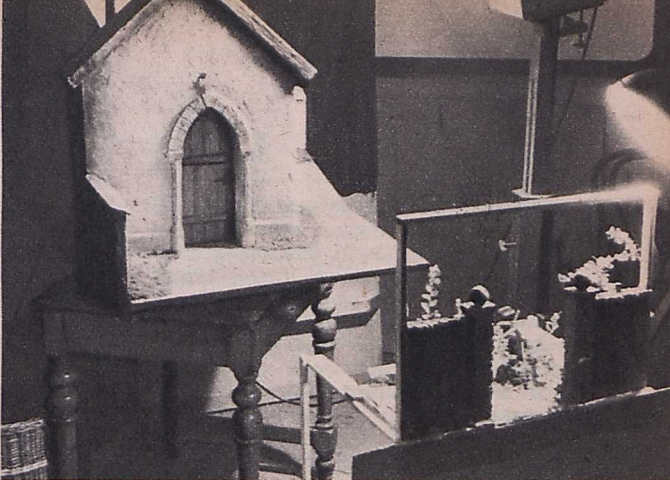
És itt térhetünk ki a második sajtósságra, illetve művészi problémára. A szélesvászon ugyanis kiváló lehetőséget nyújt tömegek mozgatóására és tájak bemutatására; mégpedig úgy, hogy a tömeg és a táj fontos hangulati vagy jellemet ábrázoló aláfestésként a hőssel azonos képkockán jelenik meg. Ez látszólag természetes dolog, de csak látszólag, mert a normálfilm ezt is meg kellett, hogy ossza időben. Viszont az »*Akinek meg kell halnia*« kitűnően élt a lehetőséggel és a táj, a tömegek szinte együtt lélegzettek a hőssel. Jó példa erre a menekülő falu és a gazdag falu népének meg véneinek szembenállása; az »apostolok« beszélgetése kijelölésük után a vízparton; a néma pástyor megszólalása, és így tovább. Premier planokkal viszont éppen ezért csínyján kell bánni, mert alig lehet az így adódó üres teret kitölteni.

A festészet története számontartja azokat a reneszánsz művészeket, kik az egysíkú ábrázolás helyett messze a táj mélyére vezették a kép szemlélőjének tekintetét, ily módon térben tagolva azt és kiemelve a háttér apró, de fontos jelenségeit; — mint például Brueghel mester a téli vadászatban —; most a filmművészet története érkezett el ilyenféle állomásához.

NEMESKÜRTY ISTVÁN

# BÁBFILMEK FESZTIVÁLJA

Ez év májusában rendezik meg a világ bábművészeinek fesztiválját Bukarestben, amelyre eddig negyvenöt állam marionett-művészei jelentették be részvételüket. A professzionista filmgyártókon kívül számos kultúrnemzet filmamatőrjei is részt vesznek ezen a versenyen, s



a magyar amatőrök művészi alkotásai is vetítésre kerülnek majd, köztük *Vásárhelyi Istvánnak* »Élet vize« című, egy ízben már első díjat és Nemzetközi Kupát nyert színes mesefilmje, egy középkori halál-

legenda frappáns feldolgozása.

*Hogyan készül az amatőr bábfilm?*

A mintegy 50x70 centiméteres háttér előtt, körülbelül ugyanekkora »színpadon« apró maket-

tek között mozognak a szereplők, az alig húszcentiméteres bábuk. Minden tagjuk mozgatható. Mindezt az amatőrök maguk készítik el. A felvétel képkockánként történik, minden egyes mozdulatot külön állítanak be és vesznek filmre. Levetítéskor azután a gyors egymásutánban pergő állóképek sora folyamatos cselekvésnek hat.

Az első képen egy temetői kápolna makettje, előtte félméternyre külön állványon a temető kőfala és a sírkert egy részlete. A második kép ez utóbbit mutatja közelebbről. A harmadik képen látható, ami a két előbbiből a filmkockára kerül. A megfelelő szögű beállítás így kelti a valóság illúzióját. A negyedik kép egy utcai jelenet beállítását mutatja. A képen jól látható, hogy a több síkban elhelyezett házdíszlet milyen távlati hatást ad. **Kozma Béla**



# A vér ne váljék vízzé

Az izgalom betegségeit ismerjük. Az emésztésre és a bélműködésre egyaránt ártalmas. A mesterséges izgalom és izgalomkeltés pedig társadalmi bűn, mivel bűnre csábít. A »comics«-ok serdülő lótuszevő olvasmányaik hatására, többrendbeli tömeggyilkosságot követtek el; a minap is öt lövéssel terítették le egy fűszerkereskedőt ifjú gyermekek Kansas Cityben, anélkül, hogy bevárták volna a nemi és emberi érettség élemedettebb fokát.

