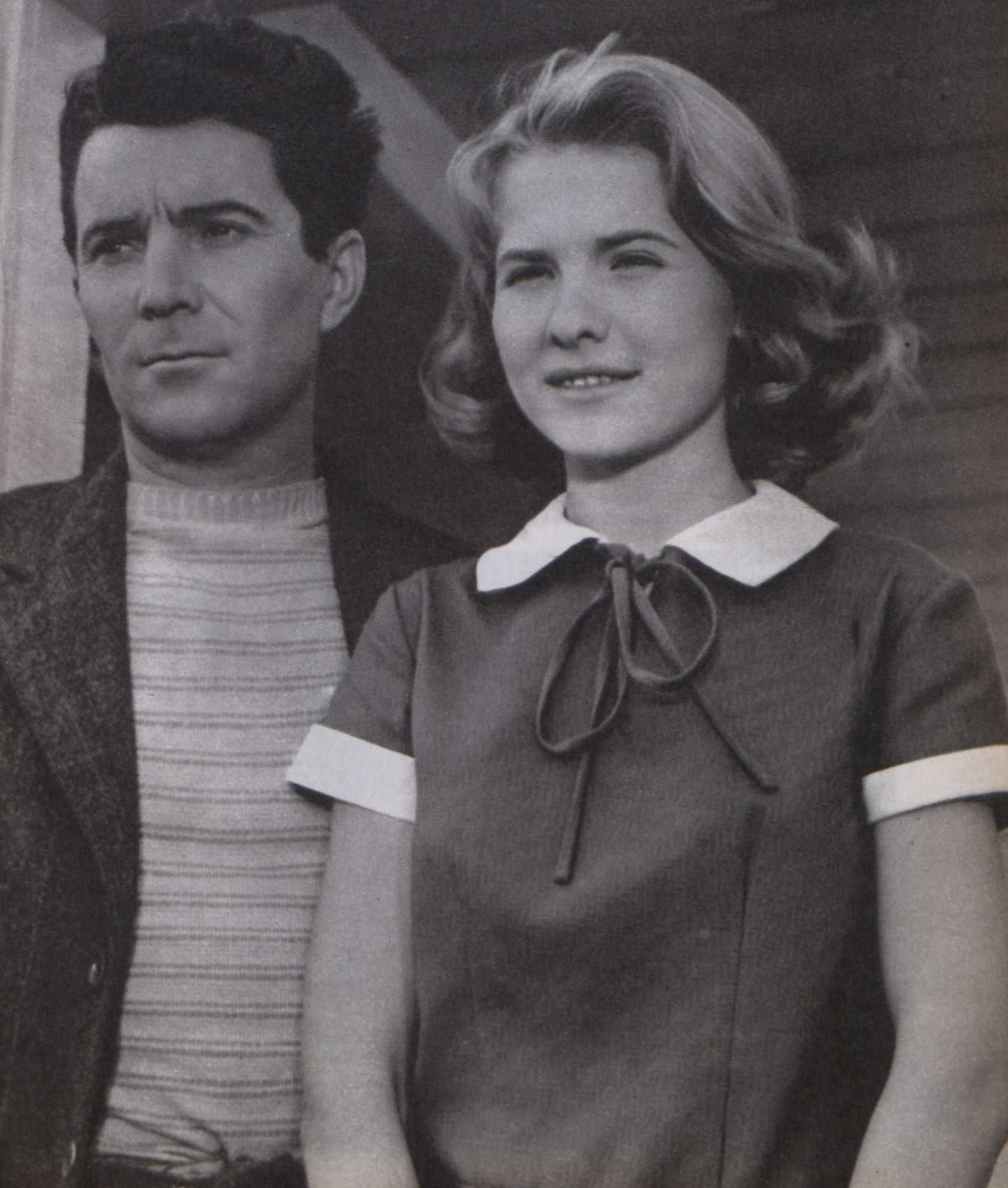


ORSZ. SZÉCHÉNYI  
KÖNYV-  
TÁR

# filmvilág

7

1959. ÁPRILIS 1



# A TENGER TÖRVÉNYE



Georgi Georgiev, Anny Damianova és  
Bogomil Simeonov

Izgalmas, különös története van az új bolgár filmnek. A tenger törvényének. Két bűvárról szól a történet, akik közül az egyik régen ismerte már és szerette — a másik feleségét. A férj, erről a régi szerelemről mitsem tudva, megismerteti egymással barátját és asszonyát. A hajdani szerelem feléled... Közben folyik az izgalmas, életveszélyes munka a tenger mélyén. Az egyik bűvár — a barát — elszakad a szárazföldről, élete veszélyben, de a férj minden egyéb megfontolást félretéve segítségére siet és megmenti. Jakim Jakimov rendezte a filmet, amelynek főszerepeit *Georgi Georgiev, Bogomil Simeonov* és *Anny Damianova* játssza.

A régi szerelem feléled



**CÍMKÉPÜNK:** Töröcsik Mari és Zenthe Ferenc az »Álmatlan évek«  
című új magyar filmalkotásban (Oldh János felvétele)

# REALIZMUS — SZOCIALISTA REALIZMUS

A művészetben a realizmus fogalmát legáltalánosabban a tudomány objektív igazság fogalmának megfelelőjeként használják a műalkotás által tükrözött esztétikai tulajdonságok igazságának, helyességének, valóságosságának jelölésére.

Használják azonban a realizmus kifejezést a módszer jelölésére is azon az alapon, hogy elsősorban ettől függ a mű valóságossága, a világról adott kép igazsága. Ez nemcsak az alkotás folyamatára érvényes, ahol helyes módszer valóságtükrözést eredményez, hanem történelmileg is áll — amikor a módszer a valósághoz való viszony mutatójaként jelentkezik.

A művészeti tevékenységben az ember és a valóság viszonya történelmileg, tehát koronként állandóan változik. Ennek a változásnak két, szorosán összefüggő vonatkozása van.

Az egyik: Az ember másnak és másnak látja a valóságot, nemcsak azért, mert az változik, hanem azért is, mert a megismerés egyre többet tár fel belőle, egyre mélyebbre hatol, új összefüggéseket fedez fel. A módszer a valóság legáltalánosabb mozgás törvényeinek és összefüggései törvényszerűségeinek ismeretét és alkalmazását jelenti.

A másik vonatkozása ennek a kapcsolatnak: A művész tevékenységével meg akarja változtatni az embereket, rajtuk keresztül a valóságot. Ez a hatás akarától függetlenül is létrejön. Tudatosan, vagy nem, de az emberek érzéseinek, gondolatainak, ízlésének stb. befolyásolásával valamilyen irányban mozgósítja őket, valamilyen ideál elérésére ösztönöz. Az adott korban legfejlettebb módszerrel megalkotott realista művek a haladó osztályok érdekeit támogatják, s ezzel a társadalom haladását képviselő osztályok érdeke engedi és követeli meg a társadalom haladását képviselő osztályok érdeke engedi és követeli meg a valóság tükrözését. Ez a megismerésben, helyesebben a művészi tevékenységben, mint világnézeti-elméleti alap jelentkezik, amelyre sok művész realista alkotásával akarata ellenére helyezkedik.

Igy az ember és a valóság kapcso-

lata nemcsak mint megismerési, tükrözési probléma létezik, nemcsak mint a tükrözés helyességének, realizmusának problémája, ami elsődlegesen függ a módszertől. Hanem felvetődik a művészi tevékenység célja — a valóság változtatása — szempontjából is: milyen ideált erősít a mű, milyen irányban befolyásol, milyen osztálynak az érdekében? Tehát milyen világnézetre helyezkedik — akarva-akaratlanul a művész. S ez a realizmus — antik stb. szocialista megjelölését kívánja.

A realizmus és szocialista realizmus vizsgálatakor a filmművészetben éppen ezt a kétsíkú viszonyt kell vizsgálni, amely természetesen — mint minden művészeti ágban — itt is sajátosan jelentkezik.

Tehát az esztétikai tulajdonságok (szépség, rütség, tragikum, komikum stb.) filmművészeti tükrözéséről van szó, azzal a céllal, hogy a közönséget valamilyen irányba befolyásolják. Ez pedig a művész és a valóság kapcsolatának fent vázolt két aspektusát jelenti. Ugyancsak a fenti fejtegetésekből következik, hogy a realizmusnak két feltétele van (helyesebben kétirányú kötöttsége): ismeretelméleti és társadalmi osztálykötöttség.

Itt persze mindig filmművészeti tükrözésről és a közönség filmművészeti élménnyel való megváltoztatásáról van szó. Előfordulhat éppen ezért a filmtörténetben, hogy a realizmusra való törekvést az az irányzat viszi előre, amely közvetlenül tárgyát (témáját) tekintve szolgál haladó érdekeket (pl. a dán film 1914-től); de az is, hogy a filmművészet eszközeit gazdagító irány — a filmi élmény tökéletesebb tevésével — visz a realizmus felé. (Pl. az amerikai film 1902 után.) Teljesen ez a két vonatkozás azonban nem szakadhat el s kétségtelen, hogy e kettő szoros összefonódása ad maximális eredményt. (A szovjet film az 1920-as években.)

Ehhez a két kérdéshez jutunk tehát vissza a realizmust vizsgálva egy művészeti ágon belül: Milyen mélyen vannak feltárva a valóság esztétikai

tulajdonságai az adott művészeti ág eszközeivel? Kinek használ ez az igaz realista tükrözés?

Ezeknek a kérdéseknek kutatásához több kötetes könyvet kellene írni, amely alkalmat adna a filmművészet realizmusa fejlődésének vizsgálatához. Ha ilyen nagy lélegzetű elemzésre nincs is mód, egy-két momentumot fel lehet vázolni.

A film kezdetekor, csak a külső mozgások megragadására volt képes. Beérkező vonatot, hullámozó tengert, forgalmas utcát mutatott. Tehát saját eszközeivel még nem tudott a dolgok lényegéig hatolni — belső összefüggéseiket, kölcsönhatásaikat megragadni — következésképpen mély változtató hatást gyakorolni sem. A nézők a fényképszerűen reprodukált mozgásnak örültek csupán. De ez sem a művészt, sem a közönséget nem elégíthette ki. Egyik eszközt akart a közönség megváltoztatására, befolyásolására, a másik éppen azt várta, hogy kap valamit, amittől gazdagabb lesz, ami segíti, irányítja cselekvésében stb. Ehhez pedig a valóság olyan fokú filmművészeti megragadása szükséges, amely lehetővé teszi bonyolult jelenségek belső folyamatait (érzések, gondolatok, jellemváltozás stb.) feltárását. Közvetlenül ez a filmművészeti tevékenység, tükrözés módszerének megváltoztatását jelentette: az egyik oldalon volt a bonyolult valóság, a maga esztétikai tulajdonságaival, a másik oldalon egy alig létrejött filmművészeti lehetőség. A filmművésznek meg kellett oldania azt a kérdést, hogy milyen új eszközökkel tudja a valóságot mélyebben, következtetésképpen nagyobb hatással megragadni. (Az első lépések az irodalom és színművészet felhasználásához vezettek: »A bébi reggelije«, »A megöntözött öntöző« c. filmek.)

A filmművészet kialakulásakor a realista törekvések képviselői — elsősorban az angol brightoni iskola és a francia Ferdinand Zecca voltak. Utánuk példaként érdemes kiragadni az Amerikában végbemenő törekvéseket 1902—1918-ban.

Edwin Porter és Stuart Blackton rendezők léptek fel — a főleg Mellés nyomán — eluralkodott színpad-

szerűség és túlzott trükk, díszlet-trükk felhasználás ellen, amely részben fantasztikus mesék világához, részben a durva-ágáló színészi alakítások révén a színházi melodramák hangulatához közelítette a filmet. Természetesen még nem tudtak ettől a hatástól teljesen megszabadulni. Porter »Nagy vonatablás«-a (1903) azonban a szabadban-fényképezéssel, Nyugat atmoszférájának, s a hely koloritjának hű visszaadásával új irányt jelentett. Annál is inkább, mert e mögött a mesterkéltség ágálást felváltó eleven mozgáshalmaz mögött nem egyszerűen a külső mozgások ügyesebb megfogása volt, hanem a felvevőgép rugalmasságának fokozódásával drámai szituációt tudtak filmi eszközökkel megragadni. Blackton elsősorban a »Jelenetek a való életből« sorozatával (1908—12) ezt a vonalat folytatta. Először szervezte társulatba a színészeket és mértékletes játékokkal igyekezett az alkotás valóságosságát fokozni. Ezzel, hogy a filmművészeti eszközöket fejlesztették, azaz a mozgófényképet rugalmasabbá, tökéletesebbé tették, a film valóságosságát növelték a néző számára. Ez számukra éppen a lényeg — a belső mozgások — tökéletesebb megragadásának lehetőségét jelentette. Munkájukkal előkészítették Griffith művészetét, aki francia hatás mellett éppen eredményeikre támaszkodva fordult bizonyos pszichologizálás felé.

