

ORSZÁGOS
KÖNYV-
TÁR

HA 1.272

filmvilág

9

1958. JÚNIUS 15



Apostol Karamityev és Jana Rybarova

LEGENDA A SZERELEMÉRŐL

Nazim Hikmet drámáját vitte filmre csehszlovák—bolgár közös vállalkozásban Vaclav Krška csehszlovák rendező. A rövidesen nálunk is bemutatásra kerülő színes filmalkotás főszereplői: *Jana Rybarova*, *Vlasta Fialova* és *Apostol Karamityev*.



CÍMKÉPÜNK: Rutikai Eva mint «vörös Vera» a «Pesten történt» című kézzel készülő magyar film egyik jelenetében. Réger Endre felvétele

HA 1.272 : 3

Film és irodalom

Aki figyelemmel kíséri a világ filmtermését, mind a szocialista, mind a kapitalista filmgyártásban, az irodalom erőteljes behatolásáról tanúskodhat. Legutóbb a cannes-i filmfesztivál nyújtott izelítőt a klasszikusok és félklasszikusok megfilmesítésének divatjából — és sajnos nem a legjobb tapasztalattal szolgált. Az írói alkotásokból készült filmek — a Karamazov testvérek, a Vágy a szilfák alatt, a Hosszú nyár, Az áradat — csalódást keltek vagy legalábbis — mint a mi Vasvirágunk is — mérsékelt tetszést arattak. Ha hinni lehet az egyöntetű kritikáknak — joggal. Általában megállapíthatjuk, ritka az olyan sikerült megfilmesítés, mint mindjuck a Patkányfogó volt, és gyakoribb az olyan kudarc, vagy félkudarc, mint amilyennek — hogy a francia filmnél maradjunk — a Bel Ami-nál lehetünk szemtanúi.

Vannak, akik ebből azt a következtetést vonják le, hogy a film és az irodalom útja szétvált és nem találkozik többé, vagy legalábbis ritkán kívánatos és gyümölcsöző ez a találkozás. Szabolcsi Miklós múlt számunkban megjelent, nagy érdeklődést keltett cikkében például másodlagos forgatókönyvnek nevezi az irodalmi műből készült forgatókönyvet és a rendezői munkát — ha itt nem is élt ezzel a kifejezéssel — ugyancsak másodlagosnak — „érdekes kirándulások”-nak, „tanulságos kiegészítések”-nek tartja. Elsődleges az a forgatókönyv és rendezői munka, amely nem támaszkodik „nagy íróink mankójára”.

Vitatkozni szeretnék ezzel az állásponttal — annak ellenére, hogy azt a legutóbbi idők kísérletei igazolni látszanak.

*

Könnyű lenne érvelni azzal a gyakorlati, de mohóságában minden elméleti megfontolásnál erőteljesebb igénnyel, amelyet a forgatókönyveket számlálatlanul elnyelő filmtermelés támaszt, és amely akarva, nem akarva az irodalomhoz utasítja a filmművészetet. De mégha a mai témájú forgatókönyveknek ez a világszerte tapasztalható hiánya némiképp megoldódik is, aligha feltételezhető, hogy a film nélkülözheti — vagy akárcsak a filmgyártás perifériájára szoríthatja — a szűzséeknek és szinopszisoknak azt a kimeríthetetlen tárházát, amit az irodalom jelent. Es miéért is tenné? Nem indokoltabb-e az a kívánság a filmgyártással szemben, hogy a maga eszközeivel is megörökítse, a maga művészi világába is átmentse mindazt az értéket, mindazt a mondanivalót, ami maradandó az irodalomban és a film eszközeivel is kifejezhető?

Hiszen akár van olvasásra szánt irodalmi előképe a filmnek, akár nincs, mindenképpen van irodalmi alapanyaga. Tehát, akár közreműködött hivatásos író, akár — mondjuk — a rendező vitte be a filmbe —, mint Chaplin, René Clair, Eisenstein esetében — az mindenképpen irodalmi alkotást is tartalmaz, mindig nagy vagy kicsi — vagy olykor sajnos dilettáns — író mankójára támaszkodik. (Egyébként hajlok arra feltételezésre, hogy a rendező is valami íróféle, csak esetleg fogalmazni nem tud.) A filmművészet „szabadságharca” irányulhat az irodalom formáinak, műfajainak, kifejező eszközeinek gyámsága ellen, de nem szabadíthatja fel a filmet az irodalmi mondanivaló fennhatósága alól, amely meghatározza eszközeit, amelynek szolgálatában nyeri el minden más a maga esztétikai értékét. Es ha már úgyis szükség



van irodalomra a filmhez, nem olyan katasztrófa, ha ügyes gag-man helyett író, sőt nagy, esetleg klasszikus író képviseli azt.

Különös kapcsolat van az irodalom és a film között. Regényt olvassuk, s egyszerre csak megelevenednek, arcot, alakot öltenek az ábrázolt hősök, látjuk magunk előtt összecsapásukat, jeleneteiket — mintha egy filmrendező dolgozna képzeletünkben és azon melegében filmrefordítaná, agyunk falára vettené az olvasottakat. És megfordítva — elhagyjuk a mozi nézőterét és mindenekelőtt a film irodalmi tartalma, irodalmi mondanivalója rögződött bennünk, képzeletünkben az dolgozik tovább, emlékezetünk elsősorban azt szűri ki és raktározza el, legyen bár a képzőművészeti, zenei hatásokra legfogékonyabb nézőről is szó. Egy nyolcéves kisfiú is pontosan tudja már, hogy mi a különbség a film és az irodalom között. De a legtapasztaltabb és legképzettebb kritikusok is szüntelenül összetévesztik. Figyeljük meg, mennyire azonos veletléseket kér számon, milyen hasonló kritériumok alapján közeledik a kritika mind a két művészethez. Konfliktus, lélekábrázolás, típusalkotás, társadalomrajz — itt is, ott is alapkövetelmény. Romanticizmus, expresszionizmus, realizmus — kritikai, neo- és szocialista realista formájában egyaránt — mind a két művészet stílusirányzatai, amelyek között a rokonság sokkal közvetlenebb, mint a többi művészetben fellépő rokonsáramlatok áttételesebb és olykor erőltetettebb megfeleléset. Joggal éri a kritikusokat a vád — a Filmvilág egyik régebbi számában Nemes Károly tette szavá —, hogy szem elől tévesztik a film szintetikus jellegét és mindenekelőtt az irodalmat látják benne. De még nem fordult elő, hogy valaki a zé-nével vagy a fotográfiával azonosította volna a filmet, pedig azok is alkotóművészetek közé tartoznak.

*

Es itt érünk a kérdés gyökeréhez. Azt hiszem, a film és az irodalom kapcsolatát — alapvetően — két adottság határozza meg. Az ábrázolt világ, az ábrázolt életjelenségek azonossága, és az ábrázolás módjának különbözősége. A film is, az irodalom is mesél, emberek dolgairól számol be a maga folyamatosságában, idő-, vagy logika rendjében. Aki ezt a funkcionális azonosságot szem elől téveszti — az a film hivatását nem ismeri fel. Aki az ábrázolás módjának sajátosságait halványítja el — aki tehát a képszerűség öntörvényű dramaturgiáját, sajátos szimbolizmusát tagadja — ugyancsak létében támadja a filmművészetet, a fényképezett színház, a fényképezett irodalom — egy technikai felfedezés — szintjére degradálja. Degradálja, mert az irodalom nem több lesz, hanem kevesebb a szolgál lefényképezéssel. Az irodalom valahogy úgy viszonylik a filmhez, mint az élet az irodalomhoz — még naturalista irányzatában sem viseli el a naturális hűséget.

*

Kezdetben az a hit jellemezte a filmművészek tevékenységét, hogy csak a látványos, erős konfliktusú, gazdag cselekményű történet alkalmas filmre. Jöttek hát a romantikusok, vagy félromantikusok a Ben Hurtól, Viktor Hugóig, Stendhalig, Dickensig, nálunk Jókaiig. Azután folytatódott a film irodalmi térhódítása. Nem akarom — kapásból nem is tudnám — pontosan vázolni ezt az utat. De ma már ott tartunk — az olaszok „Köpeny”-e, a szovjet „Anna a férje nyakán”, a franciák Maupassant kisfilmjei és számtalan mai tárgyú alkotás is tanúsítják —, hogy a film éppúgy képes dramatikus, epikus, lírai, groteszk, komikus hatásokra, mint az irodalom, hangulatteremtő ereje, gondolat- és érzésábrázoló lehetőségei, ha mások is, de nem kisebbek az írott szóénál.

Mi az oka hát, hogy oly gyakran — és éppen a legértékesebb irodalmi alkotások esetében — követi fiaszó a filmművészet irodalmi kirándulásait? Csak arról volna szó, hogy a legzseniálisabb írók találnak legnehezebben egyenértékű, vagy legalábbis művészetükhöz felérő filminterpretációkra? Azt hiszem ez is közrejátszik, bár az irodalmi színvonal legalább annyira segítséget is jelent, mint nehézséget. A kapitalista országokban nyilván szerepe van annak az olcsó, csak anyagi sikerekre törekvő üzletességnek, amely az Odisszeiából és a Bibliából is cowboy történetet, vagy hollywoodi revüt csinálna. A szocialista országok ilyen természetű vállalkozásaira gyakran a túlzott és helytelen tekintélytisztelet nyomja rá a bélyegét.

Altalánosságban azonban megállapíthatjuk, hogy legtöbbször az a híd szakad le — amelynek az irodalmi mondánivalótól a filmhez kell átvezetnie —, a forgatókönyv nem bírja a színvonal terhelését. Ezért van lényegében igaza Szabolcsi Miklósnak, amikor a forgatókönyv problémáira irányítja a figyelmet. Számos oka lehet a forgatókönyv kisiklásainak. Itt csak egy nem elvi, de következményében elvi jelentőségű buktatóra hívnám fel a figyelmet. A leggyakoribb és talán az egyetlen leküzdhetetlen hiba-forrásra: a terjedelemre. A folyamatos olvasásra szánt regény nagysága az író tettségétől, mondanivalójától függ. A filmnél azonban határok közé szorítja a néző pszichológiája, aki — együltében — sem a trilógiák makrokozmoszának befogadására nem képes, sem a rövid elbeszélések mikrokozmoszával nem elégszik. Eleve bizalmatlan vagyok az olyan vállalkozásokkal szemben, amely a „Háború és béke”-t, vagy a „Karamazov testvérek”-et akarják filmre vinni. Elképzelhetetlen, hogy ezt a mű megengedhetetlen élszegényesítése — lényegében meghamisítása nélkül megvalósíthatják. (Hacsak nem filmsorozatot készítenek belőle, mint a szovjet filmgyártás a „Csendes Don”-ból és a „Golgotá”-ból, vagy a csehek a „Svejk”-ből. Erre azonban nem minden alkotás megfelelő.)



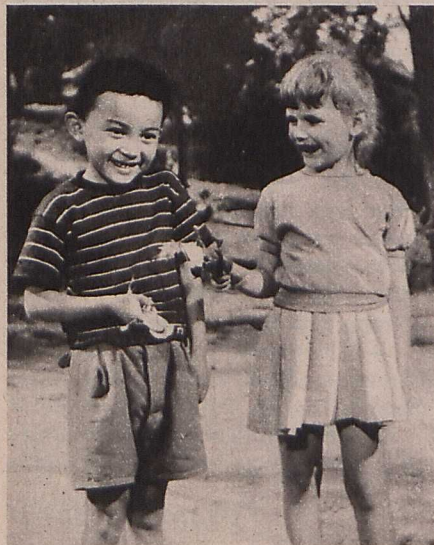
Szükségesnek, elkerülhetetlennek és hasznosnak vélem a film és az irodalom további aktív egymás melletti élését. Nem hiszem, hogy rendezőinknek el kell dobniuk a nagy írók mankóját és feltétlenül maguknak kell írniuk is filmjeiket ahhoz, hogy nagy magyar filmgyártás megszülethessen. Lehetnek olyanok is, akiknek éppen erre a mankóra van szükségük, s művészetük éppúgy nem válik szükségszerűen másodlagossá ettől, mint ahogy Shakespeare sem az, holott ugyancsak idegenből kölcsönzött témákkal dolgozott. Mindenfajta ilyen kizárólagosság káros a művészetben. Az irodalomból készült filmek kizárólagossága csakúgy, mint az irodalom kizárása. A hivatásos írók kizárása csakúgy, mint annak a kizárása, hogy a rendezők is írhasdák filmjeiket. Még a hivatásos forgatókönyv írók hasznosságát sem szabad kizártnak tartanunk. De ahogy egy karmester nagy művész lehet akkor is, ha maga nem komponál, egy rendező is lehet rendező a talpán idegen partitúrákkal is. A lényeg, az alap, a megfelelő — irodalmi színvonalú forgatókönyv, bárhonnán, bárkitől származzék is, vagy akárcsak — mint például az ismert francia filmművész, Tati esetében — a rendező fejében létezzék. Egyébként egy író világának filmre való transzponálása, éppúgy elősegítheti a rendezői egyéniség kifejlődését, mint megfordítva, az önálló írói, rendezői tevékenység, az írók filmmegörökítését. Egyidejű folyamatok ezek, amelyekre nem adható recept, amelyeket csak a rendezők művészi alkata határozhat meg.

JÁTÉKFILMEK



Sophia Loren, a »Kulcs« című film díszletei között — a felvétel születésében

A »Sárkány a világ végéről« francia és kínai gyermekszereplője



Több, mint egy hete tart már Brüsszelben a játékfilmek fesztiválja. A filmbemutatók a kiállításon, a nagy auditoriumban zajlanak le, s a nagy meleg ellenére, nagy érdeklődést keltenek. A fesztivál zsűrijének tagjai belgák: Georges Simenon (író, elnök) Johan Daisne, Paul Meyer (írók), Louis de Meester (zenész), Henri Storck (rendező), Charles Spaak (filmíró), Suzanne Lilar (író), Maria Rosseels Olivier Delville és Jos Van Liempt filmkritikusok.

Nehéz volna valamennyi filmről, még csak jelzészerűen is beszámolni, így csak a jelentősebbeket ragadom ki. Az angol *Carol Reed* filmje, »A kulcs« *Jan de Hartog* könyve nyomán

készült. Főszerepeit *Trevor Howard*, *William Holden* és *Sophia Loren* alakítják. A történetben van bizonyos poézis, amely regényben igen, de a filmben sajnos, csak kevésbé érvényesül. A cselekmény 1941-ben játszódik, tele és érdekesen fényképezett tengeri csatákkal, amelyek végül is kifárasztják a nézőt.