Első kitérő:

## AZ UNALOM

Az unalom betegségeit azonban nem firtatja a tudomány. Merő unalomból, az igaz, nem esik olyan jól a kéjgyilkosság; az ember nagy unalmában nem izgul fel annyira, hogy családirtásra vetemedjék. Az unalom öl, de nem bűjtat vérengzésre. Vagyis alattomos betegség, veszélyességét nem lehet tudományos pontossággal a halálozási statisztikákon lemérni.

Mégis, bizvást állítható, hogy tüneteit éppoly nyomorúságosak, mint az izgaloméi. S itt elsőben is egy közkeletű előítéletet kell eloszlatnunk. Az unalomhoz gyakorta a tartósság képzete társul. A tartós unalom azonban viszonylag könnyű betegség (ld. Baudlaire) terápiájával is többet foglalkoztak már eleddig. Nem kell grófnak lenni, mellőzni kell a nagy vagyont, az öregedő nőket, továbbá kiküszöbölendő a kapitalista társadalom — s ez az unalom éppúgy megritkul, mint a kolera, vagy a pestis. Ma már múzeumi eset nálunk.

Mit kezdünk azonban az unalommal, mely széna-náthaként tör ránk, villámcsapásszerűen? Mit tegyünk a pillanatnyi, heveny, sebtiben jött, okatlan, vírusos unalom megelőzésére és ellen; mit az alkonyi órák váratlan unalmával, a közöny nélküli, várakozásos, feszültség-áhitó unalommal, melynek legfőbb ismertetőjele az izgalom iránti szomjú vágyakozás?

Második kitérő:

## IDILL A GENFI TÓ PARTJÁN

Anglia már forró volt a lábuk

alatt, menekülniük kellett. Az egyik szörnyű, nyilvános botrányok között vált el a feleségétől, s állítólag féltéstvérevel folytatott bűnös szerelmi viszonyt. Továbbá a botrány kirobbanása után tüstént elcsábította egy szegény filozófus nevelt lányát, akit különben nem is szeretett. A lány habozás nélkül követte Genfbe.

A »másik« tizennyolc éves korában nősült először; menyasszonyát elszöktette, s három évig csavargott vele. Aztán otthagya, a nő később öngyilkos lett. Addigra már hűtlen férje egy tizenkilenc éves lánnyal élt együtt, történetesen a fenti filozófus igazi lányával.

A genfi tó partján húzódnak meg hőseink. Nappal vitorláznak, vitakoznak, sétálnak. Esténként azonban unalmuk üzendő, játékból, szórakozásból, tréfából kísértethistóriákat mesélnek, sőt versengve írnak. Kísértethistóriákat csupán azért, mert ez 1816-ban történik, nem lehet gengszter-filmet írni, korhűnek kell lenni.

Az »egyiket«, a főrangút, Lord Byronnak hívták. A »másikat« Percy Bysshe Shelley-nek, ez utóbbi feleségét Marynek. Ijesztő társszerzők, félelmes elmék, nehéz versenytársak egy kísértethistória mégoly talmi vetélkedésében is. Halálos komolyan vették a tréfát.

Ki írta közülük a legjobb históriát? Nem Byron, nem Shelley, nem és nem. Pedig szorgalmasak voltak. Hanem a tizenkilenc éves Mary Shelley. Műve remekmű, a címe: Frankenstein. Máig a legpompásabb grand-guignol. Filmet is írtak belőle.

Amikor Mary felolvasta, az edzett Shelley elájult. Byron elfehéredett az irigységtől.

Harmadik kitérő:

## SHAKESPEARE HIBÁIROL

Hogy milyen bohém lélek volt, arról most ne essék szó. Borítsunk fátylat mindarra, ami a »Sellőhöz« címzett kocsmában történt. A műveiben van a hiba. Shakespeare nagyszerű ponyvákban merítette halhatatlan drámáinak témáit. Megdézsmálta a borsos-pikáns olasz Bandello novel-

láit, Holinshed szárazságában is izgalmas krónikáját.