Griffith a felhalmozott ismeretek rendszerezőjeként lépett fel és vált jelentőssé, elsősorban a »Türelmetlenség« c. filmjével (1916). A film központi magja köré »Az anya és a törvény«, három történeti metafora csoportosul. Ehhez az alaphoz valóságos esemény — egy véres ipari konfliktus — szolgált anyagnak, innen van eredetisége és realizmusa. Nem véletlen a sztrájkjelenetek nagy hatása a »Pátyomkin cirkáló«-ra és az »Anyá«-ra. (Az iroda és igazgató, munkáslakások és gyerekek, rendőrök, üzem és sztrájkoló, majd az ijedt asszonyarcok és tüzelő fegyverek váltakozása.) Griffith minden ideológiai zavarossága ellenére is olyan témát fogott meg és igyeke-

zett történelmileg ábrázolni, amely kényyszerítette nemcsak valóságos esztétikai tulajdonságok túlközésére, de azok magasszínvonalú kibontására is. Bár a váltakozó párhuzamos montázst nem ebben a filmjében alkalmazta először, mégis itt nyert filmtörténeti jelentőséget azaz, hogy itt kapott teret a különböző dramaturgiai vonalaknak nemcsak válogatása, de ritmussal való összekötése is.

Már — az 1902—18-as amerikai filmre vonatkozó — ez a néhány utalás is lehetővé tesz bizonyos következtetéseket a módszer tekintetében. A valóság mozgástörvényeinek és összefüggési törvényszerűségeinek felismerését és alkalmazását látjuk itt egy művészeti ágon belül: Hogyan lehet a belső mozgást — gyűlöletet, félelmet, szeretetet stb. — megmutatni, megragadni és ábrázolni, a valóság képét mozgásában, változásában és összefüggéseiben maximális mozgósító hatással megmutatni.

A realista módszer fejlődése szempontjából jelentős állomás volt a dán filmgégyártás az első világháború előtt és alatt. Szociális tárgyával tűnik ki, de körülményeit is érdemes, ha csak néhány szóval is, jellemezni.

A felett dán színházi kultúra és a filmművészet színházi múltja már eleve kedvező helyzetet teremtett a színvonal tekintetében. De kedvező volt különösen a háború alatt a Nordisk vállalat helyzete a forgalmazás terén is, amely bizonyos befolyással bírt a filmek hosszúságának növekedésére. A társadalmi helyzet a szociális-társadalmi drámák felé tolta a tematikát, persze nem függetlenül a dán irodalom stb. irányától. A gondosabb kidolgozást igénylő hosszabb filmeket általában újságírók írták. Innen van életből vett voltak és naturalista-tárcaszerű jellegük. Sokszor a drasztikum fokán mozogtak, s megengedték minden probléma — prostitúció stb. — felvezetését, úgyszintén a nem happy-end-es befejezést is.

Urban Gad, August Blom, Harald Madsen tevékenysége kitágította a film kereteit, s ha az amerikaiak lépéseket tettek a valóságghú túlközés

irányában, akkor a dánok ezt a lehetőséget arra használták fel, hogy dokumentális erővel bevonják ebbe a leglényegesebb jelenségeket, amelyekről nem lehetett hallgatni. Az újságíró rugalmasságával és bátorságával fedezték fel új területeket a filmművészet segítségével. Az összefüggések köre szélesebbé vált, a mozgástörvények sokoldalúbb megvilágításba helyeződtek — a realizmus előbbre jutott.

Ezek a vázlatosan említett momentumok is mutatnak a szocialista realizmushoz való tendálásra, de addig még hosszú volt az út. A svéd lírai realizmus 1920 körül (Victor Sjöström, Mauritz Stiller stb.); az amerikai film klasszikus periódusa 1921—29-ben (C. Chaplin, E. von Stroheim, King Vidor, Josef von Sternberg stb.); a dokumentumfilm kifejlődése az 1920-as években (Robert Flaherty, Dziga Vertov, Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Joris Ivens, Victor Turin stb.) bizonyos vonatkozásban a német expresszionizmus (az 1920-as évek elején) — mind olyan fejlődési szakaszt jelentettek, amelyek a filmművészet fejlődésének fokait jelölik, s amelyek eredményeit a klasszikus szovjet némafilm az 1920-as évek közepén és második felében a szocialista realizmus megszületésével összegezte.

Griffith filmjét még csak pacifizmusa miatt tiltották be a háború közepén egyes helyeken, a dán filmek már mennyiségileg és dokumentálisan koncentráltak a társadalmi bajokra, Eisenstein »Patyomkin cirkáló«-ját látva, azonban már fellázadtak a holland matrózok.

Nem lehet e cikk célja Eisenstein, Pudovkin, Dovzszenko, Ermler stb. művészetének elemzése. De fel kell hívni a figyelmet arra, hogy a szocialista realizmus a filmben sem valami mesterségesen létrehozott jelenség. Ez a realizmus következménye és továbbfejlesztése a filmtörténet eredményeinek, éppen azoknak, amelyek, mint a fent vázolt utalások mutatják, akarva és akaratlanul haladótársadalmi törekvéseket támogattak. Új minőségei viszont kétségtelen szocialista tendenciájából ered-

nek. A dolgozók ügyével való nyílt azonosulás a valóság olyan tükrözését követelte meg, amely nem egyszerűen megmutatja a világot, hanem rádőbentti az embereket az igazságra. S ehhez olyan mélységekig kellett lehatolni, ameddig a filmművészetnek azelőtt nem sikerült, s amelyhez új eszközök, és a régiéek tökéletesítése volt szükséges.

**A**z amerikai, dán stb. filmművészetek eredményeire támaszkodva, a valóság változásaitól ihletve, s az azokban való részvételt célul tűzve a szovjet filmművészet a 20-as években dokumentális (agitkák, Vertov stb.) és formalista (Kulesov stb.) próbálkozások — tehát a valósággal és művészettel való ismerkedés — után, a társadalmi élet jelenségeire való különös érzékenységgel, új esztétikai tulajdonságait ragadták meg a valóságnak: bemutatták a dolgozó tömegek — addig csak megközelített — igazi arcát — fennséges, tragikus, szép voltát, forradalmi lendületét és erejét.

A szocialista forradalom nemcsak az állásfoglalás kérdését tisztázta kényszerítő erővel, hanem módszer-tani útmutatást is adott, felszínre hozva az ellentéteket, a mozgás tendenciáját, a jelenségek összefüggéseit. A forradalom tömegjellege, tudományos megalapozottsága és lendülete fejeződött ki Eizenstein művészetében, mint az egyéni hős hiánya, az intellektuális film, s az orosz montázs. A megismerés és valóság-változtatás társadalmi méretű fejlődése az ezt szolgáló művészetben keresztül hatott ki a filmre.

A szocialista realizmus problémája ebben az aspektusban egyszerűnek tűnik: A valóságos filmtörténetben bekövetkezett egy olyan szituáció, amely megkívánta a művészeket a nyílt állásfoglalást a dolgozók ügye mellett — azonosulást gyakorlati célkitűzéseikkel, ideáljaikkal, világnézetükkel stb. Ezzel az állásfoglalással viszont velejárt az emberek meghatározott irányba való mozgósításának szükségessége, a valóság reális tükrözése révén. De nem valami helytől és időtől elszakított reális tükrözés segítségével, hanem az újonnan feltárt mozgástörvények is-

meretében és alkalmazásával, s ehhez a megfelelő eszközök felfedezésével és gazdagításával.

Bonyolultabb a szocialista realizmus vizsgálata a filmművészet fejlődése tartalmaként: Hogyan fejlődött ki, milyen filmművészeti eredményekre támaszkodott stb.? Ennek vizsgálata azonban feltétlenül szükséges, hiszen ahogy a realizmus egészében nem változatlan, úgy a szocialista realizmus is változik. Hogy mit jelent ma — azt csak a filmtörténet konkrét vizsgálatával lehet kideríteni. Ilyen irányú kísérletek már történtek. Heinz J. Furian nyomán a realizmus fejlődésének csomópontjait az alábbiakban lehetne megjelölni:

Az angol dokumentumfilm iskola 1929-től (John Grierson, Basil Wight, Harry Watt, Paul Rotha, Alberto Cavalcanti, Robert Flaherty stb.).

A német realizmus 1928—32-ben (Georg Pabst, Phil Jutzi, Slatan Dudow stb.).

A francia realizmus az 1930-as években (Jacques Feyder, Jean Vigo, René Clair, Jean Renoir stb.).

Az amerikai realizmus az 1930-as—40-es években (John Ford, Lewis Millertone, William Wyler stb.).

A szovjet szocialista realizmus az 1930—40-es években (N. Ekk, Vasziljev-fivérek, F. Ermler, M. Donszkoj stb.).

Az olasz neorealizmus az 1940—50-es években (Rossellini, De Sica, De Santis stb.).

A szovjet szocialista realizmus az 1950-es években (Kalatozov, Csuhráj, Hejfic stb.).

**E**zeknek a — bizonyára hiányosan — felvázolt szakaszoknak feldolgozása külön tanulmányokat igényelne, amelyek figyelembe vennék más művészeti irányok (francia avantgarde, német kammerspiel stb.) helyét és szerepét is.

A filmtudomány tartozik ezzel a munkával a filmművészetnek és a közönségnek s a fent leírt gondolatok talán ösztönzőül szolgálhatnak erre.

NEMES KÁROLY

# NAGY SZÍNÉSZ NAGY SZEREPBEN

Vázlat egy filmszerep  
természetrajzához

Arra a kísérletre vállakoztam, megpróbálom megfejteni Bihari József kitűnő Korbély János-alakításának titkát a »Harmimckilences dandár« című új magyar filmben. Ezért először nagy filmszínház nézőterén, sok száz ember között ülve tanulmányoztam »kísérleti alanyomat«. Majd — mint valami laboratórium magányában — televízió előtt, szinte négy szemközt Bihari—Korbélyal, úgyszólván mikrofilm-változaton nézve, igyekeztem alakítása mögé látni...

»A mi kis városunk« valamelyik előadása után — úgy 1943 táján — erősen ünnepelte Biharit egy színházi újságíró. Kis epizódszerepet játszott ő abban a Wilder-színházban, egy kisvárosi kántort, aki karének-próbát tart s utánozhatatlan fejhangon igyekszik intonálni valamelyik női szólamot. Az említett kritikus is elragadtatással írt erről az alakításról, kiemelve, hogy ez az »őstehetség« Bihari diadala.

Az emlékezetes kántor-szerep után sok kisebb-nagyobb színpadi, film- és rádiószerepben (mindegyiket teljesen másképp »csinálta«!) láttam, hallottam Bihari Józsefet. És egyre értetlenebbé vált számomra éppen ennek a színésznek »öszönös« híre. Hiszen — tudjuk — az ösztönös cselekedetek alig változtatható, szinte mechanikusan ismétlődő, a legkevésbé alakítható viselkedési formák. Bihari művészi alkotó módszere, sokszor megcsodált színészi átlényegülése éppen az ellenkezője minden ösztönösségnek, ez a legnagyobb fokú *színészi tudatosságnak* a bizonyítéka.

Az 50-es évek elején, a 11-es autóbuzson, századvégi Kincses Kalendáriumok iránt érdeklődött tőlem. Elmondta, hogy a Fáklyaláng öreg Józsa huszárja megformálásán töpreng mostanában és valami kifejező buszviselethez szeretne rábukkanni. Nem sok idő múlva aztán teljesen szertefoszlott bennem az ő ösztönös-



Bihari József

ségéről szóló legendának még a híre is. Ugyanis 1951-ben okos kis tanulmányt olvastam tőle a színházi szaklapban. Az *epizódszerep* címmel. Mintha csak színiiskolai tankönyvből lépnének ki az ilyen mondatok:

*Az alkotómódszerek tanulmányozása... írónak, színésznek, általában a művésznek fontos segítőtársa...*

*...Az a legfontosabb, hogy minden színészi alakításban megkeresse a rendező és a színész azt a dinamikus fókuszot, amelyből a szerep mondanivalója a legteljesebben kibontható...*

**„Mi a társadalmi helyzete  
a formálандó figurának?”**

— kérdezi a továbbiakban. — Korbély János megragadó ábrázolását figyelve, megállapíthattam, Bihari József megkereste a választ kérdésére. Segített neki a felelet megtalálásában a Tanácsköztársaság idején szerzett sok ifjúkori élménye, aztán Karikás Frigyes »Járatos emberé«-nek és életének, valamint Darvas József forgatókönyvének alapos áttanulmányozása. E sokféle ismeret-, érzés- és akarati »anyag« alakatlan gomolygásából kristályosodott ki teljesen »már a szerep olvasásakor« a meg-

jelenítésre váró alak, jelen esetben az Almássy-grófok cselédje, Korbély János számadó csikós. Tudatos alkotási folyamat során bontakozott ki benne a szerep élete, melybe egyre jobban beleépült az ő személyes élete, pontosabban: testi-lelki mibenléte. Ezt nevezzük másképpen: *átélésnek*, amely minden realista színészi alakításnak a legfőbb ismertetőjegye, filmen is.