Fesztiválon kívül mutatták be az amerikai pavilonban a »South Pacific« című filmet, amely *Rodgers Hammerstein* operettjéből készült. A film témája rokonszenves (a második részben fajelmélet-ellenes), főérdekessége mégis a technikai megvalósítás. A felvételeket a normális 35 milliméteres filmszalag helyett 70 milliméteresre vették s ezáltal a hatalmas vászonra vetített képek — óriási méreteik ellenére — rendkívül tiszták. Kitűnő a színhasználat is, ezáltal a színeknek komoly dramaturgiai jelentőségük van.

FESZTIVÁLJA BRÜSSZELBEN

Roger Pigault filmjét, amely az első francia—kínai kooperációs film, ugyancsak fesztiválon kívül vetítették le, címe: »Sárkány a világ végéről.« Tündérmese ez a film, tele gyermeki költészettel, álommal, csodával. Egy párizsi gyerek játék közben sárkányra bukkan, amely Kínából érkezett a városba, Meg akarja találni a sárkány jogos tulajdonosát. Egy bizonyos Souen Wou-kong segíti őt ebben, méghozzá úgy, hogy kishúgával együtt Kínába viszi — az álom szárnyán. Így a két kisgyerek megismeri a hatalmas Kínát, megtalálja a sárkány tulajdonosát, és szoros barátságot köt a kínai gyerekekkel. A francia és kínai gyekekszínészek bámulatra méltó valószínűséggel játszanak. Kitűnő a film rendezése is. Mind szelleme, mind technikai megoldása dicséretet érdemel.

A »Csoda minden csütörtökön« spanyol film, az »Isten hozta Mr. Marshall« rendezőjének, Luis Berlangának alkotása. A cselekmény egy szegény kis spanyol faluban játszódik, amelynek melegvízforrása hajdan sokat jövedelmezett, ma azonban már elfeledték. A falusiak elhatározzák tehát, hogy csodákat produkálnak. Persze nem nagyon sikerül, egészen addig, amíg egy na-

pon egy, a rendőrségtől üldözött férfi a faluba menekül. Segítségével megtörténnek a csodák: a betegek meggyógyulnak. A falusiak maguk is megijednek a sikertől, le akarják leplezni a csodák szerzőjét. Az azonban eltűnik, de otthagyja a fényképet, hogy a »gyógyító szent«-nek emelt szobor vonásai hozzá hasonlítsanak. A film elég egyvetlen, de sok mulatságos ötlet van benne. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy Franco katolikus cenzurája miatt bizonyos mértékű megalkuvás van benne. A film mégis elég éles szatíra a mai Spanyolországról.

A Hector Malot regényéből készült Francia film: »Család nélkül« tökéletes melodráma, minden eszközével a néző megríkatására törekszik. Hőse egy kis kölyök, akivel különböző bajok történnek. A főbb szerepeket Pierre Brasseur, Raymond Bussières, Gino Cervi játsszák, rendezője: André Michel.

A fesztivál közönsége nagy érdeklődéssel várja a szovjet filmeket, a Hemingway regényéből készült amerikai filmet: »Az öreg halász és a tenger«, a népi demokratikus filmeket, és a francia »Montparnasse 19« című filmet, amelyben Gérard Philippe, a híres festő, Amadeo Modigliant alakítja.

W. MICHAUX



Gérard Philippe
mint Modigliani

Hová vezet az ORSZÁGÚT?

Új hang szól bele a neorealizmus és Fellini kapcsolata körül világszerte gyűrűző vitába. Az *Isszkuszto Kino* legújabb számában Zingerman szovjet esztéta cikkét közli. Zingermannak ez az első filmesztétikai tanulmánya, eddigi cikkei főként színművészettel foglalkoztak. Tanulmánya egy kibontakozó, nagyszabású filmesztétikai vita bevezetője; Zingerman amellett foglal állást, hogy Fellini filmjei a neorealizmussal vitakozó, új és bizonyos szempontból magasabb fokot jelentenek. Cikkének ismertetése annál is inkább érdeklődésre tarthat számot a Filmvilág olvasói között, mert fejtegetései mintegy választ jelentenek Zavattininek e lapban megjelent cikkére.

A nagyterjedelmű tanulmányunk számunkra ma talán azok a részei a legidősebbek, amelyek összevetik Fellini világképét a neorealizmus ember- és társadalomábrázolásával.

Az első témakör, amelyen keresztül a szerző ezt a különbséget vizsgálja és boncolgatja, a központi hős kérdése.

A neorealizmus gyűlöli a rendkívüli hősöket és a rendkívüli cselekményt. Főhősét a XX. század egyszerű kisemberében s annak mindennapi sorsában találja meg. Ezek a hétköznapi emberek kerülnek szembe a társadalommal. Harckat nem egyedül vívják: vértjük a szolidaritás. A hősnek ezzel a környezettel való kapcsolata bensőséges és a filmek csúcspontja rendszerint a hősnek és a népi háttérnek egymásra találása. (Gondoljunk például a *Két krajcár reménység* vagy a *Nincs béke az olajfák alatt* című filmekre.) Az egyéni-hősi téma ezekben a filmekben észrevétlenül, az élet természe-

tességével olvad át társadalmi síkra. S talán ebben rejlik a neorealizmus lelke.

De ezeknek a filmeknek külsőleg igen aktív hősei — s itt találkozunk a neorealizmus egyik belső ellentmondásával — pszichológiai és intellektuális síkon kevésbé fejlődnek. Emellett valami különös kettősség is jellemzi őket: látszólag hús-vér emberek, jellemző apró tulajdonságokkal, szenvedélyekkel, mégis jelképek is — az egyszerű, »természetes« ember jelképei, akinek inkább sorsa készíti a mézót a fennálló társadalmi rendben való elgondolkodásra, semmint ő maga, vagy gondolatai. Ez a jelképszerűség teszi egyébként lehetővé, hogy a neorealista rendezők sikerrel dolgozzanak nem hivatásos színészekkel.

Az *Országút* más szempontból tekint a kisemberre, mint a *Biciklitolvajok* vagy mint a *Róma 11 óra*. Az utóbbi filmek a kisemberek jóságáról és erejéről beszélnek. Ez a film védtelenségéről és korlátairól ad számot. És bár a neorealistáké a helyes út, nem szabad figyelmen kívül hagyniuk az *Országút* következtetéseit. Márcsak azért sem, hogy kevésbé egyoldalúan vitatkozhasanak vele.

Fellini hősei neménytelenül magányosak. A művész kevés súlyt helyez társadalmi kapcsolataikra; figyelmét lelkiéletük köti le. S ezek a hősök természetesen nem statikusak. Az *Országút* két főhőse mérhetetlen utat jár be: Gelsomina nyiladozó értelmét az emberi durvaság és kegyetlenség az elborulásba kergeti, Zampano pedig a tompa, kegyetlen közönytől eljut a tiszta, fojtogató emberi bánatig.

S nem véletlen, hogy e nagy pszi-

chológiai telítettségű hősök megformálásához nem típusok, hanem színészek kellene s felejthetetlen színészi alakítások születnek. Ilyen Giulietta Masina az *Országút*-ban és a *Cabiria éjszakái*-ban és ilyen Anthony Quinn az *Országút* Zampánójában.

A központi hős személyén túlmenően Zingerman vizsgálódásának másik gyújtópontja e hős viszonya az őt körülfogó társadalomhoz.

Fellini ugyanon indul ki, mint a neorealista, megrajzolja a zord, kietlen háttérrel, de megmutatja ennek a környezetnek az embert eltorzító, lealacsonyító hatását is. Ott, ahol a neorealizmus megáll, Fellini keserű tragédiát tár fel: az intellektuális nyomor tragédiáját. S a félbold parasztlány, aki az országút közepén szörnyű, vad látomásként megjelenik, nemcsak Gelsomina sorsát vetíti előre, hanem bemutatja a művész tehetetlen gyűlöletét az elmaradt, nyomorgó, butító falusi élettel szemben.

Az *Országút* kezdő képsora:

... Rosszul táplált, elvadult falusi kamaszok csoportja. S közülük mosolyog ki a hős nő félig szent, félig idióta arca. Néhány pillanat múlva feltűnik leendő útítársa és zsarnoka, Zampanó: a régi autóhoz támaszkodva áll, türelmetlenül eszik valamit — sötét és félelmetes állat. S Zampano alakjával a rendező azt mondja, hogy ez a vásári mutatványos nemcsak azért érzi magát főként, mert vas izma és vas szíve van — ostoba kegyetlensége összhangban áll a társadalommal, amelyben él. Nemcsak nyers erejét, alacsonyrendűségét is jóváhagyja az élet rendje. Zampano Fellini felfogásában nem kivétel; — a világban, amelyben élnek, a gyöngéd és emberi Gelsomina a kivétel.

Fellini a filozófiai, szinte jelképes

motívumok egész sorát viszi filmjébe. Átértékeli például a neorealista filmek út-motívumát is. E filmekben az út a középpontja a véletlen és gyors ismeretségeknél, a mulandó emberi kapcsolatoknak, jelképe az örökös mozgásnak, amelyen át feltárul az élet panorámája.

Fellini nem szereti a véletlen játékeit. A szereplők kapcsolata és sorsuk szigorúan determinált. Az *Országút*-ban nem tágul ki körülöttük az élet, a középpontban egyedül Gelsomina és Zampano kapcsolatának lélektani dialektikája áll. S az út? Nos, az sem a reménység útja, hanem egyszerűen országút, amelyen a hajléktalan mutatványosok egész életükön át kárhozottként vándorolnak. Fellini tehát itt is elhárítja magától a neorealizmus illúzióit, bemutatja korlátait, de nem ad eszméinek fejlődést.

Fellini az *Országút*-ban a neorealizmus mélyéből indul ki, elrugaszkodik tőle s nem csupán megmutatja ennek az irányzatnak gyengéit, hanem váratlan lélektani és filozófiai mélységet ad alaptémájának.

Megjelenése az olasz filmművészetben törvényszerű: a neorealizmus témáját már alapjában kimerítette a *Biciklitolvajok* és klasszikus befejezettséggel kiformálta a *Róma 11 óra*. A témát természetesen lehetett tovább variálni, de nehéz volt már elvileg újat hozzáadni. A neorealizmus vesztett frissességéből, megtorpant útján, nem talált terepet fejlődése számára. S ha művészei nem találnak erőt magukban ahhoz, hogy lesszék és átváltoztassák témájukat — megteszik ezt majd más nyugati művészek, akiket — ugyanúgy, mint Fellinit — meghílet a neorealizmus hatása s akik a neorealizmus nyomdokán haladva s vele vitázva új módon tárják a valóságot a néző elé.

SZEKERES ZSUZSA

A MÁSODIK ASSZONY

Ha olvastam volna *Glazarova* „Advent” című regényét, bizonyára azt mondanám: témája igaz és meggyőző. De mert csak a belőle készült, csehszlovák színesfilmet láttam, így fogalmazok: ez a téma ma már kopott, öregecské, sőt helyenként unalmas is.

Mi okozza a véleménykülönbséget? Miért vonz ugyanaz a tárgy, regényben és filmen, különféle jelzőket? Hiszen a történelem — a feudális birtokrendszer — mindkét műfaj anyagát egyformán hitelesíti, s a történet érdekességének sem árthat, hogy könyvoldal helyett a vetítövásznon látom. Mégis... míg a regényírótól nem kérném számon a téma újdonságát, a film csupán erőltetett élmény-ismétlésnek tetszik. A „sztory”, amely a regényben nyilván csak keret és lehetőség, a vásznon elsőrangú kellék — s nem annyira történelmi hitelével, mint inkább reminiszcencia-jellegével hat rám.

Alighogy leperogtek az első jelenségek, máris leckét adok a képzeletemnek: kitalálom-e, mi lesz a folytatás, hogyan alakul Frantýska, az esettől kis parasztlány jövője? Rossz ómen, ha ilyenkor, az élményszerzés perceiben saját találegonyságunkat tesz-

szük próbára. S keserű elégedettség, ha a jóslat beválik: a mű részleteiben sem cáfol rá a meseszöveg automatizmusára. *Vladimír Vlcek* forgatókönyve és rendezése ilyen — a csatlózással egyenértékű — elégedettséget keltett bennem. Már a kezdetkezdeten végigpergettem magamban a történetet, s jelesre vizsgázott fantáziám büszkeségét nem törte le semmi. Se a jellemek belső meglepetései, se a filmszerű megoldások. Mihelyt Frantýska ártatlanságát letépte az első szerelem — Ramuz, Giono, Capek, Móríc, Tömörkény és mások rokon-hőseire gondolva — már sejtettem a folytatást: a neki rendelt kedvesnek el kell pusztulnia (oly mindegy; az erdőirtáskor ledőlő szálfazúzza-e agyon, vagy a „társadalom” még több évgyűrűt számláló törvényei zuhannak-e rá?), majd a kényszer-házasság Kálváriája következik: a gazdag kérő, aki jómódot, termő gazdagságot ígér, és a megalakulásért önkénnyel fizet. Ezekután csak két választás lehetséges: a hősnő vagy fellázad környezeté ellen, vagy el kell pusztulnia.