A történetekből ragyogó drámák születtek. De eredeti savuk-borsuk elveszett. Ha abból a szempontból vizsgálom őket, hogy lehetne-e belőlük újra izgalmas prózai történetet, netán bűnügyi filmet írni, megrendült kétségbeesés fog el. Ezek a remek drámák hemzsegnek a logikai hibáktól, csupa valószínűtlenség mindegyik. Nyilvánvaló e sok hiányzó logikai láncszemet akarta a szerző elmélkedésekkel a cselekményből nem szükségképpen kinövő költői töltelékanyaggal pótolni.

Vagyis, egy bizonyos szempontból: — Shakespeare rosszabb, mint Banello vagy egy mai gengszter-film-scenárium író, akinél ugyan sem költőiség, sem elmélkedés elő nem fordul; viszont logikai hiba sem.

Negyedik kitérő:

#### AZ OLVASÓ KÖZBESZÓL

(ásítva, békétlenül): Sok a kitérő.

Utolsó kitérő:

#### MEGTUDJUK KI A GYLKOS, S MI KÖZE ENNEK A FILMHEZ

Kiderült tehát — sok egyéb titok mellett —, hogy az unalom roppant veszedelmes, s hogy szükségünk van olykor egy csepp izgalomra, feszültségre még akkor is, ha életünk izgalmai Byronéval vetekszenek. Szükségleteink kielégítésére Shakespeare nem mindig alkalmas. Ilyenkor szívésen ülnénk be egy moziba, egy bűnügyi filmhez, kémfilmhez. Kivált, ha utána nem érzünk belső kényszert fűszerkereskedők meggyilkolására.

Nem hisszük, hogy az érzéki fellángolás csak az érzékiség eloltásával iparszerűen foglalkozó hölgyeknél eléggülhet ki, nem hisszük, hogy a bennünk élő izgalomvágy, csak olcsó ponyvában, hollywoodi gengszter-filmben szeresheti meg szerény táplálékát.

A jó bűnügyi film sokféleképp, sok művészi megoldásban készülhet. Említsünk itt csak kettőt. Az első, s mulhatatlan követelmény, hogy a film nemes mondanivaló aranyfedetére épüljön. Ettől még lehet izgalmas, sőt izgalmasabb lehet a sivár ponyvánál. Viszont egy ilyen film »ponyva-ele-

meitől« sem kell félnünk. A puska ravaszát a gyilkos és a hős ugyanegy mozdulattal húzza meg. De ettől még a hős nem válik gyilkossá s a gyilkos se hőssé. Láttunk már érdekesítő — s az izgalomkeltésre szántszándékkal törekvő — filmet, bűnügyi filmet, kémfilmet, melyben jó és rossz, hazafiság és árulás csap össze, gondoljunk itt nem egy szovjet filmre. Cayette filmjeinek legtöbbször bűnügyi história. Nem alacsonyítanak le, s a sárgafüzetek rajongóit se untatja.

A másik megoldás talán még érdekesebb, nemrégiben egy angol film kísérletezett vele, a »Lady Killers« (Asszony-gyilkosok). Őt válogatott rabló szerepel benne s egy angyalian tudatlan, naiv öregasszony. Az őt csirkefogónak, menekülésük érdekében meg kellene ölnie az öregasszonyt. Nem tudják megtenni. S a nagy huza-vonásban, hogy ki gyilkolja meg közülük az áldozatot — egymást ölik halomra.

Az őt rabló szörnyű halálát — uram bocsá! — végignevettem, felborzolt idegeimet kacagás-ingerek csitították és borzolták tovább, felháborodtam s megnyugodtam, és soha erkölcsösebb hangulat nem kerülgett, mint ekkor. S a hatást a film anélkül érte el, hogy külfogta volna a meséből a háttorzongatót.

A *burleszk* módszere alkalmazható bűnügyi filmben is, nagyon rokon-szenvesen és hatásosan. Egy műfajban, ahol a gyilkosság úgy látszik bevett szokás, nem árt, ha a gyilkos nevetés is öl.