Bihari József a *művészi átélés* nagy színésze (valószínű, ezt tévesztik össze némelyek az ösztönösséggel), ennek köszönhető Korbély János részben öntudatos, részben ösztönös *forradalmi paraszt* figurájának maradandó megmintázása. Aki látta a filmet, sohasem felejtí el, hogy az ő Korbély Jánosa, az egyszerű »veres huszár«, a jövőndő milyen rendületlen hitével vállalja egy proletárizáslóalj vezetését, hogy »megcsinálják« millió szegények ősi álmát, a kommunizmust. Ettől kezdve nincs egy pillanat megállása; a célt, az élet értelmét látó parasztok minden serénységével töri magát a tanácsforradalom diadaláért. A legveszedelmesebb szituációkban is egy béreggazda nyugalmával keresi a lehetséges megoldást — ahogy Karikás Frigyes jellemzi. És mint egy kastély nagy udvarán az öreg gazda — most már a saját gazdája —, felelősségével vigyáz katonára, lóra, pénzre,

Parancsol, káromkodik, veszekszik, házsártoskodik — mikor mire van szükség az ügy érdekében. Jellemében nincs semmi a sokszor emlegetett paraszti passzivitásból. Az »élet«, a természet betakarító, hajnalban kelő, éjszaka lenyugvó parasztok aktivitásával, gyorsan, okosan, megfontoltan intézkedik. Mint a proletárforradalom élő lelkiismerete, gazdája és képviselője, katonái érző, meleg szívű apja, harcol ez a vén huszár, az egykori szakaszvezető, szinte mindhalálíg. Mert a forradalom bukása után az élet már nem élet többé neki sem.

#### *Mítosz egy „veres huszárról”*

Bihari József művészetének jellemző vonása bámulatos *egyszerűsége, természetessége*. És ez a tulajdonsága egyben játéka *filmszerűségét* is biztosítja. Ő maga nagyon jól érti, hogy a filmnek a dolgokat, jelenségeket fölnagyító művészete nem túli a színpadias játékmódot. A kamera és a mikrofon azt kívánja, hogy a színész arcával, kezével, hangjával egyaránt halkabban, bensőségesebben, egyszerűbben, természetesebben játsszék. Tudjuk, a gyermekek és a primitív emberek is természetesen játsszanak. Csakhogy a művész tudatossága egészen más valami. Így a Bihari természetes játékmódja is túl van minden bonyolultságon, az a fajta természetesség ez, amely már

Az öreg gazda felelősségével intézkedik





Nagy Jóskát — és önmagát vigasztalja

magába szívta a szerep sokrétőségének minden fontos sajátosságát — a primitív emberek természetessége innen van ezen a folyamaton.

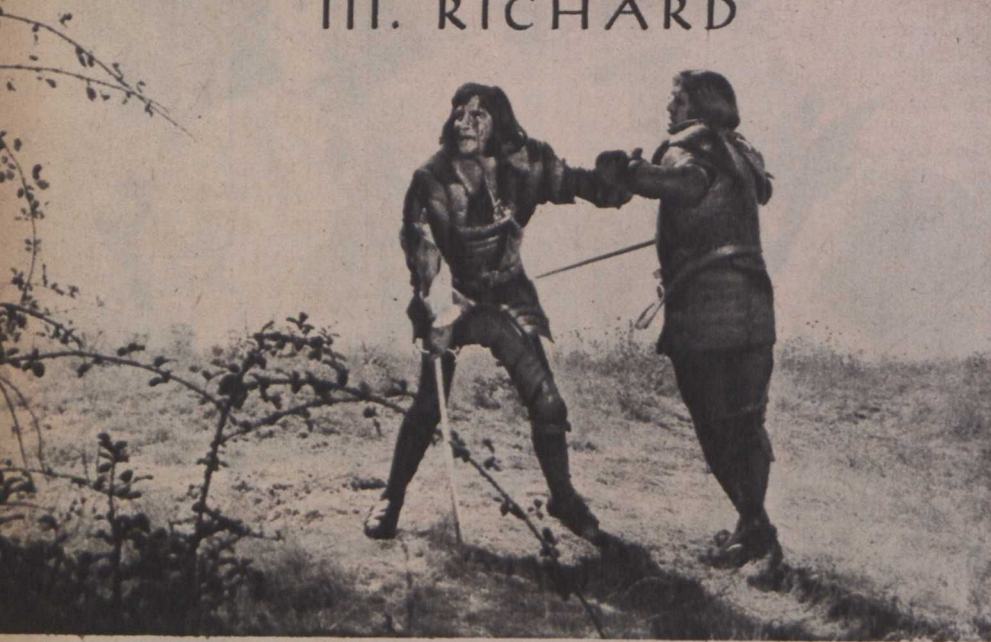
Bihari filmalkításainak másik ismert vonása, hogy a *mozdulat* dominál benne, a *kifejező mozgás*, az ember legősibb anyanyelve (ezért is olyan hatásos!), amely megelőzi a kimondott szót, aztán kíséri, majd mintegy utánamutat. Ezért van az, hogy az ő játékát akkor is értem, ha például kikapcsolom a televíziókészülék hangszóróját, s nem hallom, csak látom színészi munkáját. Ez megint csak filmszerű követelmény megvalósulása. Különösen arc- és szemjátéka megragadó. »A harminckilences dandár«-ban is több jelenetet találtam, amely kitűnő példája az ún. »többszólamú arcjátéknak«. Ilyen az intézővel való néma harca: gyűlölet, szégyen, régi alázat, keserűség, önérzet, lázadás tombol az arcán, süt ki a szeméből. Ilyen a Nagy Jóskával való »lefegyverzési« jelente: a katona kötelességtudása és a proletár együttérzése, a kedves fickó

iránti ellágyulása viaskodik benne egyszerre. Ilyen, ahogy a haldokló Nagy Jóskát — és önmagát — vigasztalja, bátorítja, amikor szóról szóra véve, nem mond igazat (és ő tudja ezt), de végső fokon mégis igazat mond neki. Az ehhez hasonló vegyes érzelmek egész sorát lehetne föltárni Korbély alakításában is, ami mind magasrendű emberábrázoló képességéről tanúskodik.

Egy régi kínai mítoszról tudnak az orientalisták, mely szerint egy öreg festőnek annyira megtetszett saját festménye, hogy belelépett a képbe és elindult sajátmaga festette ösvényen. Bihari Korbély Jánosának alakja úgy rajzolódott képzeletem vásznára, ahogy fehér lován ülve, báránybéléses atillájában, kivont karddal, oldalán a dandárkomiszár Karikás Frigyessel, a sajátmaga, a nép csinálta forradalom országútján, 40 éves odisszea után, a mába érkezik. Hozzánk, közénk, hogy a nagy ügyért tovább harcoljanak velünk együtt.

CSERÉS MIKLÓS

### III. RICHÁRD



Hogy tud ez a színész beszélni! Hogy zeng ajkán a vers, anélkül, hogy egy pillanatig is szavalna. S hogy egyéforr az alakkal. Mintha a gesztusok ágain, a mimika sűrű lombjai közt ringana minden szó, a gyümölcsök természetességével. Nem, nem felejttem el, hogy filmet látok és filmről kell szólanom — mégis mindenekelőtt a színészi beszéd varázsolata ejt meg. S mindjárt párosul hozzá a gondolat is: mért szeretik a film egyes szakemberei oly szemérmesen takargatni, mint valami szégyent, hogy a *hangos* filmnek a beszéd is egyik főeleme; s a cselekmény feszültségének áramutései filmen is legalább annyiszor szikráznak ki egy-egy váratlanul összecsapó dialógusban, mint egy-egy mélyen vágott képsorban. Azért is külön gyönyörűség ezt a tiszta és magávalragadó drámai szót a hallani — sőt, szinte látni —, mert a mi, különben sokszor oly kiváló színészeink, még színpadon is gyakran adósak maradnak a szárnyaló és pontos beszéddel, a filmről nem is beszélve. A magyar filmek színészeinek — és sokszor úgy érezni, technikusainak is —, a beszéd a leggyengébb oldaluk. *Laurence Olivier*-nek a beszéd a legerősebb oldala. Igaz,

ha más oldalairól kerül szó, mindjárt kiderül, hogy több legerősebb oldala van. Mégis, legelőször és legelragadóbban a szó. Úgy látszik, ez a hallatlan merészség nem is juthatott másnak eszébe. A III. Richárdot filmre vinni. Éppen ezt a drámát, amely nemcsak a filmkönyvek, de a színpadi művek közül is kiválik a magánbeszéd sokaságával. Soha — úgy tűnik — nem beszéltek még ennyit filmen. S főként, nem beszéltek ennyit egyedül, a szélesvászon teljes nagyságában, kihívóan, szembenállva a nézővel. Mi az, amit ez a film pusztán csak képpel mond el? Néhány gyilkosság, egy-két csatajelenet, ennyi az egész. A film többi részében, azt mondhatni, az egész képet betölti a nagy, a ritkán hallott nagy drámai beszéd. És mégis, nyoma sincs itt annak, amit fotográfált színháznak szoktunk nevezni.

Mindig is ösztönösen viszolyogtam a műfajok túlságos „tisztaságának” követelésétől. Ennek a filmnek a forgatókönyvén, a műfaj minden szabályával és szokásával ellentétben, minden valószínűség szerint, sokkal nagyobb terjedelmű volt a jobb, mint a bal oldal: az elmondandó szöveg, mint a lefényképezendő. S ebből a látszólagos lehetetlenség-

ből mégis egy nagy lehetőség tárult fel: a film végtelen lehetőségekkel rendelkező művészetének egy új, eddig kevésbé felismert és kihasznált lehetősége.

Íme, egy szokásosnál hosszabb, szélesvászonra komponált színes film, amely jóformán egyetlen főszereplő drámája, aki még emellett folytonos monológokban leplezi le magát és vetíti előre saját tetteit. Mert a film kompozíciója még egyirányúbbá nyeli a már magánál Shakespeare-nél is szokatlanul egyirányú cselekményt; a többi szereplő amúgy is csökkentett fontosságát merészen még tovább csökkenti; a főhős legfőbb drámabeli vetélytársát, Margit királynőt kegyeletlenül teljesen számúzi a filmből; s több kisebb alakot hanyagul eggyé von össze. Mindent a főalakra bíz, mint egy monumentális szoborra, amely úgy tölti be a film roppant méreteit, ahogy Olivier egy-egy démoni premier-planja a vásznon egészét.

Petőfi éppen Egressy Gábor III. Richárd-alakításáról szólván írja, hogy szerinte a színészetben a nagyság mértéke a sokoldalúság. Olivier három eddigi Shakespeare-filmje a sokoldalúságban gyökerező nagyság meggyőző példája. Úgy látszik, a megfilmesítendő darabok kiválasztása is a művész önnön sokoldalúságába vetett büszke öntudatának eredménye. Shakespeare óriási jellem-orkesterének három legszeles hangszerét választotta ki, hogy megmutassa, nincs olyan drámai jellem, amelynek megszólaltatásában ne lenne mester. Az igazságos tett zsenijétől, V. Henrikától a gaztett zsenijéig, Richárdig a gondolat és töprengés zsenijén, Hamleten keresztül jutott el. Mindazt, amit Shakespeare emberben és uralkodóban szeretni és becsülni tud, V. Henrik sugárzó alakjában formálta meg; mindazt, amit gyűlöl és megvet, III. Richárd szörnyeteg figurájába sűrítette. Olivier egyetlen szökkenéssel lép át annak az alakjából, aki *túl nagy volt ahhoz, hogy sokáig éljen*, abba, *kit azért szültek, hogy ember kinya legyen*; csak egy-két vonást torzít arcan és természetén s már át is ugrott a szépségből a rútságba, a győzedelmes emberségből a magát elveszejtő gaszágba, s egyetlen árnyalat elég,

hogy szemünk előtt feltárja a szakadékot, ami az építő emberi elme és pusztító ész között sötétlik. Még fülnkbe cseng az igazságos harcra buzdító király lelkesítő kürtszava az Agincourt-i csatatéren, tíz év távolából is feledhetetlen ujjongással: *... that fought with us upon saint Crispin's day* (... hogy velünk harcolt Szent Crispin-napon) — mikor elképedve halljuk, hogy ugyanez a hang éppoly kísérteties hitelességgel szólaltatja meg előttünk a kutyaszorítóba esett zsarnok híres segélykiáltását a bosworthi síkon: *A horse! A horse! My kingdom for a horse!* (Lovat! lovat! országomat egy loért!)