A témán, ismétlem, jó néhány írók kortárs kezének melegét érezzük — s a fejlemények kiszámításához sem kell sok matematikai érzék. De a témák variációs lehetőségei talán a legkisebbek. Ezért ha a történelmi-társadalmi hitel vizsgáján sikerrel átestek, máris van létjogosultságuk. Sőt, valljuk be, jobban bíznak azokban az írókban, akik nem a „sztory” újdonságára, hanem az ábrázolás eredetiségére bízzák sikerük kockázatát. S itt lehet az igazi különbség *Glazarova*, a regényíró meg *Vladimír Vlcek*, a forgatókönyv szerzője között. Mert míg az egyik az epika sajátos eszközeivel nyilván el tudja feledtetni a téma „öregségét” — olvasás közben talán eszembe sem jutna, hogy a fejleményeken töprengjek —, a másik, filmszerű megoldások híján, inkább a tárgy alakulására tereli a figyelmet. S miután a filmhősökben nem



érvényesülhetnek azok a karakterizáló elemek, amelyeket csak az epika oldottabb módján lehet kifejezni, a forgatókönyv írója, ahelyett, hogy a jellemzés sajátos módszereivel élne (mintegy újjáteremtve a hőzőket), a típus-adottságok ábrázolásával is megelégszik. Így aztán az alakok nem a „belső én”-t kibontó, filmírói képzelőerő, hanem a társadalmi téma primér parancsa szerint cselekszenek. Ki-ki azt játssza, amire „típus”-szerepe rendeli: Frantyska a megalázott asszonyt, Podesva a feleségét háziállatnak tekintő nagygazda-férjet és Rozina, a gazdája szerelmére s vagyonára pályázó szolgálot. Ahány jelenet, annyi epizódra tördelt igazolása az alázatnak, a kulák-kapzsiságnak és a néember gonoszságnak: a három típus három típus-tulajdonságának. Az extrém esetek — amikor pl. Frantyska törvénytelen kisfián tölti ki mérget, vagy Podesva megjuhászodik asszonya előtt — valóságos felüdülést jelentenek. Sőt Rozinánál már az is „extrém esetnek”, a gonoszság vihariszünetének számít, hogy egyáltalán megszólal. Mert jóideig csak boszorkányos maszkszával, démoni surranásaival borzasztja el a nézőt. Holott tőle lehetne várni, hogy a történet mellékága a két nő — az érdeklázasságban szenvedő asszony és az intrikus cselédszerető — drámájává válják.

A dráma azonban csak lappang. Vleek hiába élezte ki a regényhőzők típus-vonásait; a regényes ábrázolásban elfogadható passzivitásukat nem tudta eltüntetni. Drámailag mindhárom főhős tehetetlen — nemcsak a bántóan békétűró Frantyska, hanem a boszorkánypercek revízióját sürgető Rozina is. Ahhoz, hogy az alázat megmérkőzzék a kapzsisággal és az aljassággal, ugyancsak a szereplők — s velük együtt a cselekmény — filmszerű újraköltésére lett volna szükség. A műfaj követelményei szerint kellett volna érvényre juttatni az epikus jellemzés árnyalataiban rejtőző érzelmi-lélektani (vagy éppen hangulati) drámát. Enélkül azonban a költői igazságszolgáltatás is csak a véletlen műve lehet; egy



Metudek (Vojtech Rosenberg)

lezuhanó petróleumlámpa tüze végzi ki Podesvát és alvilági szeretőjét.

Most, hogy túljutottam a nehezén, megvallom: szigoromat a tanulságok haszna indokolta.

Ne maradjon el hát a kritikusi házonélvezet kárpótlása sem: „A második asszony” háttérében egy sikerült regény mozzatőerőit érezzük, több epizód (így pl. Rozina elhelyezkedése az ünnepi asztalnál, vagy Metudek, a madarakat utánzó kisfiú repülési kísérlete) valóságos telitalálat. A rendezés konzervatív megoldásait jó atmoszféra-teremtő érzék ellensúlyozza, Jaroslav Tuzar operatőr felvételei (a főlöleges „anzikszókkal” együtt is) szépek, és Nina Jirázková meg a kis Vojtech Rosenberg alakításában sok az őszönös finomság.

S ha mindez kevés is a film sikeréhez — arra elég, hogy ne csak a kudarcok tanulságait vigyük magunkkal.

GALSAI PONGRÁC

Mégis az új út ...

A SZÉLESVÁSZON VITÁJÁHOZ

Igen egészséges jelenség, hogy a film legújabb technikai vívmánya egyre több esztétikai elme-futtatást vált ki a lapok hasábjain. Az egyszerű nézőtől a szakemberig mindenki jogosan merül fel a kérdés: Mit hoz a szélesvásznú film? Egyszerű technikai újítást, vagy művészi gazdagodást? Pusztán szélesebb vetítőfelületet, vagy a filmművészet belső törvényeinek forradalmát?

Néhány héttel ezelőtt a *Filmvilág* két cikket is közölt a szélesvászon problémáiról. Nemeskürty István és Kovács Ferenc főleg a szimultán eseményábrázolás lehetőségeit vizsgálták és két teljesen ellentétes véleményt alakítottak ki. Az ő gondolataikhoz kapcsolódva fűznénk a fonalat tovább.

A szélesvászon a megnövelt játékfelülettel nemcsak lehetőséget nyújt a rendezőnek, hanem kényszert is jelent. Ki kell töltenie a játékteret minden körülmények között, különben a kép üressé vagy féloldalassá válik. Az a kérdés: mivel töltsé ki? Nem fogadható el az a vélemény, hogy a rendező szimultán eseménysor bemutatására fog törekedni, s adott filmkockán, képen belül többféle cselekmény mozgatóját kísérel meg. Helyesen érvel Kovács Ferenc, hogy a színpadi és filmalkotásban egyidejűleg csak egy dologra tudunk koncentrálni. A szem sohasem tud szimultán két eseményt felfogni, legalábbis nem egyforma intenzitással. Ennek oka a szem szerkezetében rejlik. A fényfelfogó idegvégződések nem egyenletesen oszlanak el a retinán, hanem a sárga folt sűrűbben, másutt ritkábban. A sárga folt pedig egyidejűleg csak a vetítővászon egyik részére irányulhat, s központjától, a *fovea centralistól* távozó látómezőn már csak homályos képeket kapunk. Az érzékszerv anatómiai szerkezete eleve kizár minden lehetőséget. A zenei többszólamúság analógiája itt nem alkalmazható, mert a fül szimultán hallja és egységbe tudja kapcsolni az egyidőben elfogott hangokat, akár egyszerű harmóniáról,

akár kontrapunktikus hangsorokról van szó, a szem azonban erre képtelen. Nem azért, mert »a zenei élménynek maradéktalan befogadásához összehasonlíthatatlanul kisebb értelmi koncentráció szükséges«, hanem egyszerűen a retina és a Cortiféle szerv alapvető anatómiai és funkcionális különbsége miatt.

Mivel töltsé ki tehát a rendező a képfelületeket, ha a szimultán eseményeket a szem nem tudja figyelemmel kísérni? Egyszerű a válasz, ha tájról vagy tömegjelenetről van szó. A tájat és a tömeget egységként fogjuk fel, tehát a képbe illesztésük nem jelent különös művészi problémát. Más a helyzet az egyes szereplők jeleneteiben. Az eddigi tapasztalat azt mutatta, hogy a rendező és az operátor *megnövelték* az alakokat, szinte premier planba hozták az összes figurális képeket s így a szereplők méreteinek arányos növelésével igyekeztek a megnövekedett játékfelületet kitölteni. Ebből az eljárásból igen érdekes következtetés vonható le. Valószínű, hogy az alakjaiban megnövekedett kép meg fogja növelni a filmszínházak nézőterét is, s lehetővé teszi már a közeljövőben több ezer személyes mozik építését. Ezzel egyúttal a normálfilmmel jóval drágább szélesvásznú filmek gazdasági egyensúlya is helyrebillen és fejlődésük ezen a vonalon is biztosítottak látszik.

A másik eljárás, amellyel a rendező a vászon szélességét kitölteni igyekszik, az *alakok mozgatója* a játékteret belül. Ebben a tekintetben olyan mozzanatot látszik életrekelni, amelyet a színpadról ismerünk. A színész »átmegy« a színpad másik részére, a különbség csak az, hogy a filmen a gép »kocsizással« vagy »fordulással« kíséri. Feltűnő, hogy a szélesvásznú filmekben sokkal kevesebb a »vágás«, mint a normálfilmen, s a képek ugrásszerű gyors egymásutánját inkább a vászon szélességét kihasználó epikusabb képvezetés kezdi elfoglalni. A »vágások« csökkenése lelassítja a film iramát. Nem látom igazolva Nemeskürty Ist-

ván állítását, hogy »amit egy normálfilm tíz perc alatt közölt a nézővel, azt a szélesvásznú film három perc alatt teheti«. Az új eljárás egyelőre éppen úgy kézzel látszik a képsor rohanását, mint annak idején a hangosfilm tette.

Az alakok megnövelése a premier plannak is új értelmet kölcsönöz. A normálfilmeken az előtérbe hozott nagyított kép a kiemelés, a hangsúlyozás egyik kitűnő eszköze volt. Mi lesz a sorsa ennek az eljárásnak egy olyan filmen, ahol szinte minden alak premier planban mozog? Erre egyelőre nehéz válaszolni, de valószínű, hogy a premier plan jelentősége megváltozik a szélesvásznú filmen.

A legérdekesebb tapasztalat a szélesvásznú filmmel kapcsolatban, hogy sokkal kevésbé fárasztja ki a néző szemét, mint a normálfilm. Ha ennek okát keressük, akkor össze kell hasonlítanunk a normálfilm nézőjének szemmozgását a szélesvásznú film közönségének nézésével. A normálfilm nézője a vászon szűk határai között úgyszólván mereven szegezi szemét a játékfelületre s ez a merev tekintet a szemmozgató izmok nagy kifáradásáig jár.

Aldous Huxley »A látás művészet« című könyvében éppen ezt a merev nézést elemzi igen találóan és rámutat súlyos következményeire. »A merev nézés mindig célt téveszt, mert aki érzékszerveit mozdulatlan állapotba hozza (s ez az aktus mozdulatlaná teszi az érzékszervekkel szorosan összefüggő figyelmet is), nemcsak nem lát többet, hanem automatikusan csökkenti látóképeségét, amely az érzeteket felfogó szemeknek és a szemekkel összefüggő, figyelő, kiválasztó és percipáló léleknek szakadatlan mozgékonyágától függ.« »Ezenkívül a merev bámulás (minthogy ez a normális, megszokott mozgások elnyomására irányuló erőfeszítést jelent) mindig túlnagy és folytonos feszültséggel jár, ez viszont a pszichológiai erőltetés érzését idézi elő. De ahol ilyen túlnagy és folytonos erőfeszítés van jelen, a működés nem lehet normális, a vérkeringés lecsökken, a szövetek elveszítik ellenálló és gyógyulóképességüket.«

Ezzel szemben Huxley rámutat arra, hogy a szem pihenetésének egyik módja, a szem állandó mozgatása, mint ahogy »a figyelemnek ahhoz, hogy hatékony legyen, állandóan mozognia kell és a fovea centralis létezése folytán a szemnek ugyanúgy folytonosan irányt kell változtatnia, mint az öt irányító lélek figyelmének«.

Nos hát, a szélesvásznú film megszünteti a merev nézést és a szemet állandó mozgásra kényszeríti. Szemünk úgyszólván szünet nélkül simogatja a vetítövásznat, egyik szélétől a másikig vándorol, mert egyetlen tekintettel egész felületét átfogni nem tudja. Viszont ez az állandó mozgás biztosítja a szem pihenését. Élettani hatásában tehát a szélesvásznú film kedvezőbb a nézőre azáltal, hogy nem fárasztja ki szemét. Ebből következik viszont, hogy a közönség teherbíróképessége is megnövekszik, s valószínű, hogy a jövőben 2000—2500 méternél hosszabb filmalkotások sem fogják türelmét próbára tenni.

Azt az állítást, hogy a jövőben műfajilag differenciálódnak majd a normálfilmre kívánczó és a szélesvásznú témák, s a szélesvásznú mellett a normálfilmnek továbbra is megmarad a teljes művészi létjogosultsága — nem érzem igazolhatónak. A szélesvásznú film nem jelent új műfajt, hanem technikai előrelépést, élettani hatásában fejlettebb optikai megoldást, amely mellett az élettanilag kedvezőtlenebb hatású, merev nézést kiváltó, szűk játékfelületű normálfilmnek háttérbe kell szorulnia. Hiszen a normálfilm képét már most is összepréseltnek, csonkának, kivágásnak érezzük, fárasztó hatása pedig az új eljárás mellett mindinkább nyilvánvalóbbá válik.

Ha egy művészet válaszútra kerül, fejlődése általában mindig a kedvezőbb élettani feltételek, a kisebb ellenállás irányában jelölhető ki. Ezen az úton halad tovább a filmművészet is szélesvásznú formájában, engedelmeskedve bizonyos biológiai törvényszerűségeknek, amelyek többé-kevésbé minden művészetben megnyilatkoznak.

STAUD GÉZA



Együttérző emberek
a széf előtt...

BF 12

Mit zár az IDŐZÁR

A magyar nyelv szelleme szerint az ajtózár ajtót, tehát az »időzár« időt zár (aminek persze semmi értelme). Szerencsére a *Time Lock* című angol film magyar címadóit ez nem zavarta egy cseppet sem a szolgai fordításban, pedig hát itt nem valamilyen fantasztikus filmről van szó, mely mondjuk egy találmány révén meg tudná állítani az időt (a cím magyarul inkább ezt szuggerrálja), hanem egy bank-széf biztonsági berendezéséről, egy speciális időzített zárról, a film passzív főszereplőjéről.

Ez a nagyon közepes film egyetlen tulajdonsága miatt érdemel említést: mert úgy látszik, már a közönséges bűnügyi »thriller« ideje nyugaton is lejárt, s a filmgyárak — e film tamúsága szerint — más irányban próbálják a nézők ellankadt vénkeringése számára szüksé-

ges izgalmat adagolni. Eddig a művi izgalom két formáját ismertük ilyen jellegű filmeknél: 1. sikerül-e a szimpatikus gengsztereknek a bankot megfúrni, mielőtt a rendőrök nyomukra bukkannak (s utána kergetőzés a technika összes eszközeinek igénybevételeivel), 2. sikerül-e a szimpatikus rendőrnek megakadályozni, hogy a rablók megfúrják a bankszéfet (előtte, utána vagy közben kergetőzés a technika összes eszközeivel). Íme az újabb, s kétségtelenül tisztesebb és rokonszenvesebb változat: sikerül-e a banknak magának megfúrni saját széfjét a rendőrség és az együttérző emberek segítségével, mielőtt az oda véletlenül bekerült (s az időzített zár miatt másképp péntek délutántól hétfő reggelig ki nem szabadítható) kisfiú levegőhiány miatt megfullad?

S mint bármilyen ürügy, ez is elég

arra, hogy az ilyen felcsigázott izgalmú »thriller«-filmek összes kellékével találkozunk: autós hajsza (most a zár nyitját tudó mérnök után), megtoldva helikopteres szökötéssel; jóindulatú és amerikai kiéjtésű rendőrfelügyelő, aki minden segítséget lehetővé tesz; az emberek spontán jóságának megható megnyilatkozásai; a fiatal szülők könnyfacsaró idegrohamai; a már-már sikerrel járó kísérletek, melyek végül is eredménytelenek; a teljes reménytelenség érzete a film közepén, melyet a helikopteres angyal lázas szervező munkával felold; a rendkívül ellenszenves, de vajszívű és hasznos rádióriporter munkáján keresztül a sajtó tömegmozgósító hatalmának dicsőítése — s így sorolhatnám tovább, ha érdemes lenne, de kérem, higgyék el, nem érdemes.