Legeslegutolsó kitérő:

#### MAGAM MENTSÉGE ÉS KÉRDÉS

Ebben az elmefuttatásban nem én vagyok a gyilkos: senkit sem kívánnék rákapatni bűnös élvezetekre. Nem állhattam azonban meg, hogy ne célozzak erre a problémára: a jó bűnügyi filmre szükség van. Hogy ettől a problémától senki meg ne ijedjen, vaktölténnyel puffogtattam, elhagyatott kitérőkben. Hátha ettől is eszébe jut valakinek itt, nálunk, hogy próbaképpen bűnügyi filmet írjon. S a filmgyárnak, hogy bűnügyi filmet forgasson.

Talán nem halunk bele.

UNGVÁRI TAMÁS



Ramon Novarro — az egykori szépségideál, akit jóformán elfelejtettek, pedig hatvan éves sincs

A művész alkot. A néző emlékezik. Ez a film, színház, a velük rokonművészetek illúziójának titka. Minél elmélyültebben alkot a művész, annál maradandóbb, mélyebb illúziót ad. Azután, ha legközelebb halljuk az illető nevét, képzeletünk felidézi arcukat, művészetüket. Így van ez míg... Míg egyszer csak kezünkbe kapunk egy lapot. Forgatjuk, pergetjük. »Unisten az évek! Crosby... Milyen öreg!... Boyer... Már egész kopasz... Novarro... az évek szállnak, pusztítanak. Azaz...

A filmművészet egységesítette, világméretűvé tette az ideálokat. Epp ezért a rendező, gyakran a művészet

## SZÍNÉSZEK,

rovására is, a formáknak, külsőségeknek engednek teret. A kor szépségideáljának megfelelő emberek, művészi teljesítményüktől függetlenül is világhírűek, bálványozottak lehetnek. Jó példa erre Ramon Novarro esete. Novarro kora ideálja volt, de rossz színész. A hangosfilmmel kapcsolatos nagy átalakulásban azután nem állta meg a helyét, mert csak szép volt, s a hangosfilm vásznán többé nem tudott mit nyújtani...

Sok példa van arra is, hogy valaki hősszerelmesként, szépfüüként kezdi

Charles Boyer — a szívek bálványa negyedszázada és ma





José Ferrer, a „Moulin Rouge» Toulouse-Lautrec-je rendező és producer lett, s ma már ritkábban játszik

## ÉVEK, ILLÚZIÓK

— aztán évek telnek — s művészte *átalakul*, új szerepekben tűnik fel, s azokban is megőrzi, felkelti a régi illúziókat. Mint Charles Boyer. Az egykori hősszerelmes ma már gyakran alakít idős férjeket, apaszerepeket, öregedő férfiakat, s más jellem szerepeket — mindig kitűnően. Ha a művész, *igazi művész*, mint Boyer is, új szerepkörbe megy át. Az átmenet azonban nem minden esetben szükséges. Mert pl. Jean Gabin, Charles Laughton, James Mason, José Ferrer és ki tudja még hány nagy, mint

Spencer Tracy, Emil Jannings, Törzs Jenő és mások, mindig ugyanabban a jellem színészi szerepkörben mozogtak, illetve mozognak. Az idő barázdái csak emelhetik a jellem színész tekintélyét, meggyőző erejét. És kissé hasonló a helyzet a táncosokkal, énekesekkel is.

Az igazán jó énekest és táncost alig érinti a kor. Ezt olyan, szinte már klasszikus példák igazolják, mint Fred Astaire, Bing Crosby, Maurice Chevalier, Ginger Rogers élete.

Az élő szépségideálokat kikezdi, lerombolja az idő, a művészet azonban minden korban, minden formában fennmarad, hisz örök, mint az illúziók.

FENYVES GYÖRGY

**Bing Crosby — még ma is a legnépszerűbb énekesek egyike. Negyedszázada ő is fiatalabb volt még — de a hangja változatlanul szép**



## filmvilág



Sophia Loren »A molnár felesége« című olasz vígjátékban. Partnerai De Sica és Marcello Mastroianni

Makszim Gorkij születésének 90. évfordulójára készített dokumentumfilm nagy sikert aratott Moszkvában. A filmben sok, eddig ismeretlen szovjet és külföldi híradó-felvétel is beillesztettek.