Utolérhetetlen művésze annak, hogy lehet a Shakespeare-i dikció legmagasabb csúcseit a színes képek tornyosuló sodrán emelni még magasabbra. Az első esetben a napfényben ragyogó messzi sík, a harcra kész katonák szikrázó páncéljaival, s közöttük, ágaskodó lován a kivont karddal magasba nyúló, szép alak ajkán a remény diadalmas mondata; a másodikban a csatatér elhagyott lejtőjén két árva bozót között egyedül maradt gyalogos király tépett ajkán a kétségbeesett kiáltás úgy áll elénk, mint a szoborra vált szó, melyet a képek tömör alapzata emel.

S ha Olivier megtalálja azokat a beállításokat, amelyek között a szó olyan eredendően filmszerű hatást kelt, mestere annak is, hogy az írott szövegből kibontsa a benne rejlő elsődlegesen képi hatásokat és önállóan használja fel. Az az *árnyék*, amely a két monológban csak egy odavetett metafora s a színpadi játékban is legfeljebb egy cinikus mozdulatra ad alkalmat, a filmben önálló motívummá nő, elválik Richárd alakjától és a cselekmény egy-két





Richard és Lady Anna  
(Claire Bloom)

tetőpontján annak helyébe lép, helyette játszik, megállapodva egy percre Edward király tróntermének ajtaján, elsötétítve a palota kövezetét, fenyegetően rázuhanva Clarence herceg börtönének ajtónyílására, alattomosan végigsuhanva a kert márványlapjain, s egy percre se hagyva el a gyermekkirály lépteit. S ilyen a királyi korona is, amely a filmben háromszor emelkedik a magasba, hajszállra azonos mozdulatokkal, hogy háromszor három fejre hulljon, miután közben az ütközetre nyargaló lovak patái között hanyódot. A képpé és játékká alakítható szövegeket nemcsak magában a Richard-drámában fedezi fel a találatkony rendező, hanem egyéb e tárgyra vonatkozó Shakespeare-drámákban is, s a koronázás félelmetes néma jelenetét minden bioznnal a VI. Henrik III. részének ezekből a ríchárdi soráiból építi:

*Eget a trónus dílmából csináltam;  
s pokolnak tartom addig a világot,  
míg e fejet hordó idélen törzsem  
a korona dicsfénye nem köríti.*

Játékának egyik csúcspontja, mikor „idélen törzsével» beleereszkedik a trónszékbe és arcán, mely éppen most, vágya teljesültén lesz a legtorzabb, förtelmesen megragyog a »korona dicsfénye«.

Alakításának talán csak egyetlen kifogásolható pontja van, az első pillanatra visszatetszően naturalistának látszó, öncélú haláltusa, amely pedig — ha jobban meggondoljuk —, nem is naturalizmusában és öncélúságában, inkább nagyon is átlátszó célzatos stilizáltságában visszatetsző, és idegen az alakítás egészének monumentális realizmusától.

Hogy mit tud különben a képek démoni költészetéről, a saját játékán kívül is, arra legyen egyetlen példa a kis királyfiakat fojtogató gyilkos kezének megfeszült izma, mely vörösen kivillanva a zöldes homályból, mintha csak a brutalitás csakis filmen előállítható anatómiai preparátuma lenne.

Baudelaire szerint minden nagy költő egy nagy kritikus is rejt magában. Minden nagy színészben is ott van rejtetten egy nagy rendező. De hogy a színésztől ez a nagy rendező így külön tudjon válni s egy alkotáson belül, ne csak a maga alakításában, hanem az egész műben, minden egyes kép minden mozzanatában ilyen tökéletesen érvényesüljön, az a magát megsokszorozó zseni ritka teljesítménye.

SOMLYÓ GYÖRGY

# Filmstílusok nyomában

V.

## A vihar kapujában

Akira Kurosava filmrendező ezzel az alkotásával 1951-ben a japán filmművészetre irányította a világ figyelmét. A mi filmszínházaink néhány héttel ezelőtt tűzték műsorra Kurosava filmjét. Figyelemmel vegyes unottság, s a feszültséget olykor széttrő nevetés kísérte az előadást. Nem aratott sikert.

»A vihar kapujában« (Rasomon) régi szamuráj monda és modern lélektani bűnügyi történet keveréke. A detektívregény-tisztelő így mesélheti el a filmet: »Egy favágó kimegy az erdőbe és ott egy előkelő ember holttestére talál. Megvan a tettes is, Tagioramu, a hírhedt rabló személyében. Csakhogy az eset mégsem olyan egyszerű! Kiderül ugyanis, hogy — bár a rabló bevallotta a tett elkövetését — a feleség mégis saját magát vádolja férje megölésével, a férj viszont, mint túlvilágról szóló hang, azt vallja a bíróságnak, hogy öngyilkos lett. Tény az, hogy a rabló elragadta a feleséget és a megkötözött férj jelenlétében, magáévá is tette az asszonyt, de hogy a haláleset mint történet, azt senki sem tudhatja, mert a film szerint mindenki hazudott, még a halott is.« A filozófiára érzékeny néző ekképp határozhatja meg Kurosava alkotását: »Ezen film szinte sugallja, hogy hiába is keressük az igazságot, nem találjuk meg, mert az igazság megfoghatatlan, sem életben, sem halálban fel nem ismerhető.« Egy szakmailag korrekt filmproducer bosszús csodálkozással kiálthat fel: »Három színhely, hét-nyolc szereplő, micsoda képtelen gondolat ilyen feltételekkel filmet csinálni?!« Az egzotikumok rajongója csalódással sóhajthat: »Ó, nincs ebben a filmben semmi, ami igazán japáninak nevezhető... Igen, igen, japánok játszanak benne, de az egész mégis olyan általános, olyan közönségesen emberi...«

Egyszóval a szabálytalanságok valószínűleg torlódnak a filmben, egyetlen nemes és ismert hagyomány követése sem lelhető fel Kurosava munkájában, de formabontó újszerűség még kevésbé. Ez a film egyáltalán nem igyekszik se új, se régi lenni. Stílusát voltaképpen csak eszköztelensége magyarázza meg.

1 Egyik színhely a háromból! Keret a történethez. Három ember, aki nem érti, mi történt az erdőben. Köztük — a kép sarkában — a favágó, a szemtanú, a negyedik hazug. Középtűt a pap, aki nem mer már hinni az emberben, csak a film végén hullik rá egy léleknyi sugár, amely visszaadja a hitét. Ezek az emberek valami dűledező templom visszhangtalan magányában várakoznak, s lesik, hogy elálljon az oszlopokon kúszó, istenek vigyorán csapkodó, fáradhatatlan, ősi, vízözönt idéző eső. Kint a vízuhatag, beljebb kövek, gerendák, oszlopok, még beljebb a nyomorúság rongyai, s végül e héjak belsejében a keserű gyűlölet: az ember.

Ez a keretjáték beállítása. A három arc nemcsak a szegénység s az erdei gyilkosság gondját viseli magán, hanem a létezését is, mint a Shakespeare-drámák hősei, akik ha egy vén veronai utcán kocognak az este díszletei között, gondolataikkal közben a természet hatalmas arányaiban járnak. Ez a végső egyszerűség, az ember hiedelem és illúzió nélküli ábrázolása egyik eredeti vonása Kurosava rendezői stílusának.



2 A rabló, miután az erdő mélyén megkötözte a férfit, a nőt is becsalja az erdőbe. Szembeötöl a kép természetessége. Nem színésziiesen megjátszott mesteri alakoskodást mutat, hanem valami naivul meggyőző és őszinte képmutatást. Filmszerű-e ez a játszás, vagy inkább színpadszerű? Ezen nem érdemes töprengeni. Az biztos, hogy a rendező a színészi játék útjából eltávolított minden filmtámasztotta akadályt. Szinte személytelenné válik, nem alkalmaz egyetlen vakmerő trükköt, soha nem látott beállítást, bravúros rendezői fogást sem, filmje egész világát átadja a színészeknek. Töltsék meg ők a játék teljességével, ne törődjenek semmiféle gépi korláttal, beállítási nehézséggel. A rendező mindenben hozzájuk igazodik.

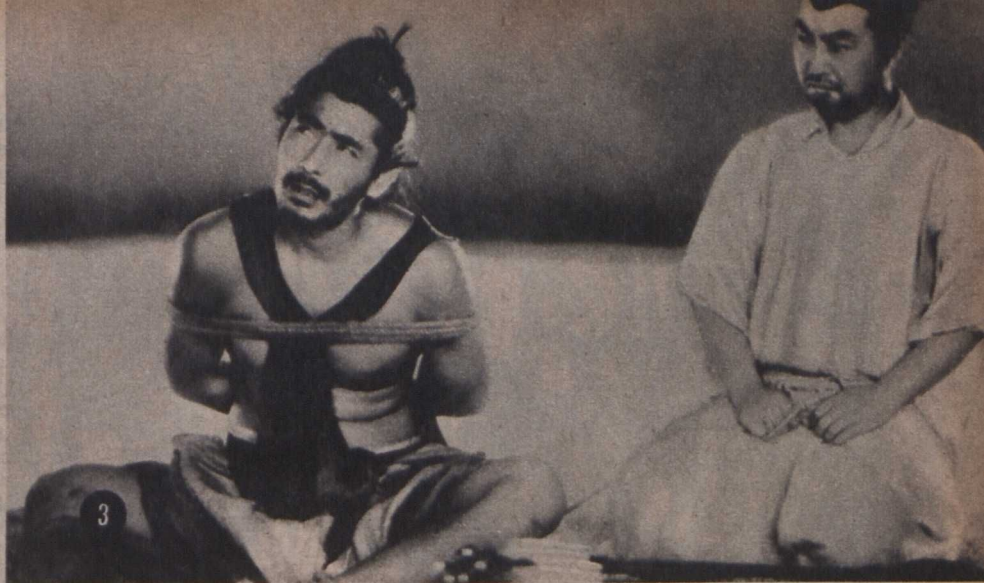
Vannak filmek, amelyekben a forgatókönyv irodalmi stílusa szabja meg a film stílusát, máskor a képi rendezés keresztül úgyszólván csak a rendező szellemessége bilincsel le. Az utolsó években egy új stílusirány támad életre; film, amelyben a színész a legfontosabb.

Kuroszava rendezői bravúrja abban áll, hogy miközben láthatatlanná teszi magát, szereplőiből szinte játék nélküli, tiszta, nyers, ősi módon emberi drámát fakaszt. Ez stílusának második érdekes vonása.



3 A megkötözött rabló a bíróság előtt. A bíróság a filmen nem szerepel, maguk a nézők a bírák. Nekünk vallanak a dráma hősei. Elölünk rejtik el az igazságot, de nem azért, hogy tagadják bűnösségüket. A férj, az asszony, a rabló bűnt vállal magára, csakhogy hősé emelkedjék. A halott férj becsülete megmentése érdekében vallja a médiumon keresztül, hogy öngyilkos lett. Az asszony női méltóságáért küzd, ezért vállalja, hogy ő ölte meg férjét, gyalázatának szemtanúját. A rabló vad, gyönyörteli nevetéssel dicsekszik, milyen nagyszerűen végzett a férjjel, akitől elvette az asszonyt.

A hősök a közönségnek vallanak! A tárgyalásnak ez a beállítása szinte rákényszeríti a nézőre a bíró szerepét, a szereplőknek pedig nagysze-



rú lehetőséget nyújt arra, hogy *közvetlenül* élő emberekhez szóljanak a filmből. Ez a beállítás kitűnő lehetőséget nyújt arra, hogy a néző el-  
feledkezzék a gépadta művészet bizonyos konzerv mellékzéről és úgy érezze, hogy frissen, fáról szedi a gyümölcsöt. Ezt nevezném Kurosza-  
va harmadik stílusjelének.