Az eredmény? Mint az időzített zár, olyan pontos mechanizmussal kattogó feszültség, azzal az alapnyugodtsággal, hogy hiszen a végére minden jóra fordul — s az a maliciózus gyanú a néző szívében,

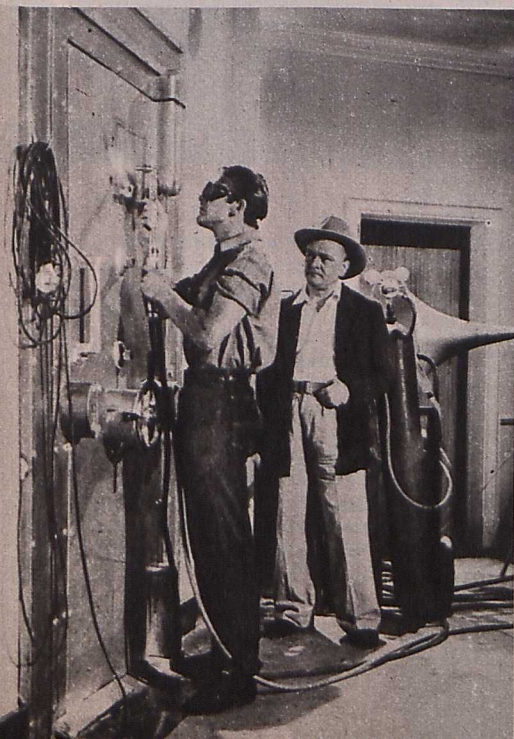


Lázasan szervez a helikopteres angyal...

hogy vajon nem a kanadai páncélszekrénygyárak finanszírozták-e ezt a filmet, mely az emberi összefogás szépségénél is jobban a kanadai bankszéfek biztonságának himnuszát zengi? Nem művészeti, kereskedelmi produktum ez a film, mely nem csapja be a nézőt (az angol áru hírnevére általában vigyázni szoktak): az ígért másfélórás izgalmat megkapja, de semmi többet. Ne is próbáljuk hát művészi mércével mérni. A színészek becsületesen elmondják, amit el kell mondanunk, a hegesztőpisztolyok sisteregnek, a légkalapácsok kalapálnak, a rendező rendez — megbízhatóan, nyugodtan, kiszámítottan, fantáziátlanul. S a végén a néző lelke olyan, mint a film színteréül szolgáló bankterem: hiába dolgoztak, hadonásztak benne tíz-vel egy éjszakán keresztül, semmi sem változott, a fal se pörköldött meg, csak egy kis fekete lyuk maradt — ebbe hullik bele ennek a filmnek az emléke is.

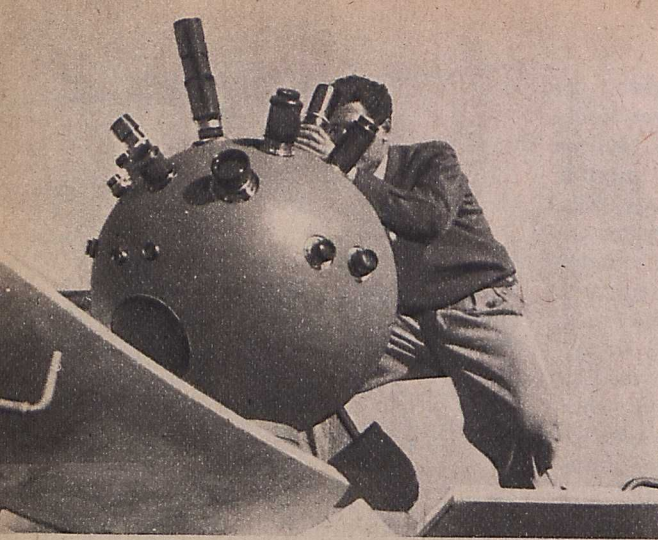
NAGY PÉTER

... sisteregnek a hegesztőpisztolyok



FILM A SZPUTNYIKRÓL

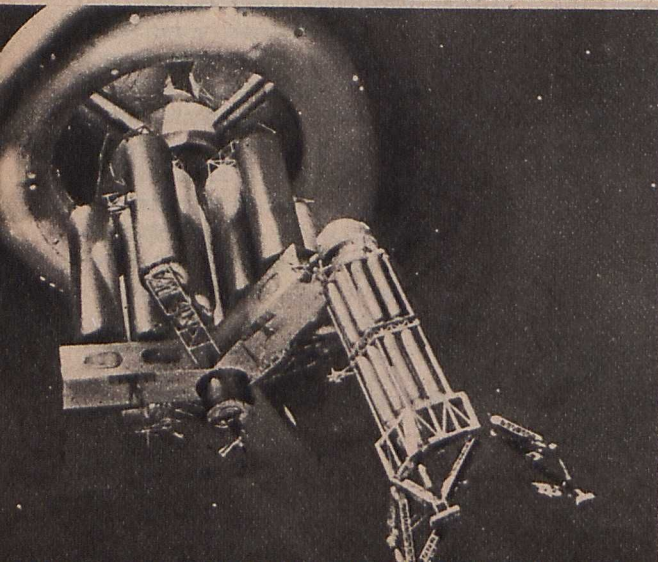
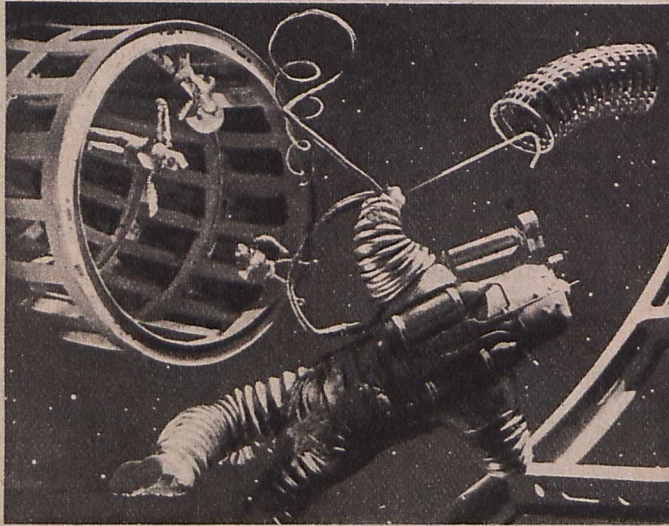
Az év legfuturistább filmje, ezzel a kifejezéssel jellemezte a francia Arts a szovjet filmgyártás új alkotását, az »Út a csillagokhoz«-t, amely a szputnyikokról készült. Valóban, a formák, a legvadabb futurista képzeletet is megszegyenítik. A tartalom azonban napjaink rea-



Filmfelvevőgéppel felszerelt megfigyelő szputnyik. Tervezett rendeltetése, hogy az első helyszíni tudósításokat közvetítse számunkra a holdról

A jövő divatja? Még hosszú ideig valószínűleg csak a legbátrabb tudósok részeseülhetnek ebben a bűvárühára emlékeztető öltözkében, amelyek — kisebb-nagyobb változtatásokkal — a tér első utasainak lesz az egyenruhája

Interplanetáris szigetcské, amely bolygóként kering a föld körül és a holdbéli utazás jövődbeli átszállóhelye. A hatalmas csövekben oxigén van



litása, mert ezek a furcsa formájú felszerelések, gépezetek a legszigorúbb tudományos eredményeket tükrözik, és azokról a nagyszerű felfedezésekről tanúskodnak, amelyek maholnap talán az égbolt meghódítását teszik lehetővé. Képeink a Cannes-i filmfesztiválon nagy sikert aratott szovjet szputnyik-filmből való.

MŰVÉSZET-E A TELEVÍZIÓ?

Valamit itt megnyugtatóan és világosan ki kell mondani. A televízió működési elveiben legközelebbi rokona a rádió. Így is mondhatnók: *a holnap rádiója a televízió*. Tehát a képek segítségével igyekeznek majd átfogni az élet mindennapi eseményeit, tudomásul veszi, hogy vannak löverszenyzők, bélyeggyűjtők, modellkészítők, futballrajongók, Beethoven-imádók, s technikai emberek.

A televízió műsorát tehát nem kizárólag a művészi adások alkotják, a kérdést másképpen kell feltennünk. A közönség eddig megismerhette a színházat, a filmet, a rádió-drámát. A távolbalátás csodájának megvalósításával *új, eddig nálunk ismeretlen műfaj alakul ki: a televíziós színjáték*.

A szakemberek körében máris vita indult, hogy a tv-játék míhez hasonlít leginkább. Sokan azt állítják, hogy a filmhez áll közel, mások a színházi előadások rokonának tekintik, vannak akik a hangjátékkal való közelségét elemzik. Való igaz, a tv-játékban megtalálhatók a fenti műfajok jellemző jegyei. Az írónak, aki a televízió számára ír jelenetet, éppúgy tisztelnie kell a dramaturgiai szabályokat, mintha a színház részére alkotná. Forgatókönyvében a filmírókhoz hasonlóan megjelöli a játék képi és hangcselekményét. A közvetítésnél felhasználják a rádió-adások fejlett hangtechnikai tapasztalatait is.

A magyar televízió stúdió-nehezségekkel küszködve eddig mindössze három játékot mutatott be. Offenbach: *Eljegyzés lámpafénynél* című operettjét, Dobozi: *Vihar a tanyán* című drámáját és Gyárfás Miklós: *Papucs* című vígjátékát. E három adás jelenthet bizonyos tanulságot a dramaturg, a rendező és az operátor számára. A gyakorlatban kiderült, hogy a jó tv-játék alapja a művészi forgatókönyv. Az írónak valódi dráma helyzetet kell teremtenie, élő figurákat alkotnia. A televízió képernyőjén nem lehet tömegjeleneteket ábrázolni, a játék szereplőit a színház első soraiban ülő nézőnél is közelebb hozhatja a színész arcát,

hangsúlyt kap a mimika. Tehát az írónak felesleges kimondatni azt, amit sokkal finomabban lehet érzékeltetni arcjátszókkal. A *Papucs* derűs poenját Rutikai Éva cinkosan felvilágosító kacsintása adta, s erre a próbák során jöttek rá, amikor is kihúzták a feleslegessé vált zárómondatokat. Viszont Dobozi drámájának forgatókönyve egyes jeleneteknél a konfliktus érzékeltetését túlságosan is a színészre bízta. Emiatt olykor vázlatosnak tűnt a darab, a közönség is érezte, hogy itt sok mindent ki kellett volna még mondani.

A rendezők, az írókkal együtt még kevés tapasztalattal rendelkeznek. A színházban a darab betanulása után, az esténtenkénti előadásokba a rendező már nem avatkozik, néha igazít egy-egy jelenetnél. A filmrendező a sok aprólékos felvétel során megismételheti a rosszul sikerült részeket. Képzeld el a televíziós-rendezőt, aki ott ül a közvetítő kocsiban a hang- és képmérnök társaságában, egyszerre három nézőpontból látja a játékot, tudnia kell, mikor melyik képet »adhatja ki« az adás számára, közben telefonon utasításokat ad az operatőröknek, milyen objektívvá vegyék a képet, utasítani a hangtechnikust, jelezni, mikor vetítse ki a képet, vagy filmrészletet. Mindennek hajszálpontosan kell történnie, különben elakad a ritmus, akadozik az előadás, rossz lesz a kép.

A televíziós-dráma megalkotása közös feladat, az író, a dramaturg, rendező és operátor együttesen fáradoznak a művészi produkció bemutatásán. Az operátor képzelőereje és tudása is befolyásolja a színvonalat. Ha a kép önmagában eltereli a néző figyelmét a mondani valóról, nem segíti a dráma kibontakozását. Éppígy egy-egy operatőri ötlet sokszorosára tudja növelni a művészi erényeket.

Mindez csak izelítő a televíziós-játék művészi problémáiból. A technikai tökéletességgel, az alkotó közösségek kialakulásával reméljük számos, élménynyújtó televíziós-játék bemutatója örvendeztet meg a nézőket.

KÁTKÓ ISTVÁN



ÉDES

Befejezéséhez közeledik Koszma's megfilmesítése. A mű irodalmi szíve az alkotókat, akiknek a kiváló írónak kell versenyre kelniök. Az »Édes« majd az irodalmi stílus-filmstílusához.

Édes Anna: Törőcsik Mari





ANNA

szolányi Dezső híres regényének
invonala nagy feladat elé állította
kristálytisza prózája varázsával
Anna* újabb adalékkal szolgál
összefüggéseinek megismerésé-

Inkey Tibor felvételei



Mégegyszer a filmbírálatról

Filmkultúránk egyik aktuális problémája a filmkritika. Cikkem nyomán vita indult erről a Filmvilág hasábjain. Nagy Péter polemizálásának középpontjában egy kérdés áll: művészet vagy tudomány-e a kritika? S válaszában művészetnek minősíti. Ezzel az állítással már Keszi Imre is vitázik. Látszólag nincs nagy jelentősége ennek a kérdésnek. Valójában azonban igen fontos, hiszen a bírálat lényegét: a kritériumot érinti.

Ha a filmbírálatot a művészetek körébe soroljuk, akkor nyilvánvalóan rá is érvényesek azok a törvényszerűségek, amelyek a művészetre általában vonatkoznak. A műalkotás valamely jelenségről alkotott (keletkezett) esztétikai ítélet rögzítése, művészeti áganként különböző anyag és eszközök segítségével. Minden műalkotás célja a művészéhez hasonló esztétikai (érzelmi) folyamat kiváltása a nézőben.

Nagy Péter szerint a „...kritikus, ha valóban az, szekundér művész, aki a műalkotáson felforrósodva, az alkotás és az élet elemeinek összevetésével, a tudomány törvényeinek ismeretében, s a publicisztika eszközeinek felhasználásával alkotja a maga műfajának remekait, vagy kon-tár műveit”. Vajon az itt leírt folyamat a mű alkotásának vagy élvezésének (valósággal összevető élvezésének) folyamata-e? Én azt hiszem, hogy az utóbbi az igaz, s csak annyiban lehet beszélni szekundér művészségről, amennyiben a műélvezéshez is (és nemcsak az alkotáshoz) esztétikai érzés kell.