Zalaegerszegen ünnepélyesen megnyitották az ország egyik legmodernebb szélesvásznú filmszínházát. Az első előadás »Akinék meg kell halnia« című francia filmet vetítették.

Manilában április végén rendezik meg a IV. Ázsiai Filmfesztivált.

A Metro-Goldwyn Mayer amerikai filmgyár április végén kezdi meg Rómában legnagyobb szabású filmje, a közel tízmillió dollár költséggel készülő »Ben Hur« forgatását. Ugyanez a gyár mutatta be a húszas években a Ben Hur első filmváltozatát, címszerepben Ramon Novarroval

Ünnepi előadásron mutatják be Prágában »A világ teremtése« című és Jean Effel francia karikaturista rajzal alapján készített legújabb csehszlovák filmet. A bemutatón a világhírű karikaturista művész is megjelent.

Nagy sikerrel mutatták be Bécsben Jiri Trnka báb- és rajzfilm kiállítását.

Párizs életéről forgat dokumentumfilmet Joris Ivens.

A lengyel »Stúdió-kollektíva« Victor Hugo »A nevető ember« című regénye alapján filmet készít. A film főszerepeit lengyel, francia, olasz és német színészekből válogatják össze.

Puskin »A kapitány lánya« művét »Forgószél« címen filmre viszi Alberto Lattuada olasz filmrendező.

A Gépipari Tudományos Egyesület áprillistól a Technika Házában állandó jellegű filmhíradó mozit létesít. Ott mutatják be a legújabb küll- és belföldi műszaki tudományos filmeket.

Bob Hope, a világhírű filmkomikus egy hétig Moszkvában tartózkodott és Amerikába visszatérve lelkesen nyilatkozt a fogadtatásáról és a Moszkvában látottakról.

Szovjet és kínai filmoperatőrök rendkívül felvett készítették a Dzsungaria sivatagban. Sikerült színes filmszalagra rögzíteni egy délibábot, amely pálmakkal övezett tavat mutatott.

# A MOKÉP JELENTI

## ÁPRILIS 17-i FILMBEMUTATÓK:



AZ ULJANOV CSALAD Szovjet játékfilm az ifjú Leninről és családjáról



YVES MONTAND ÉNEKEL Szovjet riportfilm



CSATORNA Hősök és sorsok. Lengyel film

## filmvilág

Filmművészeti folyóirat — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. Felelős szerkesztő: Hámos György — Felelős kiadó: Sala Sándor. a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút 9—11. Telefon: 221—285 — Terjeszti Budapesten a Főposta Hírlapterjesztő Üzeme, vidéken a helyi hírlapterjesztéssel foglalkozó postahivatalok — Előfizetés a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. Telefon: 180—850 — Egyes szám ára 4.— forint. Előfizetés 1/4 évre 24.— Ft. Csekkszámú lappal: egyéni előfizetésnél 61,238, közületinél 61,066 — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, V., Népköztársaság útja 21. 2-581343 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)

## FESTŐ ÉS MODELLJE FILMEN

Egyik legnagyobb festőművésznünk — Szőnyi István — alkotóműhelyébe enged bepillantást a magyar filmművészet ez az újfajta dokumentumfilmje, amellyel részt veszünk a brüsszeli filmfesztivál kisfilmversenyében. Új-



lasztásától, folytatva a színek kémiai boszorkánykonyháján —, mert Szőnyi a renaissance mesterek módjára maga készíti festékjeit is — és befejezve magán a rajzolás és festés műveletén. Egyszerre lehetünk szemtanúi a műalkotás kettős pszichológiai és technikai folyamatának, amely Szőnyi nagyszerű művészetét jellemzi. Ezt a folyamatot érzékeltetik — persze a filmmel sokkal szegényesebben — a közölt képek, amelyek a modellt, a dolgozó kezeket és az alkotásban elmélyült mestert ábrázolják.

fajta dokumentumfilm ez, mert nemcsak Szőnyi életművét ismerteti a gazdag és önmagában is megragadó képanyag filmre produkálása segítségével — bár ez önmagában is értékes vállalkozás lenne —, hanem végigköveti a nagy mestert munka közben, az alkotás minden fázisán, kezdve a modell kivá-



*filmvilág*

ÁRA : 4,— Ft

Martine Carol  
AZ ÉJSZAKA SZÉPEI  
című René Clair filmben