1 A film legjelentősebb színhelye az erdő. Itt történik a dráma. Kurosza-  
va ennek ellenére nem használja a tájat hangulati aláfestésre! Még azt sem engedi meg, hogy a táj elemei szimbolikusan beleszóljanak vagy belejátszanak az emberi drá-  
mába. A bozótnak, a fának, az avar-  
nak, az indának, a lombok közül csillagokat szóró napfénynek semmi összefüggése nincs azzal, ami törté-  
nik. Ez a környezet egyáltalán nincs beleültetve az emberi drámába, *csak*

*van*, ridegen és objektíven létezik. Megrázó a hatása! Meglepő rendezői aszketizmus, hogy Kurosza-  
va nem átköltött irodalmi tájban játszatta a történetet, hanem a félelmetesen nyugodt természetben; ott, ahol a kardokkal élethalálharcot vívó ember ezerárnyalátú tragédiáján is át-  
út a létért való küzdelem. A kör-  
nyezet és ember viszonyának ezt a merész rendezői felfogását híven tükrözi a négyes számú kép.

A táj szörnyű objektivitása Kuro-  
sza-  
va ábrázolási módjában fokozza a drámaiságot, s az ember és világ különös, tragikus és vad árnyalatait kelti életre. A hatás a primitívnek és modernnek nyugtalanító keveredésében jelentkezik. Ezt nevezem Akira Kurosza-  
va stílusában a ne-  
gyedik eredeti vonásnak.

GYÁRFÁS MIKLÓS





## Hárman jöttek az erdőből

A »Hárman jöttek az erdőből« című szovjet filmben egy bűnügyi krónika meg egy romantikus regény képei peregnék.

A krónika józan, tárgyias műfaj, a regény vérmes és képzeletbő; az egyik a tények érdekességével akar hatni, a másik túlzásaival. S »vegyes házasságuk« csak akkor sikerülhet, ha kölcsönösen egymástól függenek; ha nemcsak a krónikás tények tápálják a képzeletét, hanem a regényes képzelet is mindig új lehetőségekkel lepi meg a tárgyat.

Ezt bizonyítják *Olsanszkij* és *Rudnyjeva* forgatókönyvének eredményei és tanulságai.

\*

A film cselekményét egy bűnügyi gyanú indítja el. A gyanú tárgya a három főszereplő: Julia, Pavel és Szergej.

A Nagy Honvédó Háború idején közös partizáncsoportban harcoltak — s kettő közülük a »civil életben« is megállja a helyét. Julia Tyitova kórházi ápolónő, aki törődését a betegek és félárván maradt kislánya között osztja meg, Pavel Szroganov pedig kitűnő szakember, a műszaki

tudományok kandidátusa és példás családapa. Csak a harmadik, Szergej Koseljov pályája tört derékba; kihűlt reményekkel, állás nélkül teng-leng Moszkva peremén.

Amikor a vád elhangzik: hármójuk közül valaki elárulta a partizánok táborhelyét — a gyanú először Szergejen akad meg. Tüskés arc, vásott ruha, zilált magánélet; neki van a leghosszabb árnyéka. S ráadásul a tények is ellene vallanak: a partizáncsoport pusztulásának előestéjén mindenáron Pavelékkal akart menni, felderítésre.

De Szergej, a bűnügyi krónika-hős — csakhamar átlép a romantikus regénybe. A tüskés arc premier-planba kerül, nagy, rajongó szemek gyulladnak ki rajta, s baljós árnyéka összezsugorodik. Aztán kiderül, hogy ez az árnyék szemfényvesztés volt. A rossz világítás fektette — az éjszakába sodródott ember mögé. Mert Szergej semmivel sem kevésbé becsületes társainál. »Alvilági« külseje romantikus lelket takar, a szentet és rajongóját egy személyben; olyan férfit, aki reménytelen szerelmét a halálveszélybe is követi. S amikor Julia vőlegényének — a partizántábor pa-

rancsnokának — hősi halála után sem jelentkezik nála; nem meri megzavarni a lány magányát, Csak jóval később, a rendőri nyomozás sodorja őket egymás mellé.

Pavel, a másik főhős kissé késve érkezik a bűnügybe. Nem is tud alapos gyanúba sodródni. Szergej meg Julia szerelmi regénye olyan tágasan bontakozik ki, hogy a detektív-arc — itt, a film második felében — csak villanásnyira bukkanhat fel a széles, romantikus legyező mögül. Pavel a kihallgatáson megtagadja barátját, és Szergejt gyanúsítja áruhással. De vallomása nem annyira indokolatlan és kétszínű, hogy őt a büntett elkövetésre is alkalmasnak tarthatnánk. Szavait nem aljasság: bizalmatlanság — vagy félelem — diktálja, s azok inkább csak foltot ejtenek a hős jellemén.

És a lány? Julia Tyitova elejétől végig a romantikus regényben marad. Hiába szerepel a nyomozásban, egy pillanatra sem válik gyanússá. Kardos angyal ő; tiszta és kemény, szelíd és hősi.

Igy hát mindannyian ártatlannak bizonyulnak. A vád alaptalan volt; a nyomozókat a három partizán életbenmaradásának ténye, minket meg — ideig-óráig — Szergej árnyéka és Pavel jellemfoltja tévesztett meg.

Az árulást egy negyedik — szá munkra indifferens — személy követte el, aki már rég meg is lakolt érte.

\*

Tudom, hogy mondjuk Agatha Christie nem tartaná »fair«-nek ezt a fordulatot; a közönséget megtéveszteni szabad, de becsapni nem. A bűnösnek, a detektívregény »betyárbecsülete« szerint, végig a nyílt színen kell maradnia.

Olsanszkij és Rudnyjeva filmjétől mégsem kérhetjük számon ezt az iratlan törvényt; mivel ők a bűnügyi akciók ürügyén — a célt eszköznek tekintve — nemesebb törekvéseket valósítanak meg. A nyomozás izgalmi állapotát arra használják fel, hogy figyelmünket a jellemekre for-

Sztyepanova és Pogorzelszkij

dítsák. Három eltérő sorsú, de világnézetük mélyebb tartalmában s magatartásuk indítékaiban vérokon hős jellemére.

Van ezekben a gonddal ábrázolt hősökben valami nagyszerű és irigylésre méltó, s valami zavaró romantika is. Ahogy a morális kérdésekben döntenek, ahogy egy-egy érzéshez, bajtársi-baráti kötelékhez ragaszkodni tudnak, ahogy pártot állnak, küzdenek és szeretnek — az tiszteletet parancsol; de ahogy érényeket számontartják, már-már hivalkodásnak tetszik. E kitűnő hősök néha azért válnak — a szó tágabb értelmében — *regényalakokká*, mert nem tudnak feloldódni a köznapi élet lazább, kötetlenebb, talán »szabadosabb« légkörében.

\*

A krónika és a regény, az izgalom és az érzelmesség mégis egységes hatást kelt.

S ez elsősorban a szerkezet érdeme. Kevés ilyen jó érzékkel tagolt, formásan felépített filmet láttunk. Sem a bűnügyi ritmus nem gátolja az írók jellembontó hajlamait, sem a lírai részletek nem válnak az érdekesség terhére.

*Konsztantyin Vojnov*, a rendező kompozíciós készsége is kitűnő. Gondoljunk csak Szergej és Pavel, majd Szergej és Julia találkozásának pillanataira.

A színészek közül *Zubkov* és *Szmirnova* alakítása a legemlékezetesebb.

GALSAI PONGRÁC



# BRYCH POLGÁRTÁRS

Az 1948-as februári napok — amikor Csehszlovákiában egy elenyésző burzsoá kisebbség kísérelte meg magához ragadni a hatalmat — komoly próbára tették a csehszlovák népet. A többség azonnal állást foglalt, tudta, merre kell tartania. Akadtak azonban habozó kispolgárok, akik csak nehezen értették meg, melyik útra kell lépniük a haza és a maguk érdekében.

Egy ilyen — alapjában becsületes, de bizonytalan, a régi előítéleteket még magában hordozó — polgárról, Frantisek Brychről írta meg *Jan Otcenasek* 1955-ben a mai csehszlovák irodalom egyik legjelentősebb regényét.

Brych polgár történetét *Otokar Vávra*, az egyik legkitűnőbb csehszlovák filmrendező vitte vászonra. A forgatókönyvet a szerzővel közösen írták.

A film hőse — Brych a februári zavargások idején éppen azt várja, hogy egy magasabb beosztásba helyezték. A döntő napokban azonban ő az egyetlen, aki nem nyilatkozik, sőt vissza-

utasítja azt a felszólítást is, hogy lépjen a kommunista pártba. Körülötte a bizalmatlanság légköre kezd terjedni, amit megerősít Brych karrierista nagybátyja is. Brych végül is teljesen magára marad, hiszen az egyetlen nő, akit szeretett, Irena is elhagyta, hogy a gazdag gyárhoz, Razhoz menjen feleségül.

Irena és Brych szerelmi konfliktusa is a februári napokban érik meg. Irena házassága boldogtalan. Raz rábírja őt, hogy külföldre meneküljenek, rábeszéli Brychet is, hogy tartson velük. A határon azonban, látva maguk körül a kalandorok, ingyenélők, kétes egzisztenciák elszomorító társaságát, Brych és Irena másképp döntenek. Míg a volt gyártulajdonos külföld felé menekül, ők visszatérnek a hazába.

A film kitűnő szereposztásban került bemutatásra, Brych polgárt *Karel Höger* alakítja, akit egyébként az »Apák iskolája« című filmben is láthattunk. *Vlasta Fialova* alakítja Irenát, Raz gyárost pedig *Otmar Krejca*.

Döntő órák a határkunyhóban



Brych (Karel Höger) szemet felnyitja a határon összegyűlemllett szedett-vedett társaság



Brych Irenát

ármenfi



val visszafordul a határtól



Irena Vlasia Fialova férjével (Otmar Krejca)

# A vígjáték paradoxona

A vígjáték paradoxona — Hevesi Sándor kifejezése, egy 1917-es tanulmányának címe és alapgondolata — röviden így foglalható össze: a par excellence vígjátéki mondanivaló mindig komoly, leleplező, kritikus. Ahogy Hevesi maga kissé szubjektív, pszichológizáló fogalmazásában írja: »Minden igazi vígjáték — a lelke mélyen és legvalódiabb értelme szerint: szomorú vagy keserű... De a vígjáték mulattat, így szólhat az ellenvetés... Csak az a vígjáték tetszik, amely szinte mókás és vidám. Ez igaz, de a vígjáték paradoxonja azt mondja, hogy éppen az vidám felül, ami alul keserű, s az mulattató kívül, ami belül nagyon szomorú...«

E paradoxon segíthet megmagyarázni egy másikat: a magyar filmvígjáték helyzetének paradoxonát, amely szinte minden filmvígjátékunk után felmerül az igényesebb nézőben, és így szól: kitűnő vígjátéki garnitúrával rendelkezünk. Remek színészeink vannak, kipróbált, biztos kezű rendezők és ötletektől duzzadó humoristák, forgatókönyvírók állnak rendelkezésünkre. Filmgyártásunknak minden adottsága megvan ahhoz, hogy vígjátéki nagyhatalommá váljék. Korlátlan piaca is van, hiszen a nevetés a legnagyobb művészi hiánycikk közé tartozik világszerte. Filmvígjátékaink mégis elmaradnak egyéb filmalkotásainktól, s attól az elemi erejű igénytől, amely a tömegekben él. (Vigasztalódhatunk ugyan azzal, hogy ez is többé-kevésbé világjelenség, és hogy viszonylag nem állunk olyan rosszul e téren, más országokkal összehasonlítva. De úgy vélem, olcsó és lefegyverző álláspont ez.)