Milyen is hát az alkotó és milyen a műélvező folyamat?

A művész, ha esztétikai érzésével értékeli egy jelenséget, akkor erről a jelenségről esztétikai ítélet keletkezik benne. Azaz a tárgyat szépnek, tragikusnak vagy komikusnak stb. ítéli. Ezt a szubjektív érzést (most mellékes, hogy az esztétikai érzés maga is differenciált, hogy az esztétikai szemlélet már formai jegyeket is tartalmaz stb.) a művész objektívizálja, formába önti. Így tudja átadni az adott jelenségről alkotott

szubjektív érzelmi ítéletét a közönségnek. Tehát a műalkotás tartalma az esztétikailag értékelt jelenség lesz, ami mint szubjektív tudati kép él a művészen. Formája pedig a már objektívizált tudati tény, amelynek célja, hogy a nézőben hasonló szubjektív képet (tartalmat) hívjon ki. Ezért mondja Engels a forma és tartalom dialektikájáról beszélve, hogy a forma egyenlő a tartalommal és viszont — hiszen a forma objektívizált tartalom.

A közönség a formával került kapcsolatba. Ennek hatására keletkezik benne — mint annak idején a művészen a jelenség hatására — a tartalom, tárgyról alkotott esztétikai ítélet.

Az esztétikai ítélet, mint érzelmi momentum, természetesen az ember intellektuális és akarati pszichológiai folyamataira is hat. Hogy ez a hatás milyen, az a néző kulturáltságától függ.

A kritikus azonban a mű hatására, tehát azután, hogy a műalkotás érzelmi-esztétikai hatást váltott ki belőle — s ez nem művészet, nem is szekundér művészet, hanem műélvezés —, értelmileg elemzi azt a megismerési folyamatot, amelynek kezdőpontja valamely jelenség esztétikai tulajdonsága vagy tulajdonságai, közvetítője a művész, végpontja pedig ő maga mint műélvező. S ennek az érzelmi — tehát tudományos — elemzésnek — az alkotásnak megfelelően — két mozzanata van. Az egyik az esztétikai szemlélet elemzése és bírálata — ez a tartalmi oldal. Helyese egyáltalán az az esztétikai ítélet, amelyet a művész alkotott a valóságról. Eisenstein a »Patyomkin cirkáló«-ban a matrózok lázadását fenségesnek, tragikusan hősiességnek ítéli. Vajon ilyennek ítélte-e Göbbels is, amikor a film betiltását követelte? S itt Keszi Imrének sincs igaza, amikor olyan határozottan állítja, hogy »... nagyon különböző természetű, művészi igényű, sőt világnézetű kritikusok képesek egy-egy mű helyes megértésére...« Kétségtelen, hogy a »Patyomkin...« szélsőséges példa.

De a kritikusok világnézete azért jelentősebb tényező az esztétikai szemlélet értékelésénél, mint Keszi feltételezi. Egyöntetűbb lehet már különböző kritikusok bírálata az ábrázolással kapcsolatban. Tehát annak megítélésében, hogyan önti formába a művész az esztétikai ítéletet. Ha az első mozzanatnál a kritikusnak ismernie kellett magát az életet, a jelenséget és annak esztétikai tulajdonságait, a másodiknál ismernie kell az adott művészeti ágat, eszközeit, törvényszerűségeit, történetét, eredményeit stb.

A művész sajátos filmművészeti megismerési folyamatot produkált. A kritikusnak ezt kell elemeznie, s nem szubjektív impressziókat kell közölnie. Ez tudományos elemzés, függetlenül attól, hogy publicisztikai formában jelentkezik, sőt a szépirodalom kultúrájának felhasználásával. Természetes, hogy a műalkotás elemzésénél a kritikus saját belső élményéből indul ki. Másból nem is indulhat ki, hiszen ez a mű tartalma. De ez nem teszi művésszé a kritikust. A filmkritikának megvannak a sajátosságai, amelyek megkülönböztetik más tudományoktól. Ilyen sajátosság itt a kritérium kérdése.

A kritikus megállapítja, hogy milyen jelenséghez milyen esztétikai viszonyt törekszik a művész előidézni, milyen esztétikai tulajdonságokat látat meg benne. A valósághú ábrázolás problémája már itt kezdődik. Meg kell állapítani, hogy milyen esztétikai ideált erősít, támogat a műalkotás.

Különböző osztályok, társadalmak, különböző ideálokat tűznek ki maguk elé. A haladó osztályok ideáljai

az adott korban az emberiség fejlődését szolgálják. Természetesen ezt sem lehet vulgárisan és mereven értelmezni. De az esztétikai szemlélet értékelésénél — hiszen nem lehet matematikai képletet, vagy vegyi kísérletet alkalmazni — csak az lehet a döntő szempont, hogy milyen viszonyban van az emberiség haladásával.

Mindennek kikutatása, elemzése és feltárása nagy elméleti munkát ró a kritikusokra. De csak ezzel segíthet a közönségnek és művészeknek egyaránt. Kritikánkból így is az írástudók felelőssége és elmélyült munkája hiányzik. A szubjektív benyomások rögzítése színesítheti, de nem jelentheti a kritikát.

S a kritikus valójában még ennél is tovább megy. Nemcsak az adott műalkotást elemzi, nemcsak azt állapítja meg, hogy az jó vagy rossz, hanem igyekszik elhelyezni a filmművészeti megismerés történelmi folyamatában. Eredmény-e vagy visszalépés? S mi okozta a sikert vagy a kudarcot? Bármelyik olyan ország lapjában — legyen az keleten vagy nyugaton, amelynek filmkritikája nincs annyira elmaradva, mint a miénk, könnyű ezt ellenőrizni.

Persze, a kritika tudomány volta nem zárja ki, sőt megköveteli fejlett esztétikai érzék jelenlétét a filmkritikusnál. Ezt az esztétikai fogékonyságot, az ízlést stb. nem pótolja semmiféle tudományos elemzés. Önmagában viszont nem elég. S ennyiben, úgyszintén abban, hogy erre a fontos kérdésre irányították a figyelmet, feltétlen hasznosak voltak a megjelent vitacikkek.

NEMES KÁROLY

MÁJUS ELSEJÉN TÖRTÉNT

a címe *Luis Saslavsky* legújabb francia filmjének. A nyugati lapok kritikái szerint hosszú ideje nem adott a francia filmművészet ehhez hasonlóan kedves, megható, bájos alkotást. Főszerepét, egy munkást *Yves Montand* alakítja, feleségét *Bernadette Lange*, gyermeküket, aki körül a bonyodalom kialakul: *Yves Noël*, egy sofőrt *Aldo Fabrizi*. A film cselekménye egyébként egyetlen nap, május elsején zajlik le: Jean felesége gyermeket vár, ezért az apát és kisfiát, hogy ne legyenek útban a szülésnél, elküldik otthonról, szórakozzanak május elsején. Az apával és a kisfiával azután számos bonyodalom történik. A kisfiút mutatja hátsó borítólaponk.

ÉJJEI ŐRJÁRAT

avagy

EGY KOMPROMISSZUM TANULSÁGA

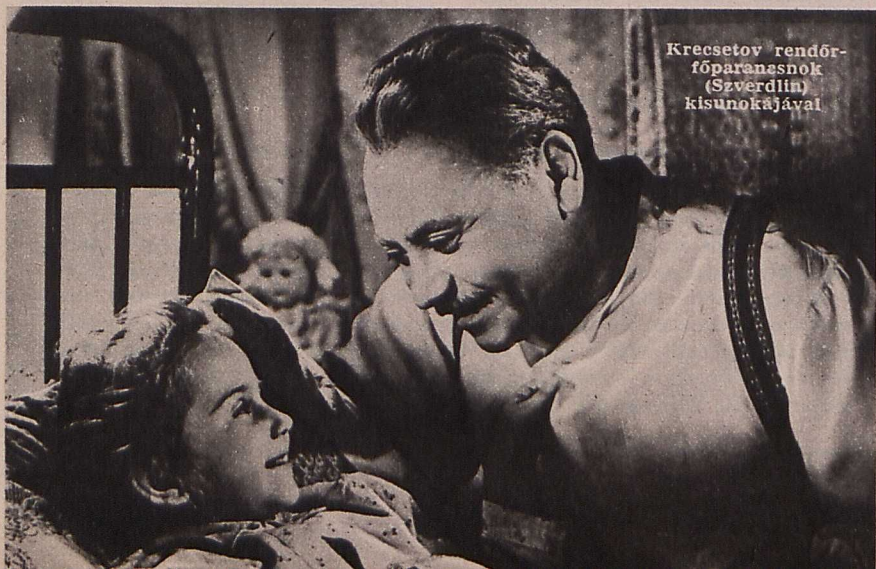
Szovjet detektívfilm — néhány évvel ezelőtt még szinte paradoxonnak hangzott volna ez a meghatározás. A *Rumjancev-ügy* óta azonban örömmel tapasztaltuk, hogy az utóbbi esztendőik tematikai gazdagodása ezt a kényesnek vélt problémát is mindinkább a szovjet filmgyártás érdeklődési körébe vonta.

Az *Éjjeli Őrjárat* alkotói azzal a problémával kerültek szembe: mit hasznosítsanak és mit vessenek el a detektívfilmek hagyományos kellektárából. Az ősi séma — a zseniális bűnöző és a még zseniálisabb nyomozó élet-halálküzdelme, a felsőbbrendű gazember véres sakkpartija a csalhatatlan szimatú és tévedhetetlen detektívvel — a maga ponyvaízü irrealitásával nem járható út realizmusra törekvő művészet számára. De a műfaj mégis kötelez. A sakkpartira szükség van — az izgalomhoz, a feszültséghez — és azt hiszem ilyent az élet is produkál, persze emberi határok között. Az ügyes bűnöző és az ügyes detektív harca, olyan konfliktus, amelyet nem kell szégyellni a filmnek, feltéve, ha nem elégszik meg egy box- vagy futballmérkőzés üres izgalmával, ha a ki kit győz le kérdését, a mi mit győz le problémájává, emberek harcát, princípiumok, erkölcsök harcává változtatja. De van a bűnügyi történetek-

nek egy másik, nemesebb hagyománya is —, amelynek kialakításához Dosztojevszkij, Móricz Zsigmond sem félt hozzáadni a maga obulusát —, s amely a bűnügyi történetet, csak eszköznek tekinti, hogy segítségével erkölcsi, társadalmi, lélektani, problémákat tárjon fel, a maga mélyebb, a nagyobb horderejű igazságait mondja el.

Mind a két út, mind a két hagyomány követhető. Az első esetben a meseszöveg fordulatosága, a kalandok szellemessége —, amiben a filmnek vizsgáznia kell, a másodikban — az emberábrázolás mélysége, a társadalomrajz hitelessége a tétel.

Az *Éjjeli Őrjárat* rokonszenves mondanivalója a lelkiismeretességet, a módszeres alaposságot, a látzatoktól való óvakodást, a közös munkát hangsúlyozza, mint a szocialista bűnfelderítés alapvető sajátosságát és külön nyomatékot ad az emberiségnek, annak a gondolatnak, hogy a rendőri munka célja nemcsak a bűnös leleplezése, hanem megjavítása is. A film meseje — egy feketézó banda felgöngyölítése, amely körmönfont ügyességgel tereli másokra a gyanút és még gyilkosságoktól sem riad vissza, hogy bőrét mentse — ügyes, ötletes, nem nélkülözi a detektív történetek szokásos titokzatosságát, bonyolultságát, meglepetéstartó fordulatait. S ha olykor találkozunk is a detektív-



Krecsetov rendőrfőparancsnok (Szerdlin) kisunokájával

filmek bevett sablonjaival — autós hajszja teljesen szükségtelenül, véletlenek kiszámított és előrelátott találkozása stb. — egészében mégis sikerül a szovjet élet közegébe átültetnie a detektív-históriák izgalmat, légkörét.

Elfogadjuk és helyesnek tartjuk tehát a film mondanivalóját és a mesétől sem vitatjuk a műfaj hagyománya követelte érdekességét, izgalmat és mégis... Mégis valami hiányérzetünk van. S csak ha utána gondolunk, jövőnk rá mi okozza: a mondanivaló és a mese különválása. Adva van egy érdekes történet, egy bűnbanda leleplezése, amelyet szívesen elfogadnánk, ha nem ígérne többet önmagánál. És adva van egy értékes mondanivaló, amely fel-felbukkan az izgalmas jelenetek között és csak arra jó, hogy a feszültséget, tempót fékezze. A film e két rendszerint házastársi viszonyban összeölelkező szülője, csendesen eltűri egymást, egy hűvös kompromisszum alapján, hogy egyik sem zavarja a másik köreit. De a művészet nem ismer ilyen kompromisszumokat. Ha nincsenek egymásért, akkor egymás ellen vannak.

És valóban. Az a tény, hogy a film rendezői nem szánták rá magukat, hogy csak detektív-filmet alkossanak —, de arra sem, hogy mondanivalójukat, a bűnözők megjavítását, a cselekmény középpontjába állítsák, tehát, hogy két istenségnek áldoztak egyszerre — mind-egyik törekvésüket félsikerre kárhoztatta. A filmben van bátorság

A bűnbanda egyik tagja, amint éppen védekezésének »téziseit« olvassa fel a rendőrségen



arra, hogy szakítson például a bűnöző csodalény figurájával, de a detektív übermensch-et már —, ha nem is a logika, de a megfontolt-ság, a körültekintő módszeresség, az ártatlanságot a látszatok ellenére megéző tapintat csalhatatlanjaként — megalkotja Krecsetov rendőrfőparancsnok alakjában. A filmben van bátorság arra, hogy olyan izgalmas problémákat vessen fel, mint a szerelem és a kötelesség konfliktusa, vagy a rossz társaságba keveredő, züllésnek indult rendőrtiszt —, de ezek nem kapnak elég súlyt ahhoz, hogy igazi problémákká válhassanak.