## Miért?

Az elmúlt esztendőben három magyar filmvígjáték látott napvilágot: a Micsoda éjszaka, a Don Juan és a Felfelé a lejtőn. Erényei — különböző fokon természetesen — mind a háromnak megegyeznek. Mulatságosak, szórakoztatók voltak, a ren-

dezők biztos tempóérzékű, gusztusos tálalással, az írók az ötletek, a gegek gazdag fűszerezésével, a színészek bővérű, humoros vénájukkal tették mindhárom alkalommal próbára rekeszizmainkat. És megegyeztek abban is, hogy mindegyiküknek volt valami komoly mondanivalója, tanulságos eszmei tartalma. A Micsoda éjszaka az emberi szolidaritást állította a történet középpontjába, a Don Juan a női állhatatosság apoteozisa volt, a Felfelé a lejtőn a becsület, az erkölcs, a tiszta élet igazságát, felsőbbrendűségét hirdette. Látszólag tehát eleget tettek a vígjáték paradoxonának, komoly, kritikai, leleplező — sőt Hevesi szavával — szomorú dolgokat is elmondtak. (Hiszen egyaránt szomorú, ha valaki nem bízik az emberekben, mint Törös tanár úr, vagy kritikátlanul és elvakultan bízik, mint Mester Lajos, vagy csak önnön hódítóerejében és csekk-könyvében, mint a dél-amerikai Don Juan.) És mégis, mindhárom esetben volt valami hiányérzetünk. Úgy éreztük, hogy a szóban forgó vígjátékok értékes mondanivalójuk ellenére sem elég tartalmasak — a szónak vígjátéki értelmében, amely megköveteli ugyan a könnyedséget, a mentességet minden tudálékosságtól, nehézségtől, de nem elégszik meg a spétreflexekkel és a rekeszizmokkal, a fej és a szív számára is akar mondani valamit. Mind a három esetben a tiszteletre és helyeslésre méltó mondanivaló, amit a film alkotói annyira igyekezettel akartak vígjátékukkal elmondani, nem szárnyakat adott a mesének, hanem nehezékké vált. Ha már a paradoxonnál tartunk, a mi filmjeink paradoxona abban rejlett, hogy az alkotók mondanivalója, akadályozta a film mondanivalóját; éppen a szándékolt tartalom tette tartalmatlaná.

## Lássunk példát

A micsoda éjszaka fordultatos meséjének alapmondanivalója egy önző ember megjavulása, feloldódása a

frissen megízlelt jószág, szolidaritás boldogító érzésében, drámai harcá egy beteg gyerek gyógyszerének megszerzéséért. Ez a küzdelem adja a cselekmény döntő részét — s ez minden, csak nem vígjátéki konfliktus. Sem Arisztóphanész, sem Molière, sem Gogol — a világirodalom egyetlen jelentős vígjátékirója sem tartotta vígjáték-témának a jószágot, az önzetlenséget. Az ő témájuk mindig az önzés, az álszentség, a korrupció, a hipochondria, a féltékenység — a jellem valami negatívuma — volt. Az igazi vígjáték a hibák belátását, a megváltozást legfeljebb mint a komikus vétség bűnhődésének elemét, mint vígjátéki katharizist — tehát mint pontot a történet végén — fogadja és viseli el. Törös tanár úr azonban már a film elején megjavul. Komikus vétséget a filmben el sem követ (legfeljebb beszél erről), így hát külsőséges, témaidegen eszközökkel, kieszelt kalandokkal kell biztosítani a nevetést, a humort. Törös tanár úr csupa jót tesz, vagy jót akar tenni — és mi azon nevetünk, hogy ebben felsül, ez nem sikerül neki. Még ez is lehetne vígjátéki téma — de csak olyan közegben, olyan társadalomban, amely bukásra ítéli a jószágot. Erről azonban itt nincs szó, s a film alkotói ilyesmit nem akarnak mondani. Mindez csak a nevetetés kedvéért történik, tehát bármilyen ötletesen, sziporkázóan játszódik is le — ez feltétlenül érdeme az íróknak és a rendezőknek — a humor külsőséges és témaidegen marad, a mondanivaló elvált, szembekerült a vígjáték jellegével és a bőven áradó humorral.

A Don Juan legutolsó kalandjában is valami hasonlónak vagyunk tanúi, bár ez kissé másképp jelentkezik. Itt a női állhatatosság válik fő témává, annak következtében, hogy Don Juan — tudatosan — jelpék csupán. S az asszonyi állhatatosságot *vígjátékban* ilyen halálosan komolyan venni már önmagában is megkísértése a vígjáték istenének. (1958-ban, Budapesten, a margitszigeti Nagyszállóban pedig, enyhén szólva, nem a legtipikusabb.) Igaz, Shakespeare is írt vígjátékot az asszonyi

állhatatosságról — épp most játszák a Windsori víg nőket a Nemzetiben —, de a nagy léleklátó ehhez az állhatatossághoz bölcsen párosította a megsértett női hiúság bosszúvágyát, mint fő mozgatóerőt.

Nem akarom itt most megismételni mindazt, amit Ungvári Tamás a Felfelé a lejtőnről oly szellemesen kifejtett egyik utóbbi számunkban, s ami bizonyítja, hogy legújabb filmvígjátékunknak is ez az Achilles-sarka. Az ugyanis, hogy a vígjátéki mondanivaló jellegét, természetét, műfaji sajátosságait nem tartják eléggé szem előtt filmvígjátékaink alkotói. Mindent tudnak — olykor bravúrosan és briliánsan —, ami a filmvígjátékhoz szükséges: meseszöveget, cselekménybonyolítást, sziporkázást, gegeket, játékot, rendezést — csak e filmek tanulsága szerint: a vígjátéki mondanivaló lényegét hagyják figyelmen kívül.

### **Mi hát a vígjátéki mondanivaló?**

Van-e különleges vígjátéki mondanivaló? És miben rejlik a sajátossága?

Ha az irodalom többezerezstendős gyakorlata tanulságát általánosítjuk, akkor igennel kell felelnünk a két első kérdésre, abban az értelemben, hogy a vígjáték sajátos művészeti szemlélet, amely tematikában is bizonyos sajátos törvényszerűségeken nyugszik. S ezt nyugodtan vonatkoztathatjuk a filmre is. A filmvígjáték — mint filmműfaj — szükségyszerűen különbözik a színpadi komédiától, a maga morfológiai, stilisztikai megoldásában, humorának — s egész előadásmódjának — hangsúlyozottabb vizualitásában, s mindabban — s ez nem kevés —, ami a filmkifejezés jellegéből fakad. (Ez azonban egy másik cikk témája lehetne.) De nem különbözik, vagy lényegében nem különbözik sajátos műfaji ismeretelméletében, ismeretelméleti alapállásában.

A vígjátéknak — filmen is, színpadon is — két lehetősége, két útja van. Az egyik a költői vígjáték — amely Shakespeare-ben tetőzik, s amely a már idézett Hevesi Sándor szavaival: »A harmónia, sőt mondjuk ki bátran, a zene felé iparkodik,

Irában akar feloldódni, s éppen ezáltal közeljut a meséhez.» Ennek a fajta vígjátéknak is megvan már a maga filmhagyománya. Hogy mást ne mondjunk, René Clair művésze, vagy a mi filmgyártásunkban a kitűnő Lilliomfi, a Mese a tizenkét találatról. A szocialista kultúrának szüksége van minél több ilyen, az élet — a mi életünk — szépségét költőien ábrázoló filmre.

A vígjáték másik fajtája — fővonalra — azonban a leleplező, pelengérré állító, szatirizáló vígjáték, amelyben a rossz, a káros, a visszahúzó semmisül meg, sebződik halálra, a humor, a nevetés gyilkjától. A vígjáték e fajtájának műfaji eleme, alapkövetelménye, hogy középpontjában valamilyen negatív jellemvonás, adottság álljon — függetlenül attól, hogy az író maga lepzelezi le, teszi nevetéssé pusztán ábrázolásával, vagy valamelyik pozitív hősével teljesíteti be rajta a vígjátéki igazságszolgáltatást. Enélkül — legyen bár még annyi bizonytalanság, összeütközés benne — a szónak vígjátéki értelmében konfliktusmentes a filmalkotás. Azt hiszem, nem kell bizonygatni, mennyire szüksége van filmművésztünknek az ilyen filmekre ahhoz, hogy nevelő, emberformáló feladatát betölthesse.

Van még egy harmadik formája is vígjátéknak, a szórakoztató ipar olcsó és tartalmatlan burleszkje, amely semmit sem akar mondani, s amellyel a burzsoá filmipar oly bőségesen árasztotta el — s árasztja el ma is — a filmszínházakat. De a művészetnek — s mindenekelőtt a szocialista művészetnek — ezzel

nincs mit kezdeni. Feladatunk éppen ezeknek a kiszorítása a nem kisebb nevetéskalóriájú, de tartalmas, szocialista eszméiségű alkotásokkal.

A kétfajta vígjáték — a költői és a szatirikus — elemei természetesen keveredhetnek, de a művészi alapállás-jellegének egységén, a koncepció — a fő mondanivaló — tisztázottságán belül.

Ez az, ami nem történt meg kellő következetességgel az említett filmalkotásokban. A költőiségnek, a mese lírájának hőfoka nem volt olyan, hogy a költői vígjátékok közé sorolhassuk e filmeket. Ez nem is állt alkotóik szándékában. A szatírárt, a leleplezést — amely pedig nélkülözhetetlen eleme minden vígjátéknak — s a szóban forgó esetekben a téma, a mondanivaló lényegéből fakadt, nem vállalták fő mondanivalóként, pedig mind a három esetben csak nyert volna ezzel a művek eszméisége. Így a vígjáték paradoxona a paradoxötleteknek adta át a helyét. Az önzés kinevetéséből az önzetlenség dicsérete, a csapodárság, a csélcsapság felsüléséből az állhatatosság magasztalása, a hiszekenység, akarat- és jellemgyengeség kicsúfolásából a helytállás hirdetése — a vígjátéki témából, nem vígjátéki téma — lett.

S hogy e vígjátékok mégis vígjátékok maradtak, hogy mégis kitűnően mulattunk — ez valóban a szóban forgó írók, rendezők nagy ügyességét, mesteri tudását és leleményességét dicséri.

De mit tudtak volna csinálni egy igazi, egy vállalt vígjátéki mondanivalóból!

GYERTYÁN ERVIN

**A** Szovjetunió legkiválóbb rajz- és bábfilm szakemberei — rendezők, rajzolók, zeneszerzők és kritikusok — vitatták meg a múlt hónapban az Isszkuszto Kino szerkesztőségi ankétja során a rajz- és bábfilm művészet időszerű problémáit. A találkozón kibontakozó vitában számos figyelemre méltó javaslat hangzott el e filmek tematikájának és műfajának gazdagítására és összekapcsolására a mindennapi élettel. Következő számunkban ismertetjük a vita anyagát.

# AZ UTOLSÓ FELVONÁS

**E** napokban készült el a Budapest Filmstúdió egész estét betöltő dokumentumfilmje, »Az utolsó felvonás«. Műfaja szerint abba a sorozatba illeszkedik, amelyet a *Thorn-dike* házaspár nagysikerű alkotása, a »Te és többi bajtársad« kezdett meg.

A film írói: *Horváth József, Pintér István, Nemes János és Szabó László*. Egy esztendővel ezelőtti készítették a forgatókönyv első vázlatát, amikor azonos című riportsorozatukat könyvvé dolgozták át.

A Budapest Filmstúdió részéről bekapcsolódott a munkába *Murányi Éva dramaturg és Kollonits Ilona* rendező, már több sikeres snittfilm összeállítója. Az alkotó kollektíva összesen mintegy 130 ezer méter korabeli filmanyagot nézett meg, ebből 30 ezret a DEFA archívumában. A válogatás alapjául kiválasztottak előbb 30 ezer méternyi anyagot, s ebből vágták össze a film 2400 méteres tekercsét. Felhasználták a »Magyar Világhíradó« heti kiadásait, a »Hungarista Híradó« számait, a MFI rövid-, propaganda-, dokumentum- és oktatófilmjeit, az archívumokban található korabeli szovjet, csehszlovák, jugoszláv és francia híradókat és dokumentumanyagokat.

Az írók célja, hogy fellebbentsék a függőnyt történelmünknek arról a sötét korszakáról, amely a Horthy-Magyarország ellenforradalmi drámájának utolsó felvonása volt. A film 1944. március 19-én kezdődik, Horthy Hitlernél, Klesheimben tett látogatásával és a felszabadulással fejeződik be, azzal az idővel, amikor a magyar nép — felszabadítóinak segítségével — végleg elsöpörte kis híján tragédiába döntő régi urait, s maga lépett a történelem színpadára. Az eredeti dokumentumokat úgy válogatták és állították össze, hogy eszméket, ideológiát leplezzenek le s egyben harcoljanak a közömbösség ma is megbúvó kísértése, a világ egyes helyein újraéledő faszizmus ellen.

Eppen ezért nem szorítkoznak csupán az utolsó esztendőre, hanem részletesen utalnak az előzményekre

is, az ellenforradalom egész negyedszázadára. Rendkívül érdekes, emlékezetes, olykor háborzongató képekben mutatják be, hogyan kötötték Horthyék az ország szekerét fokozatosan és tudatosan Hitleréhez; hogyan kellett továbbjárniuk a faszizálódás szükségszerű útját 1944. március 19 után is, amikor már nemcsak az ország és a nép, de saját maguk összeomlása is nyilvánvaló volt. Szálasi rezsimje voltaképpen a Horthy-rendszer édesgyermeke, október 15-én nem rendszerváltozás történt, csupán személycsere. A film villanásszerűen bemutatja azt is, amin megmenekülésünk múlt: a nagy csaták egy-egy jelenetét, a voronyezsi áttörést, a sztálingrádi fordulatot, a szovjet partizánharocokat, *Steinmetz* kapitány hősi halálát és temetését, a csehszlovák, jugoszláv és francia ellenállás egy-egy epizódját. A hazai ellenállás történetéből kevés képdokumentum állt rendelkezésre.

A rendezőt az a törekvés vezette munkájában, hogy filmszerűen fejezze ki azt a sokatmondó tartalmat, amit az írók elterveztek az anyag ismeretében. Leleplezi a film a Horthy-rendszer hazug ámitását az ország függetlenségéről, mert eredeti híradóképekkel megmutatja, hogy kezdettől fogva minden magyar miniszterelnök első útja kinevezése után Hitlerhez vezetett. Érdekes az a filmkarikatúra, amely Horthyék vágyálmát figurazza ki: angol ejtőernyősök ereszkednek le az ország makettjére Horthy sóvár szeme előtt.

A film meggyőző hatása elsősorban magukban a bemutatott történelmi eseményekben van. De éppen ez a jelentős: másfél évtized távlatából, bölcsebben és világnézeti szempontból tisztázottabban láthatjuk most egymás mellett az eseményeket, amelyeket akkor átéltünk, s tömörítettségükben is többet mondanak. Lelepleznek és olykor gúnyolnak is. Ebben nagy segítője az alkotóknak *Patachich Iván* erőteljes kísérezeneje, amely korhű motívumokat is felhasznál, karikatúraszzerűen.

Z. L.

# FILMRENDEZŐK ISKOLÁJA

Alkotóművészt képezni: bizonyosan a világ egyik legnehezebb pedagógiai feladata. Milyen hallatlanul bonyolult dolog a pályájának kezdetén álló fiatal ember ízlését kiformalítani, szellemi horizontjára odavarázsolni a dolgok és jelenségek összefüggéseinek, mély társadalmi és lélektani okainak sűrű szövevényét, s megbízható iránytűt adni ahhoz, hogy ebben az anyagban biztonsággal tájékozódhassék. Minden művészképzésnek ez a tulajdonságpeni célja — s csak ennek elérésére szolgáló eszköz a mesterségbeli tudás technikai részének maximális mértékű megtanítása. A technika: valóban megtanulható, tanításának eredménye pontosan lemérhető. Addig nem is lehet szó művészetről, amíg az alkotó nem kezeli biztonsággal eszközeit — technikai ismereteinek arzenáljából megfelelően kiválasztott kifejezési formáit.

Ez minden művészetre érvényes, de fokozottan vonatkozik a film művészetére, ahol moccani sem lehet a technika magasszínvonalú ismerete nélkül. Fiatal filmrendező-utánpótlásunk képzésénél a *Színház- és Film-művészeti Főiskola* rendkívüli gondot fordít a növendékek technikai képzésére. Mit adtak volna idősebb filmrendezőink azért, ha fiatal (korukban ők is készen kapják a technikai módszereknek, fogásoknak azt a tömegét, amellyel a mai fiatalok már tananyagként ismerkednek!

A harmadévesek az idén háromnégyperces etűdöket rendeznek, normálfilmen — műtermi jeleneteket, díszletekkel »külön« operatőrrel (az operatőrosztály egy-egy hallgatójának közreműködésével) és természetesen »külön« színészekkel. E komplex-feladatokig hosszú volt az út: elsőéves korában táblára rajzolt

helyzetvázlatok után minden növendék forgatókönyvet írt, amelyet magakészítette fényképekkel illusztrált. A forgatókönyveket dramaturgiai és fototechnikai vitákon »ízekre szedték«, azaz alaposan megtárgyalták. Ezután — másodéven — keskenyfilm-étűdöket forgattak. E néhányperces némafilmekben gyakorlati módon ismerkedtek a beállítások, fény- és árnyhatások ezernyi tulajdonságával, tehát a filmkészítés technikájával és a film formanyelvével. Minden produkciónak teljes »stábja« volt: rendezője, első- és másod-asszisztense, operatőre stb. Minden filmnél cserélődtek a funkciók — mindenkinek valamennyi poszton meg kellett állnia a helyét. Az így létrehozott filmek rendkívül érdekesek: a fiatalok fantáziagazdag, ötletes elképzeléseiről tanúskodnak és arról, hogy szándékaik technikai megvalósításához is értenek.

Az osztály tanára, *Máriássy Félix* és *Makk Károly* adjunktus, nagy kezdeményező lendületre szoktatják növendékeiket: önálló terveiket, elképzeléseiket ápolgatva és nyesegetve az alkotó művészet műhelyének légkörét teremtik meg a gyakorlatokon. Minden növendék tehetségéből, fiatalos kísérletező kedvéből azt bányásszák ki, ami abban valóban benne van: elhárítva ezzel a szürke uniformizáltság minden veszélyét és unalmát. Módszerük eredményét jelzi, hogy a növendékek alkotásaira a kísérletezés és önállóság nagyfokú szabadsága mellett sem az avantgardista borzasság, valamilyen Sturm und Drang-os, szertelen nagyotmarkolás, hanem egészséges, fiatalos optimizmus és — nem túlzás, ha ideírjuk — elegáns mértéktartás a jellemző. És ez, fiatal művészekről lévén szó, nagy dolog. Ezek a fiatalok már-már tudják a nagy titkot: az ábrázolás és kifejezés ökonómiáját. Ha pedig valaki az elmondottakból valamilyen ellenszenves, koravén

Siménfalvi Sándor a »Plakátfalak« című etűdben, amelynek cselekménye a Tanácsköztársaság idején játszódik (Rendezte Szabó István, operatőr: Kardos Ferenc)



rutin-simaság veszélyét érezni; egyetlen, a növendékek körében töltött óra eloszlatná aggályait. Telve vannak tervekkel: nagyotakarásuk nem felhőkergetés, hanem átgondolt, reális és lehetséges, egyszerűen valóban létrehozható dolgokra vonatkozik. Érdekes itt elmondanunk egy példát: Gyöngyösi István harmadéves filmrendező etüdjéhez anyagot keresett: Marcaliban hallott egy történetet bizonyos Simon papról, akit a proletárdiktatúra bukása után, a Prónayék fehérterrorista bandája halálra kínozott, mert Latinka Sándor harcostársa volt. Gyöngyösi az elszórt félmondatok mögött megsejtette a drámát: felkutatta a mártírpap emlékeit őrző népi ballada hiteles szövegének még fellelhető töredékét, szemtanúkkal, a pap egykori ismerőseivel beszélte. Az anyag megnőtt, szépsége kibomlott a fiatal művész kezében. Azóta a megtalált nagy téma láza fűti, a lélektani és történelmi dráma konfliktusa tölti el gondolatait. (A Hunnia egyébként megrendelte a vázlat alapján a novellát: őszintén reméljük, hogy film lesz a témából.) Mindezt csak a kollektíva szellemének érzékeltetésére említettük. Mert Gyöngyösi nem kivételes ambíciójú tagja az osztálynak... Szabó István például Leonhardt Frank regényének egyik drámai jelenetét választotta etüdjének témájául: Ruth Freudenheim hazatér Auschwitzból szülővárosába. Magányos lett, mindenkije elpusztult. A megkínzott lány szinte élő géppé vált, mintha nem is maradtak volna érzelmei. Egykori vőlegényénél kap átmenetileg szállást. A pincehelyiségbe betoppan egy férfi: ismeretlen Ruth számára. De hirtelen visszaemlékezik a hangra: anyját, apját korbáccsal verte egykor a szelidképű idegen. Ruth, mintegy álomban megindul, revolverét szívére szorítja, majd előrenyújtja és tüzel. Mikor látja, hogy a hóhér már halott, megindul szeméből a könny: évek óta először végre siratni tudja szüleit a kései igazságtévis e drámai pillanatában.

Szilágyi István f. h., a »Cseresznyemag« című humoros etüd főszereplője (Rendezte Zaharjev Eduárd bolgár ösztöndíjas, fényképezte Gábor Pál)



A Dunaparti lépcsőn... (totálkép a »Plakátfalak«-ból)

Szabó István vezetésével a néhányperces etüdt forgató kollektíva a regényrészletbe valóban életet lehel: a produkció még hangosítás és vágás előtti állapotában is a műbíráló szokásos kifejezéseit igényelné. Érdekes a »musztereken« nyomon követni a rendező lelkiismeretes munkáját: az újra meg újra megismételt beállításokon azt, hogy a főszereplő, a rendkívül tehetséges, sötét-drámai alkatú Gerber Éva hogyan hajtja egyre jobban és jobban végre a rendező elképzeléseit.

A hallgatók heti 38—40 órában tanulnak dialektikus és történelmi materializmust, irodalomtörténetet, művészet- és zenetörténetet, színész és operatőr mesterséget. Ehhez csatlakozik a heti kilencórás gyakorlat, meg a terven felüli izgalmas munkák: a nagy produkciókban való részvétel lehetősége. Keleti Mártonnak, a filmfőtanszak vezetőjének kezdeményezésére legutóbb a »Tegnap«, majd az »Álmatlan évek« forgatásánál dolgozhattak, a következő... A fiatalok lelkesedése és eredményei láttán bizonyosra vehetjük, hogy eljövendő művészi pályájukon sikerrel valósítják meg tanulmányaik szintézisét: magas eszmeiségű, igaz művészi eszközökkel kifejezett alkotások életrehívói lesznek.

GESZTI PÁL





## TRNKA MŰVÉSZETE

A negyvenhat esztendő *Jiri Trnka*, az immáron világhírű cseh bábművész igen sokoldalú egyéniség. Legtöbbször őszintén emberi, bájos humorú bábfilmek alkotójaként emlegetik, pedig tehetségéből sok egyébre is telik. *Jiri Trnka* festőművész és illusztrátor, de ezenkívül színpad- és kosztümtervezéssel is foglalkozik, s a festés bábjátzás és színpadtervezés művészi kifejező formáit összegezi megkapó filmjeiben.

A rajzolás, a bábkészítés már gyermekkorában felkeltette érdeklődését. A kitűnő *Josef Skupa* irányításával tanult rajzolni, s egyre ötletesebb és vidámabb mezbe öltöztetett bábokkal lepte meg tanárát. A tehetséges ifjú, *Skupa* támogatásával, később Prágában fejezte be tanulmányait. *Josef Skupa*t ekkor már Európa-szerte ismerték *Spejbl*ről és *Hurvínek*ről, a két sajátosan eredeti bábfiguráról, »akiknek« kalandjain nemrégiben a magyar közönség is pompásan szórakozott.

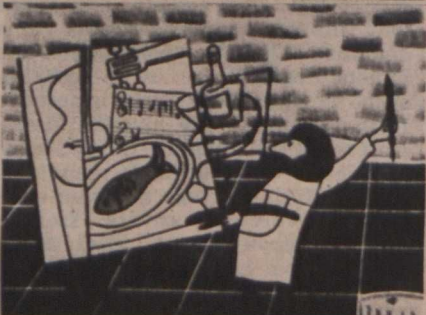
*Trnka* mint újságillusztrátor és karikaturista kezdte pályafutását. 1940-ben megnyert egy *Ivan Olb-*

A mesebeli erdőben



*Titánia és szamarfejű szerelmese...* (Jelenet a *Szentivánéji álom* című bábfilm-ből)

racht-regény illusztrálására hirdetett pályázatot, s a nagyközönség megismerte a nevét. A háború éveiben egyre művészebb és kiforrottabb illusztrációkkal gyönyörködtette a szép könyvek kedvelőit, különösen leghálásabb közönségét: a gyermekeket.



Három jelenet *Trnka* UNESCO filmjéből: a kertész, a halász és a festő

A második világháború befejezése után *Jiri Trnka* rendezte az első cseh rajzfilmeket. A kicsinyek körében

emlékezetes sikert aratott a »Nagyapó répát ültet«, »Róka Miska póruľjár«, »Piciny állatok és a Petroviak« című produkció; felnöttek számára készült az »Ajándék« című szatirikus rajzfilm, mely a modern művészet túlzásait állítja pellen-gérre.