Lesznek talán, akik túl részletezőnek találják ezt a kritikát egy »detektív-filmmel« kapcsolatban. De — a többi között — éppen ez ellen a szemlélet ellen is harcolni kell. Nincsenek igénytelen műfajok, tematikák. És éppen egy műfaj újjászületése teszi szükségessé, hogy már induláskor tisztzzuk a kritika követelményeit. (—n—)



Kazimir Nyezszuk, másként a »Báró« (Kirillov), Ogurcevvél (Bernesz)

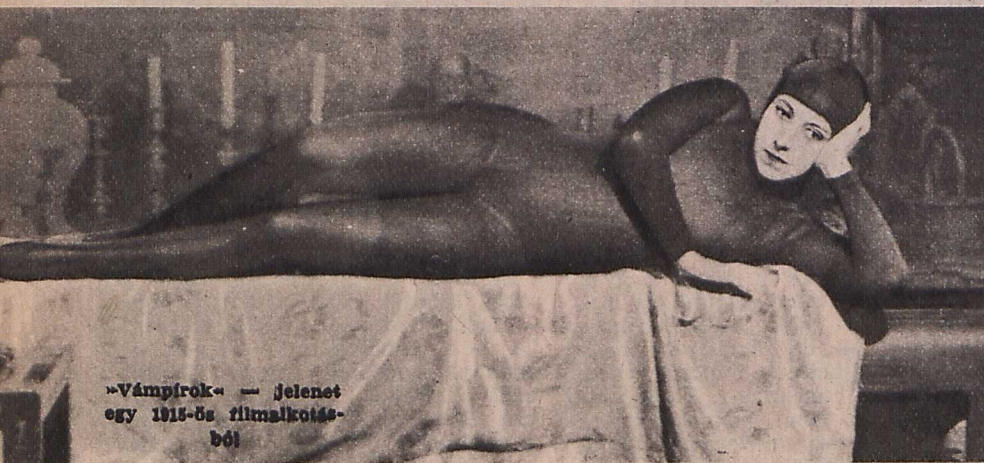
A KÉP MEGMOZDUL

Nevezetes dátum 1895. december 28 a drámai művészetek történetében: megnyílt a világ első mozija Párizsban, a Boulevard des Capucines egyik házában (ma: Rue du Premier Film); egy megbukott, kis »Grand Café« szűk helyiségében. Az első előadás 35 főnyi meghívott közönsége álmélkódó szemekkel nézte a meg-elevenedett fényképet, elragadtatással gyönyör-

des Capucines házában, majd a következő években szerte a világban, vásárok sátormozijában, besötétített melléktutai kis kávéházakban vagy üzlethelyiségekben megnyitott kis »Bioskop«-ban még nem követeltek mesét a filmjelenetekről, annyira kielégítette őket a friss csoda, a megelevenedett kép.

Igy történt, hogy a ke-rek cselekményű drámai filmet megelőzte a film-

ványait fogta meg, amiknek szenzációját csak a mozgófényképi visszaadás adta: »Vasúti állomás, közeledő vonat, kiszálló utasok«, »Munkások kiözönlenek egy gyár kapuján«, Folyón haladó, füstölgő gőzhajó«, A Tuillériák szökőkútja«. Ez utóbbiak már »természetes felvételek«. Feltűnedeznék genre-jelenetek is: »Csatározás hógolyókkal«, »Kakasviadal«, »Két bo-



»Vámpírok« — jelenet egy 1915-ös filmalkotásból

ködött az egy-kétperces jelenetekben, kis semiségekben, amiket alig méltatott volna pillantásra, ha a valóságban találkozik velük, de itt a vásznon lelkesen csodálat meg. A nézők megéreztek a látványban az emberi szellem új diadalát, egy új varázslást, az eleven életnek, a repülő pillanatoknak fogvatartását, a bádogdobozba zárt, konzervált mozgást, az élet új halhatatlanságát.

Az ősi moziműsorok nézői, ott a Boulevard

híradó és az úgynevezett »természetes felvétel«. Elegendő mindkét fajtából néhánynak a címét sorolni el, hogy kitűnjék, miből állott az ősmozik műsora az első esztendőkből. A filmhíradó aktualitást, riportos beszámolót csak ritkán adott, az akkori technikai nehézségek miatt. Ilyenek tehát csak elvétve jelentek meg a mozikban: »A nápolyi herceg házasságkötése«, »Karneváli menet Nizzában« és a többi csak az életnek apró-cseprő lát-

hóc tánca rezgő lábakkal.

De a filmhíradók és természetes felvételek mellett olyan jelenetek is feltűnedeznék, amikben a filmnek, mint új drámai művészetnek csírája rejtett, hiszen ezeket nem az élet produkálta: valakinek elképzelése nyomán keltek életre, valakinek, aki még egy személyben volt filmproducer, filmíró, filmrendező, filmoperatőr: »Buffalo Bill vadnyugati jelenete«, vagy még inkább egy

filmsceke: »L'arroseur arrosé«, a gumicsővel öntöző kertész véletlenül nyakonönt egy suhancot, ez bosszúból a háta mögé kerül, rálép a gumicsőre, és amikor a kertész vizsgálja, hogy mi a baj, felemeli lábát, s ezzel megereszti a vízsugarat a kertész arcába.

De minden csoda csak három napig tart: az ősmozi közönsége is megszokta az új csodát és mivel mint tömeg együtt ült a vászon előtt, követte a cselekményt, a drámát, a játékot, épkezláb, kerek mesével.

Már a kezdet kezdetén feltűnt a film első nagy úttörője is, a francia Georges Méliès, aki virágzó bábjáték-színpadának modott búcsút a film kedvéért. Nagy lelkesedéssel veti rá magát az új feladatra és az első sikerek után 1897-ben felépíti a világ első igazi filmstúdióját Montreuil-ben és megalakítja filmvállalatát »Starfilm« néven. A következő másfél évtizedben mintegy 4000 film került ki műterméből. De nem szabad terjedelmes filmdarabokra gondolni: egy-egynek hosszúsága 10—20 méter, később sem több, mint legfeljebb 100 méter, lejátszásban ½—1, illetve 5 perc. Így az egy órás moziműsor 8—10 vagy még több filmből állott.

Georges Méliès filmjeinek nagy többsége már nem filmhíradó volt és nem természetes felvétel, hanem játékfilm, színészsereplőkkel. De kerek mesét csak a ké-



Méliès-nek, a film úttörőjének fantasztikus filmalkotása 1902-ből. Címe: »Utazás a holdba«

sőbbiek adtak. Az apróbb-nagyobb filmscekek többnyire fantasztikus vagy meseszerű tárgyúak voltak, telve bohózas vagy misztikus, csodás fordulatokkal. Ezekhez kifogyhatatlanul ontotta Méliès a trükkös eljárásokat, amiket ő fedezett fel elsőnek.

A sokasodó eszközök birtokában bonyolultabb szövési játékfilmekre is vállalkozni mer: 1899-ben forgatja a »Cendrillon« c. mesejátékot, a következő évben az első történeti filmet »Jeanne d'Arc« címűt, de továbbra is főként a meseszerű

és fantasztikus témák vonzzák. Ezért kicsúszik a vezetés a kezéből és nem tudja állni a versenyt azokkal az új produkciókkal, amik a hosszabb lélegzetű filmregényt, vagy filmdrámát teremtik meg, reális cselekménnyel, reális színészi játékkal.

Méliès bukása új korszak jele volt, új irányzaté, amit ő már nem tudott megnyergelni. »A nagy vonatrablás« (The Great Train Robbery) c. film a filmművészet nagy fordulatát jelentette, a filmművészet őskora után a film hőskorának kezdetét.

HEVESY IVÁN



A »Gróf Monte Cristo« — ahogy 1918-ban képzelették

Film ÉS ILLUSZTRÁCIÓ

„Szerző megleégszik a téma illusztrációjával, annak művészi ábrázolása helyett.” Ezt a *megelegszik* szót én sohase hiszem el azoknak a kritikusoknak, akik a fentebb idézett patent-mondatot nyakra-főre leírják. A szerző ugyanis, mint típus, nem hajlamos a melegegedettségre; szerző nyugtalan, izgága ember inkább, mint megalkuvó, bele-törődő, alkura kész egyed — s ezt még akkor is fel kell tételeznünk róla, ha filmíró, noha ez tudva-lévően alantas szakma.

Tegyük fel azonban, hogy szerző — s maradjunk most már a forgatókönyv szerzőnél — eleve és szántszándékkal meg akar alkudni; keresi a témával való egyezkedés kényelmes lehetőségeit; ő pocsek akar lenni, míg mások zseniálisok; iparos, míg a többiek művészek. A divatnak hódolna, tollhegyre tűz valamely izgató problémát, így: a nemi kérdés a huszadik században, különös tekintettel annak második felére; elaggott, vagyonos nagynénik örök életének titka; a szerelmi háromszögek új megoldásának lehetőségei; durva apák, kegyetlen fiúk; a faji kérdés stb., stb.

S szerző a fentiekkel alkudna, alkudna, melegegedne — mint a kritikusok mondják — a téma illusztrációjával annak művészi ábrázolása helyett. S egyszerre csak úgy érzi, elkésett, lecsúszott a pompás üzletről, oda a kényelme, nyugalma, melyről a dicsőség helyett ábrándozott; merő izgalom az élete, mert mielőtt észbekapott volna, a *téma*, a *kérdés* diktál, és sokkal nehezebb feladatot ró az *illusztrátorra*, mintha történetesen *művésszel* találkozott volna.

Egy illusztrálandó téma ugyanis sokkal nagyobb s eszesebb zsarnok a művészileg feldolgozandónál. A művészet önön törvényei szerint bontakoztat, egyik mozzanata természetesen szüli a következőt; az alakok szinte maguktól mozognak; teremtő örömmel és harmóniával ajándékoz meg; a legnehezebb munkát is megkönnyíti avval, hogy

irányt szab a képzeletnek ösztönnek, töprengésnek...

Mennyivel nagyobb, kínzóbb, képtelenebb fejtörtést jelent, ha „szerző melegeégszik!” Anyaga nem osztódik önmagától jelentős és jelentéktelen részekre, teljes súlyával és tehetetlenségével nehezedik szerzőre, mozdulatlanul, mereven, holtan; nem kínálja magát, nem segít a feldolgozóknak — csak látszólag engedi, hogy azt csináljanak vele, ami tetszik, valójában gyötrő masszsa, melynek minden morzsájával számolni kell, tenger, melynek minden cseppjét egy pohárral muszáj kimerni.

Emlékszem egy filmre, melynek írója és rendezője azt a célt tűzte maga elé, hogy a titkos prostitúció ellen felveszi a harcot. Érdekesen és ügyesen mutatja be a „*call-girl*-ek” életét, az olyan lányokét, akiket ismeretlenül, telefonon rendelnek lakásra kéjsóvár öregurak. Főnökük egy morfiuncsempész, aki minden leleplezést megghiúsít automata fegyverekkel s pompás magántestőrséggel. Szerző azonban *melegegedett* a téma illusztrálásával — vagyis nem egy lány életét, egy szerelmet, egy gazfickó történetét akarta filmre vinni, nem egy emberi élet problémáit, hanem elsősorban a „*kérdést*”, a „*problémát*” Így kényszerült rá aztán arra, hogy a logika szabályai szerint „*kimerítse*” a szerzteágazó komplexust: egy „*rossz*” lány mellett bemutasson egy jó lányt, kandi öregurak mellett derék aggastyánokat; s alig állja meg, hogy gonosz morfiuncsempészek mellett anygalian ártatlan kábítószerkereskedőket is ne mutasson.

A filmet mégis úgynevezett és sokat emlegetett hiányérzettel néztem végig. Egy művészi történet lehet kerek és egész; egy probléma feldolgozásából azonban mindig végtelen ág-bog hiányzik. Ha már ennyi alakkal megismerkedtem, kétségkívül joggal nehezményezhetem, hogy az adott és kitűzött cél megvalósításából hiányzik: 1. a visszaeső, erkölcsiért küzdő, s a vallással kacérkodó utcalány típusa; 2. a buddhista, meggyőződéses kábítószerélvező, aki meg-

veti az érzékeiknek kiszolgáltatott, filozófiátlan ópium-evőket; 3. a rendőr, aki maga is kéjgyilkos stb. ad infinitum.

Amiből is kiderül, hogy nehéz az „illusztrátor” dolga. Még akkor is, ha legjobb szándékkal, nemes hevülettel, vagy épp az illusztráció szándéka nélkül illusztrál. Ez utóbbira épp egy nemrég bemutatott film, az „Értük éltem” című nyugatnémet produkció a példa. Érdekfeszítő a film magva. Egy német ápolónő megment két ismeretlen gyereket a háború viharából, s felneveli őket. A gyermekeket azonban egy francia asszony magának követeli; de az egykori ápolónő, noha tudja, hogy a másik asszonynak nincs joga a gyerekekre, nem fedi fel a két árva kilétét. A fiúk ugyanis a nem árja fajokhoz tartoztak.

Kényes kérdést bolygat az „Értük éltem”. Írója (*Ernst Neubach*) és rendezője (*Paul Verhoeven*) azonban túl kényesnek is vélték, minden oldalról lefedezik, „illusztrálják” a témát. Szerepel ezért egy kis néger fiúcska, akit az ápolónő nevelt fiai fekete bőréért alaposan elpáholnak; szerepel a „német büntudat” a háborúban elkövetett gáztettekért; a

francia asszony jogos panasza; a sajtó szenzációéhes közönye; a rendőrség, a bíróság, a szerelem, a faji kérdés, a vallásosság szerepe ez utóbbi megoldásában — egyszerűen valóban „kimerül” a téma. Am közből a néző is, akit meglep a film nemes bátorsága s elszomorít az, hogy e sok derék szándék, a feldolgozandó anyag sokfelé ágazó bonyolultsága folytán, a tételek tisztázása és megoldása kedvéért s sok szép jelenet ellenére is, végül nem hat kellő erővel: az élményszerűség benyomásával.

Hogyan is áll tehát illusztráció és művészet viszonya? Az utóbbi ritkább, az előbbi nehezebb, minden ellenkező látszat ellenére. Következésképp nem lehet vele soha megelégedni, mint hiszik; verejtékes súlyemelés, sziszifuszi munka, képtelen vállalkozás, idegetörő erőfeszítés, akár nemes, akár üzleti szándék vezette az alkotót.

Szerény javaslatom tehát az elkövetkező fél évszázad bevett kritikai közhelyeire a következő: „szerző megelégedett a téma művészi ábrázolásával annak fáradtságosan illusztratív feldolgozása helyett.”

UNGVÁRI TAMÁS

Michael Ande, Luise Ulrich
és Knut Mahlike



Tüstölő a babonák ellen

Válasz Örkény Istvánnak

Mindig is szerette az olvasó emberiség — Fieldingtől Marcel Ayméig, vagy Voltairétől Karinthy Frigyesig — a könnyed, szellemes stílust, az írói szemlélet fölényes, frivol játékát a témával és a világgal. Örkény Istvánnak is e kitűnő írói tulajdonságát és cikkírói szokását minden olvasója szereti. Olyannyira, hogy a Filmvilág legutóbbi, 1958. június 1-i számában megjelent, végeredményben egy művészetelméleti kérdésről szóló kis írása mellett már nem is lehet reflexiók nélkül elmenni.

Valószínűleg az is volt a célja ezzel a „Babonák a rendezés körül” című cikkével, hogy vitát indítson a „tisztéletreméltóan hallgató tettek emberei” a filmrendezők és az írók, filmkritikusok között. Legálábbis erre enged következtetni írásának szellemes öngúnyjal megfogalmazott codája, mely szerencsére tompítja is tévedéseinek élet.

Nos, a babonákat valóban szét kell oszlatni.

Ilyen elsősorban a filmrendező „túlzott jelentősége” című, a mi irodalmunkban nem újkeletű vád. Már Babits Mihály az „Ezüstkor” c. 1938-ban közzétett tanulmánykötetében rendkívül konzervatív módon, Örkény Istvánéval megegyező alapon, az író szemszögéből támadja a rendezőt, aki modern korunkban az interpretálás helyett önálló művésszé akar előlépni.

Persze, nem is az a lényeges most, hogy Örkény István kvalitatív megkülönböztetést tesz-e az interpretáló és alkotóművészet közt, vagy sem, hanem az, hogy tagadja a filmrendező önálló, teremtő művészetét, s ezen belül pedig domináns szerepét a filmművészetben.

Örkény István a szokványos karmester-hasonlatot elfogadja ugyan, csakhogya a konzekvenciával,

hogy sohasem volt kétes, az opera mondjuk, Mozarté-e, vagy a vezénylő karmesteré. Vagyis szerinte a rendező faladata csupán annyi, hogy „az írói látomást” „egységes vízióban” életrekeltsse.

Hát ennél valamivel mégis csak több.

Fel kell hoznom egy másik hasonlatot. Igaz, hogy sánta, akár az előző, vagy mint minden hasonlat, de mégis rávilágít a különbségekre. Gustave Doré világhírű képeket készített Dante Divina Commedia-jához. Az európai kultúrtörténet mégsem úgy tartja számon, hogy Dante Alighieri: Divina Commedia — Fába metszette: Gustave Doré. Azt sem nagyon emlegetik, hogy csak a rajzokat készítette Doré, mert fába már a munkatársa, Panemaker asztalosmester véste. A képek Doré művészetét képezik, mert az ő egyénisége teremtett és valószínűleg meg bennük egy egységes, külön világot.

Az alkotó tehát — ha egy adott műről van szó —, sohasem az, akie az egyféle területen már feldolgozott téma volt. És ez az, amibe írónk valamilyen ködös belső hang tiltakozása miatt nem tudnak bele-törődni. Most, hogy végre a film felé kezdenek fordulni, úgy érzik, mintha ebben a „műfajban” (!) elvesztenék írói hegemoniájukat. Pedig egyszerűen csak arról van szó, hogy művészetük beleolvad egy alkotó kollektíva harmóniájába, annak szerves részét képezi. Kizárja ez azt a tényt, hogy a film „a rendező műfaja” legyen? Ha e rossz megfogalmazáson jól értünk, nem.

Mert kétségtelen, hogy a film alapja a forgatókönyv. Örkény István és a hozzá hasonlóan gondolkodók csak abban tévednek, hogy a forgatókönyv mindig is egyértelműen „írói látomás” volt, aztán jött

a rendező, aki azt megvalósította. A klasszikus értelemben vett filmforgatókönyvet ugyanis a rendező írja, a maga sajátos „filmese” szemléletével s egyéniségével észrevett és kiválasztott valóságélemlékekből, eseményekből — és ihletből. Még ma is, az irodalomból kölcsönzött témák esetén is órási átalakulás történik. A rendező a maga művészi beállítottságával újraterezt egy másik világot.

Csak egyetlen példát: a hangsúlyt. Az író a maga stílusának és világképének megfelelően megkomponálja a témát. Leírja annak epikai vagy drámai felépítését, részletezi, hangsúlyozza azokat a mozzanatokot, melyeket a mondanivaló szempontjából fontosnak tart. Mind ezt természetesen az *irodalom*, a nyelv eszközeivel. Ezekből tevődik össze az ő stílusa, és a hangsúlyozott mondanivalóból az egyénisége, filozófiája. A filmrendező ugyanezt az alkotómunkát végzi, csak hogy a *saját művészetete eszközeivel*, a képkompozícióval, vágással, hanggal. Mármost az, hogy a rendező milyen részletet tart hangsúlyosnak, és azt képleg hogyan hangsúlyozza, az ő stílusát, egyéniségét, filozófiáját határozza meg. Vagy még egyszerűbben: az író leír egy dialógot — az ő művészetete. De hogy milyen jelentősége lesz, milyen értelmet kap, hogyan hangzik el az a dialóg a színészek szájáról — ez a rendező stílusától, művészetétől függ. S mikor a forgatókönyvet írja, ezt tartja szem előtt, és pontosan ugyanazt az írói és dramaturgiai munkát végzi el, mint — mondjuk egy drámaíró.

Tessék összevetni például Móra Ferenc Hannibál tanár úr mennybemenetelét és Fábry Zoltán Hannibál tanár urat. (Ezért merőben helytelen filmkritikánknak azon mércéje, mely az adott irodalmi műhöz való hűséget kéri számon a filmtől!) Egyébként pedig az is a rendező művészi egyéniségét, világképét határozza meg, hogy milyen témát vá-

laszt a már megírt témák tengeréből.

Valóban — mint Örkény István cikke mutatja —, nemcsak a közönség, hanem még a művészársak is nagyon keveset tudnak arról, hogy mi minden viseli magán a rendező alkotó kezét. De az alapvető kritérium — és ez az, amit jól meg kell jegyezni — hogy a *művi gondolat fogantatása, az egységes művészi koncepció a rendezőé*, s ezáltal válik önálló, a világot saját eszközeivel kifejező, alkotó művésszé.

Igaz, készülnek jelentéktelen, rossz, tucatfilmek is szerte a világon, melyeknek jellegtelen, művésziileg szürke rendező áll a háta mögött. De ilyen filmrendezőktől kiváló filmalkotást még nem látott a világ, mint ahogy azt Örkény István állítja.

Persze, ez kétélű dolog is. Mert filmhez szem kell, és a nézők részéről is filmkultúra, melyben nagyon rosszul állunk. És ez másutt is előfordul. Például, ha az irodalomban járatlan ember elé odatesznek egy Tömörkény- és egy Móra-novellát, nem tudja megkülönböztetni, vagy még ki is mondja, hogy ő ugyan nem lát a kettő között semmi különiséget; akárki csinálta...

A rendezői csalahatalanságról és a rendezői alázatról nem érdemes vitatkozni. Ezek nyilván a cikkíró szubjektív élményei és a kérdéshez nem tartoznak. Csupán annyit, hogy a rendezői alázat nem abban és hasonlóknban nyilvánul meg, hogy a filmrendező saját autóján érkezik-e meg a premierre, vagy gyalog, földetlen fővel. A rendező művészi alázata abban van, ahogy a művészetete tárgyához közeledik az alkotás folyamán, s ha Örkény István visszagondol az elmúlt tíz év alatti filmjeinkre, a „Talpalatnyi föld”-től a „Vasvirág”-ig, meg fogja találni ezt az ismertetőjegyet.

GÁBOR PÁL



A HETVEN ÉVES CHEVALIER

Ma is ellenállhatatlan, a nemzet bálványa, a franciák Maurice Nationalja; amint hetykén fejére csapott zsirardi kalappal, gomblyukában virággal, csokornyak-kendővel megjelenik a televízió képernyőjén, a hangoshíradó vásznán, a nagy lapok oldalain. Chevalier már régóta nemcsak a Casino de Paris, a Foliés Bergére, a Bouffe-Parisien kedvence, a Ménilmontanból, Párizs munkásnegyedéből származó Maurice, a »vörösövezet« kedvence. Maurice Pá-

rizs népéhez tartozik, a világváros arcélehez; mint a bisztró, a kerékpározó, sortruhás lányok száján élő sanszón, a július 14-iki kavargó, népnünpély. Tizenkét-éves, mikor először énekel egy Ménilmantant-Caféban, tizenhatéves mikor dzsiggel, sanszónokat ad elő Music-Hallokban. Mistinguette elviszi a színházak utcájába a nagy varieték negyedébe. Mistinguette, és Maurice együtt lép fel a Gaité-Rochechouart színpadán. A századelő Párizs néhány évvel

háború előtt. A közönség: pókhálófinom, feketeharisnyás, tollaskalapú nők, könyökig érő kesztyűvel, unatkozó prousti nagypolgárok gyémántgombos kezével, a keményített plasztron felett a gomblyukában a becsületrend. 1914. A háború. Maurice a fronton. Fogságba kerül. 1917-ben megszökkik a hadifogoly-táborból, újból Párizsban, már a nagy attrakció. A huszas évek. A párizsi éjszakában lánglonak a transzparens rákvörös, indigókék és tengerzöld fényei: Chevalier! Párizs aszfaltja visszazengi nevét. Picasso rajza Maurice-ról befűdi Párizs házainak ezreit. A homlokba csapott szalmakalap, ujjai között sétapálcával zsonglőröz. A háttér a munkás párizsi nép, amint tízezres tömegekben résztvesz a Sale Wagram gyűlésein, zsebében az Humanité. Az előtérben félmegzenék nők s szmókingos férfiak száraz Dry pezsgőt olasz vermuttal keverve, hosszú, talpas pohárban üvegpálcikával. Chevalier filmjei (A párizsi fiú, A kis kávéház, Még valami a régiből stb.) Jovet, Barrault és Francoise Rosay mellé emelik. A csúcs a Le silence est d'Or, René Clair rendezte. Olyan rendezők verekednek érte, mint Ernst Lubitsch. Chevalier filmszerepeiben halhatatlanná tette a párizsit. Ahogy kortyolja vörösborát, eszegeti sült halát fatányérból, ahogy szerelmet vall. Ő a párizsi és Ő Párizs.

VAJDA SÁNDOR

Nyugatberlini filmlevél

A Kurtfürsterdamm legnagyobb mozija a Capitol. Neon betűi három hónapja hirdetik a csodálatos, a nagyszerű, a monumentális filmet: Nyolcvan nap a világ körül.. Legnagyobb siker most Nyugat-Berlinben — így informáltak —, ezért a pesti mozilátogató óvatosságával már félórával az előadás kezdete előtt ott voltam, hogy jegyet váltsak. Kár volt sietni. A nézőtérén körülbelül annyian ültek, mint itthon egy

rossz film előadásán, nyáron.

Négy órán át tart a nemrég szerencsétlenül járt Mikel Todd produkciójában készült Verne-film, s ezalatt a filmtechnika minden csodájával megismerkedhetik az ember. Színek, fények, tájak pompás kavalkádja; spanyol bika- viadal sznorgiája és egy angol klub fáradt unalma, amerikai őserdők vakító zöldje, kelet sárga homokja, tengerek, hegyek, városok szemkápráztató látványa. A film hangtechnikája tökéletes. Ha a film főszereplői hajókora óta támaszkodva beszélgetnek, az ember a huszadik sorban a lába alól hallja a tenger mormogását. Egy viharos kocsmajelenetnél, mikor a kép táncoló párokat ábrázolt, a kocsmá általános zsvajva ölelt körül, s mellettem, mögülem rikkantottak fel a képzeletbeli vendégek.

Negyvennégy világsztár közreműködésével — így hirdetik a filmet — valóban, Hollywood fényes névsort állított össze. Charles Boyer egy utazási iroda alkalmazottjának szerepében három mondatot mond. Fernandel szunyókáló kocsisfigurájának talán három szó jut, Marlene Dietrich villandós jelenetében híres, szép lábát mutatgatja, Martine Carol és Buster Keaton olyan kis szerepet ját-



A Verne-film főszereplője: David Niven

szik, hogy hirtelenjében nem is tudom melyik volt.. A körüldelelgetett amerikai szépfü, egy sor film főszereplője, Frank Sinatra statisztál. Egy bárban zongorázik és a felvevőgép hátulról veszi szemügyre taktusra rázkódó vállát. Aztán lassan hátrafordul, hogy a közönség meghökkenjen és néhány pillanatra gyönyörködjön elbűvölő mosolyában.

Nem fukarkodtak a dollárral, az bizonyos. Szegény, megboldogult Mikel Todd gavallérosan bánt a költségvetéssel. S mégis... unalmas filmet már láttam, de unalmasabbat, soha. (Verne bábjából otrombaság, naiv humorából sóltan bárgyúság lesz.) Hosszúra nyúlt, érdektelen dialógusok, izgalomnak szánt unalom keresztezi a káprázatos kiállítását.

A filmtechnika nem azonos a filmművészetel.

HALASI MÁRIA



A híres amerikai szépfü, Frank Sinatra statisztál a filmben

Két film — egy forgatókönyv

Cesare Zavattini, a neves olasz forgatókönyvíró egyik művéből két film is készült. Ez alkalmat ad arra, hogy közelebről megvizsgáljuk a sokat vitatott kérdést: *ki a film igazi alkotóművésze?* Az író vagy a rendező? A »Négy lépés a fellegekben« című film azt mutatja: a rendező. De ne vágjunk a végkövetkeztetés elébe; haladjunk sorjában.

Alessandro Blasetti, az olasz filmrendezőgárda »great oldman«-je, 1942-ben nagysikerű filmet készített Zavattini és Tellini forgatókönyve alapján. A film olasz címe »*Quattro passi fra le nuvole*«, szó szerint — magyarrá fordítva »Négy lépés a fellegekben« — ezt jelenti: Kís séta a fellegekben, rövid kirándulás a boldogságba, egy hétköznapi életünkől eltérő világba. Annak idején nálunk is vetítették ezt a filmet *Útikaland* címen. Bizonyára sokan emlékeznek rá. Főszereplői Gino Cervi és Adriana Bennetti voltak.

Az olasz kritika egyértelmű elismeréssel fogadta a filmet, s máig úgy tartják számon, mint a legszaneorealista alkotások egyikét. Blasetti a faszizmus és a háború éveiben merészen bemutatta az addig észre sem vett kisember szürke hétköznapijait, vívódásait, keserves életét. A film magas művészi színvonalú alkotás volt. *Giuseppe de Santis* (a »*Tragikus hajszá*«, »*Nincs béke az olajfák alatt*«, »*Róma 11 óra*«, »*Szép lány férjet keres*« című filmek, nálunk is jólismert kitudó rendezője) — a *Cinema* 1942. január 10-i számában — (27. oldal) így ír erről filmről:

»Csak fenntartás nélküli lelkesedéssel szólhatunk arról, hogy Blasetti visszatért a realizmushoz. E rendező neve, mint ahogy arra már

többször rámutattunk, egyet jelent hazánk legjobb filmjeivel. Blasetti megértette a forgatókönyvben rejlő poézist és a cselekményt a legnagyobb gonddal irányította ebbe az irányba.«

Ennyit kell tudnunk e forgatókönyv első változatának megfilmesítéséről. Semmi kétség: nagy alkotás volt, mestermű.

Nézzük most ezt a nálunk vetített »Négy lépés a fellegekben« címet viselő változatot. A forgatókönyv kicsi, de előnytelen változtatásokkal ugyanaz, mint az *Útikaland-é*: Zavattini, Tellini nevét olvashatjuk a vásznon, ugyanúgy, mint a Blasetti-filmnél. Rendező: *Mario Soldati*. Soldatiról annyit kell most megemlíteni, hogy ő sem »akárcsi«, olyan sikeres műveket rendezett, mint a »*Menekülés Franciaországba*«, »*Oké Néró!*«, »*Törvényen kívüli lovag*«. Álljunk csak meg egy pillanatra e két utóbbi film címénél: mindjárt valami jellemző sajátosságra bukkanhatunk. Soldati tehetséges, ügyes rendező — de, hiába: epigon. Az »*Oké Néró!*« mulatságos, de hányszor, s mennyivel jobban megcsinálták már azelőtt! A »*Törvényen kívüli lovag*« meg mintha a remekbesikerült »*Királylány a feleségem*« kópiája lenne...

Lépjünk tovább. Forgatókönyv. Rossz? Hát, bizony, ezután a film után hajlunk erre a nézetre. Igen, csakhogy Blasetti filmje nem ezt mutatja. Tehát mégiscsak jó lenne? Színészek? Fernandel, Fosco Giachetti kitűnő. Nem rajtuk múlott a siker. Dehát akkor hol a hiba? Csak nem a rendezőben? De bizony abban. Figyeljük meg, mennyit beszélnek ebben a filmben. Agyonbeszélnek mindent. A szánkba és egymás szájába rágják a dolgokat, éppen azokat a szóval kifejezhetetlen érzéseket, melyeket csak látnunk kellene. A rendező nem oldotta fel képekben a dialogizált mondanivalót. Figyeljük meg, hogy ácsorog a felvevőgép a színészek előtt, egyes je-



Blasetti filmjében: a cukorkaügynök és a fatusi kislány

leneteknél. Mintha örülne a rendező, hogy most Fernandelt mutathatja: amíg ő látható, amíg ő játszik, nincs baj. Már szinte noszogatnánk a képet: mozdulj tovább. De nem és nem. Különösen érződik ez abban a részben, ami eltér az eredeti változattól. Blasetti filmjében ugyanis nem időz az ügynök a lány családjánál: rögtön odábbáll. Ez természetes is. Soldatinál folyton cihelődik, de csak nem utazik. Mikor »apósa« a tanyára invitálja: marad. Igen, tudjuk, ezt akarja jelenteni, hogy az utazó milyen jól érzi magát itten, mennyire nem akarózik neki visszatérni házsártos hitveséhez; de ezt Blasetti másképpen, egyetlen villanással éreztette: hősrünk körülnéz a bánatos, de megkapó tájon, sóhajt, kapja a kofferjét, vonatott léptekkel elindul. Látjuk, érezzük: nem megy szívesen. Vagyis Soldati nem tudta, mihez kezdjen a rábizott anyaggal — nyilván Blasetti műve is feszélyezte — és fáradtan, egykedvűen, talán inkább csak pénzért, megcsinálta a filmet. Pedig ha erős egyéniség, ha vannak elgondolásai, Blasetti után is csinálhat remeket ugyanebből a forgatókönyvből.

Blasettinél jóval nagyobb jelentőségű az expozíció: az ébredés a városi lakásban. Alig pár szó, fáradt, halk, odavetett szavak, csöndes utálkozás. A rohanás az autóbushoz, a tülekedő, kedvetlen emberek is hosszabb képsor. Blasetti ezzel azt a hatást éri el, hogy szinte már várjuk: *történjen* valami kaland, akármi, csak ki ebből a nyamvadt világból egy kis sétára »a fellegek közé«. Ezzel szemben szegény Fernandelnek azt kívánjuk: hagyja már a pokolba ezt az ostoba kalandot, menjen szépen haza és szedje ráncba a feleségét. Hiszen olyan jól keres a csokoládéival. *Milyen kár, hogy kihagyott két napot.* (Ezt is a számba rájág, hogy ő most kihagyott két napot.) Blasettinél viszont Gino Gervivel együtt *örülünk, hogy végre történt valami változatoság*; bár eleve látjuk, hogy a kaland reménytelen, s ez ad az egésznek valami szívszorongató, de nem szentimentális hátteret. S azt saj-

náljuk, hogy vissza kell térnie az ügynöknek. Blasettinél majdnem önként ajánlkozik az utazó, hogy a lányt elkíséri. Ott a zsúfolt vonatjelenet is sokkal jobb, életszerűbb, atmoszférája jobban illik a hősről lekiállapothoz. A lány szülei is öregek, törődöttek — nem emlékszem pontosan, de talán nem is a szülei, hanem a *nagyszülei* — kikkel *jót tesznek a hazugsággal*, míg viszont Soldati filmjében a lány csupán félelmében hazudik. Blasetti lánykája megesett kis parasztlány; Soldatié rafinált városi nőcske, van ideje, kedve öltözködni is. Nem, ne gondoljuk, hogy ez csak a színészen múlik: Blasettinél sem volt valami remek Adriana Benetti, de más levegőt hozott — a rendező jóvoltából. Blasettinél megértjük, miért kíváncsított el a kislány kényeret keressni a városba nyomorúságos viskójukból; Soldatinál érthetetlen, hogy ez az agyondédelgetett kis fruska minek ment csatangolni a világba jómódú otthonából; alighanem azért, hogy szeretőkre tehessen szert a szülői ellenőrzés kikapcsolásával. Aztán az autóbusz! Blasettinél valami váratlan, könnyed intermezzo, *előjáték* ahhoz, hogy ezen a felfordult napon még történik valami rendkívüli, valami szokatlan; Soldatinál inkább kacagóizmokat ingerlő betétnek hat. Soldatinál előre sejtjük és várjuk a poént; Blasettinél váratlanul, mehökkentően robban ki a csattanó.

De ennyi talán elég is a párhuzamból. Láthatjuk: mi a különbség két rendező munkája között, melyet azonos megadott témára készítettek. S bár bosszankodva csodálkozunk, hogy Soldati el merete vállalni egy nemzeti klasszikusnak számító film újraforgatását — örülünk is, mert igen jó példát szolgáltatott a rendező munkájának megfigyelésére.

NEMESKÜRTY ISTVÁN



filmvilág



Michele Morgan és Charles Boyer játsszák a főszerepet Henri Verneuil új filmjében, amely Henri Duvernois Maxime című regényéből készült, és az 1910-es Párizst eleveníti meg.

A »Szállnak a darvak« című szovjet film varsói bemutatóján meleg ünneplésben részesítették a szovjet filmdelegáció tagjait. A lengyel lapok a legnagyobb elragadtatással írnak a díjnyertes szovjet filmről.

A vidéki városok után Budapesten is bemutatták a Szejk játékfilm első részét. A második részt a Pannónia filmstúdióban most szinkronizálják.

Szeged legnagyobb filmszínházát, a több mint ezer személyt befogadó Szabadság mozi négyezer forintos beruházással szélesvásznú filmszínházzá alakítják át.

Bécsben megnyílt a film-tudomány kérdéseivel foglalkozó 3. nemzetközi értekezlet. Az értekezleten film-történeti, dramaturgiai, közönségnevelési és műszaki kérdéseket vitatnak meg. A beszámolókon kívül régi, filmtörténeti szempontból jelentős filmalkotásokat is bemutatnak.

A Szovjetunió kulturális minisztériumának határozata értelmében június 16-án a moszkvai Központi Filmszínházban megnyílik a szovjet filmek országos fesztiválja, amelyen nemcsak játékfilmeket, hanem népszerű tudományos, dokumentum- és trükkfilmeket is bemutatnak. A legjobb alkotásokat oklevéllel és pénzjutalommal tüntetik ki. Megjutalmazták a legjobb színészi, rendezői, operatőri, zenei munkát is.

Amerikai filmesek az 1955. évi magyarországi ellenforradalomról provokációs célzatú filmet készítenek. A filmgyártók Nyugat-Németországból magyar fasisztákat hoztak Ausztriába, hogy segídközzenek a film forgatásánál.

A fővárosi tanács több millió forintot irányzott elő a budapesti filmszínházak korszerűsítésére. A Szikra filmszínházat szélesvásznú mozivá alakítják át; a munkálatok befejezéshez közelednek, s Budapest új szélesvásznú mozija június végén megnyitja kapuit. A belső kerületekben működő mozikon kívül több peremvárosi filmszínházat is újjáépitnek.

A magyar filmhíradó két munkatársa színes riportfilmet készít a brüsszeli világkiállításról. A magyar filmhíradó színes riportfilmje valószínűleg júliusban kerül bemutatásra.

A MOKÉP JELENTI

JÖN! JÖN!
Káprázatos színes olasz film
AZ UTOLSÓ PARADICSOM



Júliusi filmújdonságok:
ÉG ES FÜLD KÖZÜTT
Szovjet film a levegő hőseinek életéről



Nazim Hikmet drámájának csodálatos szépségű színes cseh-szlovák-bolgár filmváltozata

LEGENDA
A SZERELEM RÖL



A SZÉP FILM NYÁRON IS
JÓ SZÓRÁKOZÁS

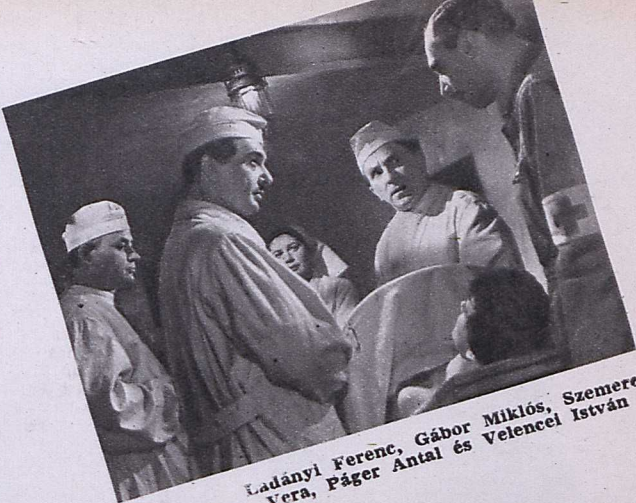
filmvilág

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 Hirlapterjesztő Üzeme, vidéken a helyi hirlapterjesztéssel foglalkozó postahivatalok — Előfizetés a Posta Központi Hirlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. Telefon: 180-850 — Egyes szám ára 4,- forint. Előfizetés 1/4 évre 24,- Ft. Csekkszámlaszám: egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél 61.066 — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hirlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, V., Népköztársaság útja 21. 2-582179. Athenaeum (F. v. Soproni Béla)

SÓBÁLVÁNY

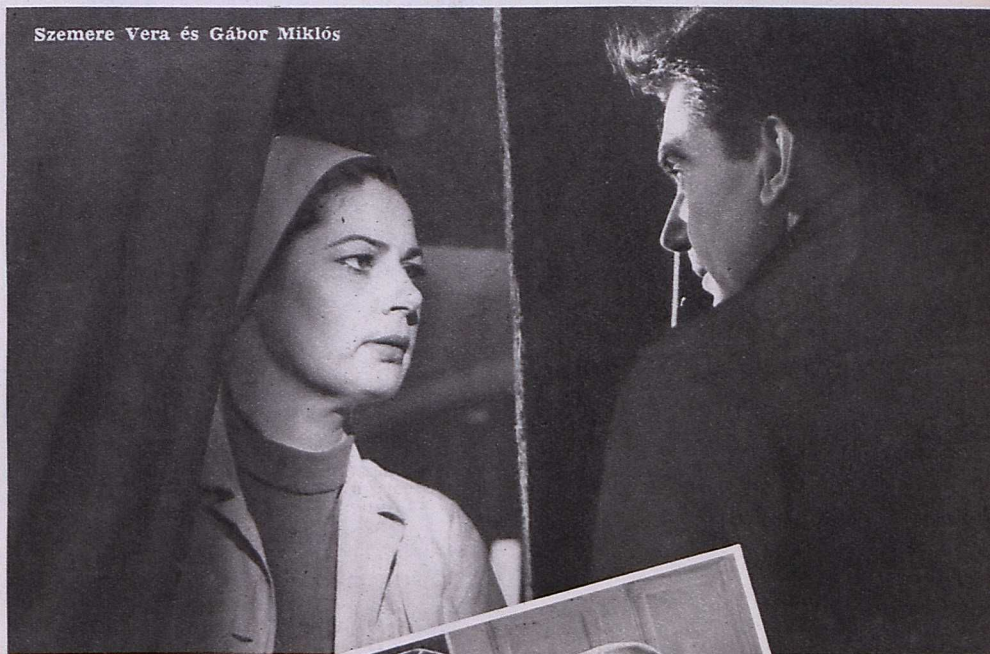
Néhány hete forgatják a Hunnia Filmgyárban Várkonyi Zoltán új filmjét. Főszereplők: Tökés Anna, Ruttkai Éva, Szemere Vera, Gábor Miklós, Ladányi Ferenc és Páger Antal. Operatőr: Pásztor István.

A történet 1945-ben játszódik; Thurzó Gábor írta a forgatókönyvet.



Ladányi Ferenc, Gábor Miklós, Szemere Vera, Páger Antal és Velencei István

Szemere Vera és Gábor Miklós



Psota Irén, Tökés Anna, Tordy Geza és Ruttkai Éva



filmvilág

ÁRA : 4,— Ft

YVES NOËL,
a »Május elsején történt«
című Saslavszy film
gyermekszereplője