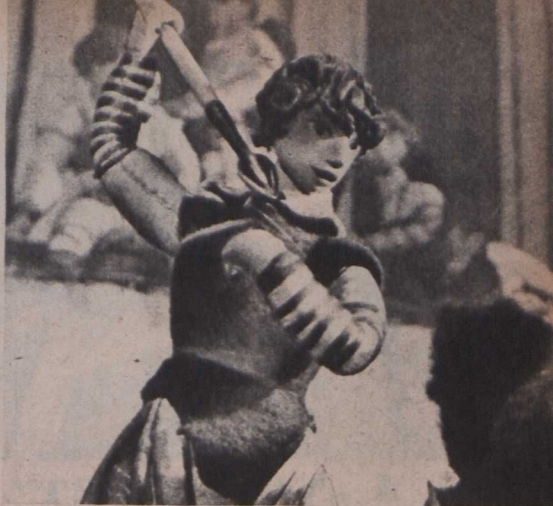
A kitűnő művész 1946-ban alkotja első bábfilmjeit. A »Torkos medve« című produkciónak Trnka bábjai voltak a hősei, a »Betlehem« című színes filmnek pedig már ő volt a forgatókönyvírója, rendezője és képzőművészeti vezetője is. Ezt követik »Farsang«, »Tavaszk«, »Legenda Szent Prokopról«, »Búcsújárás« és »Búcsú« című bábfilmjei. Ez utóbbiért 1947-ben Trnka megkapta a Velencei Biennálé I. díját. Ez idő tájt sorozatosan kerülnek a közönség elé egyre tökéletesebb technikával készített művészi bábfilmjei: az Andersen-meséből készült »A császár csalogánya«, »A préri éneke«, »Babaya herceg«. Megalkotja az első hosszú cseh bábfilmet »Kalendárium« címmel, mely a régi cseh falu életét, szokásait eleveníti fel a négy évszak keretében foglalva.

1951 jelentős állomása Jiri Trnka művészi pályafutásának; »Cirkusz« című filmjében új kifejezési formával kísérletezik: papírból kivágott, lapos, mozgatható izületű figurák fényképezését próbálja ki.

A következő évben bemutatott »Régi cseh mondák« után bábfilmet készít a világirodalom egyik legpompásabb, legmulatságosabb alakjáról, Svejkről, a derék katonáról, majd a Shakespeare bűvös mesevilágát felidéző »Szentivánéji álom«-mal arat nagy elismerést hazájában és külföldön. És legutóbb »Unesco« címmel új rajzfilmjét az oberhauseni fesztiválon mutatták be. A nagy művészettel megalkotott produkció azt a gondolatot juttatja kifejezésre, hogy a népek egyesítsék tudásukat, tehetségüket közös problémáik megoldására.

Jiri Trnka igen előkelő helyet foglal el a világ filmművészeinek sorában, s ez elsősorban annak az őszinte, mély humánumnak köszönhető, mely valamennyi alkotását jellemzi.

**RADVÁNYI ERVIN**

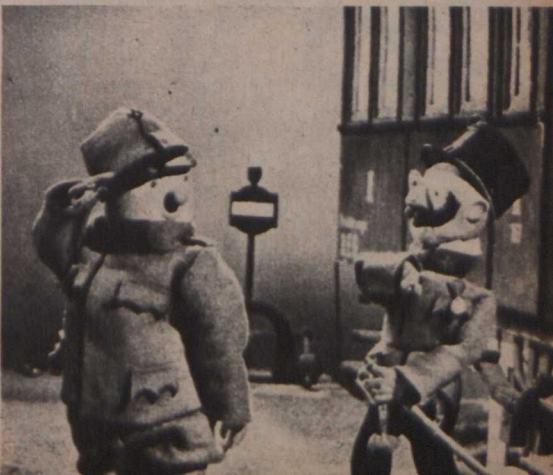


**Bivoj, a régi cseh mondák hőse —**

**— és Kazi, Krok fejedelem lánya**



**Svejka, a derék katona**





## A „NAGY ÉLET” CÍMŰ FILMRŐL

»A művészi alkotások legszigorúbb, de egyben legtárgyilagosabb bírója az idő. Megőrzi az igazán művészi az emberiség kincsestára számára, de a feledésbe meríti az értéktelent. Maradandó művészi alkotás pedig csak olyan mű lehet, amelyet az idő örök útitársa, az élet igazsága hat át.« — Így kezdí a »Nagy élet« című filmről szóló méltatását a Szovjetszkij Ekrán.

A film a Donyec-medence bányászairól szól, két részből áll. Első része 1939-ben készült a kijevi Filmstúdióban, s osztatlan sikert aratva bejárta a Szovjetunió valamennyi filmszínházát. Szerzőit, Pável Nyillin szövegírót és Leonyid Lukov rendezőt Sztálin-díjjal tüntették ki.

A film második része, közvetlenül a háború befejezése után, az újjáépítés első évében készült. Azonban eszmei mondanivalójával elmaradt az első résztől, s hibáit megbírálta a Szovjetunió Kommunista Pártja KB

1946. szeptember 1-i határozata és a szovjet társadalom.

A film szerzői az elmúlt évben átdolgozták a második részt. Tizenkét év után bemutatásra került a »Nagy élet« mindkét része.

Az első rész a 30-as években játszódik, a donyeci bányászok életének eseményeiről szól, a sztahanovista mozgalom kibontakozásáról, a szocialista építés lendületéről, nehézségeiről, a küzdelmekről és a győzelmekről.

Hősei egyszerű bányászok, akiknek lelkivilágát, jellemét sokoldalúan ábrázolják a film alkotói és a tehetséges színészek (Andrejev, P. Alejnyikov, I. Novoszelvev, I. Pelcer, V. Sersnyeva stb.).

A politikai szenvedélyesség, a haladásba, az új győzelmébe vetett hit ereje, az idealizálásmentes ábrázolásmód — ezek jelentik a film első részének eszmei-művészi értékét.

A film második része a német megszállás alól felszabadított Donyec-medencében játszódik. S kibontakozik benne a szovjet ember kemény háborús megpróbáltatásainak, fájdalmának és örömeinek, reményeknek és beteljesült vágyainak költői képe.

A filmet nagy sikerrel mutatták be a Szovjetunióban, a kritika joggal emeli ki, hogy a mű mindkét része a szovjet nép történelmének egy-egy meggyőző erejű művészi dokumentuma.

L. Szmirnova, L. Maszocha és A. Popova



# A film új kifejezési eszközei

Astruc és Vadim vitája

A film néhány időszerű kérdéséről nyilatkozott *Alexandre Astruc* és *Roger Vadim* a párizsi France Observateur című hetilapban. Astruc-öt és Vadimot sok szakember az újjászülető francia film leghivatottabb fiatal képviselőinek tartja. Fejtegetéseik főbb pontjait az alábbiakban ismertetjük.

Mi a véleménye a két rendezőnek az író, forgatókönyvíró és rendező viszonyáról?

— Mindenekelőtt — mondja Vadim — tisztázni kell a rendező és a szerző fogalmát. A rendező ne legyen író, de legyen szerző, alkotó. A rendezőnek a felvételek színhelyén kell elkészítenie filmjét. A producerek elmélete, mely szerint a filmnek már forgatás előtt késznek kell lennie, nagy veszélyeket rejt magában. A rendezőnek természetesen már a felvételek előtt tudnia kell, hogy mit akar csinálni, legyen meg a forgatókönyve és a párbeszédek, de az igazi munka a forgatással kezdődik. Itt lép közbe a szerző, az alkotó — a rendező. Szerzői munkámat a felvételeknél végzem, nem pedig a megelőző munkaszakaszokban. Astruc még a következőket fűzi ehhez:

— Egy rendező, ha csak némileg is egyéniség, nem hagyja magát agyonnyomni. Mindegy, hogy melyik regény megfilmesítésével bízzák meg, a rendező elkészíti a maga filmjét, munkáját azonban minden gátlás nélkül kell elvégeznie.

Vadimnak azonban más a véleménye:

— A rendező csak akkor érvényesítheti elképzeléseit, ha a film témája megfelel egyéniségének, érzelésének és érzéseinek. A rendező birtokába vehet egy író, felülkerekedhet egy témán, de csak bizonyos mértékig. Azt hiszem, nagyon veszélyes engedni annak a kísértésnek, hogy a rendező a felvevőgéppel bármily történeten, bármely párbeszéden úrrá lehet. Astruc szerint a rendező minden témával kifejezheti, amit akar. Nem hiszem.

Nyugati rendezők, néhányan még a legnevesebbek közül is, témahiányra panaszkodnak. Astruc szerint nincs igazuk.

— Teljes átalakulásban levő társadalomban élünk — mondja. — Milliós dolog kínálkozik filmre. Az emberek közötti viszonyok megváltoztak. Ezeket az új viszonyokat, új kapcsolatokat kell ábrázolni.

Vadim így fűzi tovább Astruc szavait:

— Franciaországban és általában Nyugat-Európában az értékek kétségbevonásának, az értékek átértékelésének, a meghasonlásnak, a viszonyok szétzilálódásának és a váltságoknak időszakát éljük. Ez pedig kedvez a művészi alkotásnak. Azt hiszem, az elkövetkezendő ötven évben civilizációnk minden vonatkozásban, a filozófiában éppúgy, mint az iparban, teljesen átalakul. Egyre több fiatal szerző, fiatal rendező fog megpróbálkozni azzal, hogy ezt az átalakulást, ha botladozva és tapogatózva is, a filmen kifejezze. Ez az, ami a fiatal nemzedék filmművészetében, az új filmművészetben első sorban érdekli. A mai filmeknek, a mi filmjeinknek is tükrözniük kell a világ átalakulását, az új jellemeket és az új embereket. A rendezők többsége valóban témahiányról panaszkodik. Én azonban inkább úgy mondanám, hogy kimerültek, elapadtak.

Érdekesek Astruc és Vadim fejtegetései a közönség és a film, illetve a rendező viszonyáról. Astruc szerint a művészet minden ágában fontos az alkotó kapcsolata a közönséggel, a filmművészetben, a tömegek művészetében azonban ez a kapcsolat mindennél fontosabb. És csak úgy lehet megteremteni, ha a rendező a dolgok mélyére hatol, nem csal. A rendezőt már eleve át kell hatnia annak a meggyőződésnek, hogy amit érez, a közönség zöme is átérzi majd. Csak az őszinteség ki-fizetődő, a mesterkedések nem. Ami a regények, vagy más írói művek

megfilmesítését illeti — mondja Astruc —, harminc évnél fiatalabbaknál fel sem vetődik ez a probléma. E fiatalok közül senki nem mondta még nekem, hogy a filmem hű vagy nem hű Maupassant-hoz. A filmet önálló műnek tekintik, nem hasonlítják össze a könyvvel, amelyből készült.

Vadim szerint a közönség több kategóriába sorolható. Egy részük — és ide tartozik sok mai fiatal — teljesen műveletlen. A fiatalok nagy többsége, a filmek legjobb közönsége keveset olvas. Az érettségizettek elfelejtik az irodalmat és a művészetet általában. Ezt az »igazi«, par excellence filmközönséget a film mint film, mint önálló mű érdekli, s nem keresi kapcsolatait, összefüggéseit az irodalommal.

A művelt fiatalokat, a közönség egy másik részét Vadim két csoportra osztja. A nagyobbikat, amely szerinte burzsoá környezetben él, a film, legalábbis a Vadim-filmek legnagyobb ellenségének tartja. Ezek a fiatalok a Vadim-filmekben csak az erotikát látják, és nem értékeli a törekvést az új felé. A kisebb csoportba tartozók — mondja — meszebbre látnak. Ők az új filmművészet igazi ösztönzői.

Astruc: — Így van. Bármennyire is paradoxonnak tűnik, a műveletlen közönség ugyanúgy vélekedik a filmművészetről, mint a művelt közönség leghaladottabb csoportja. A művelt közönségnek a film lényegét tökéletesen megértő rétege szerint a művészetek között a filmművészet vezet. A fiatalok ugyanúgy beszélnek egy film szereplőiről, mint egy regény alakjairól. Egy-egy új filmem bemutatásakor nagyon megkapott, hogy a nézők nem erről vagy arról a felvételtől, rendezői vagy operatőri munkáról kérdezettek, hanem arról, hogy mivel magyarázom a film főalakjának magatartását, cselkedetét. A filmekben tehát csakúgy, mint a regényekben, elsősorban az alakok érdeklik a közönséget.

A két rendező művészi elvei, az új emberek, a mai jellemek ábrázolása természetesen felvetik a film kifejezőmódjának, nyelvének kérdéseit is.

Vadim erről a következőket mondja:

— A ma filmművészetének legvonzóbb kísértése: a mozdulat, a taglejtés vizsgálata és keresése. A ma filmművészetének új vonása, a cselekvéseket ösztönző impulzusok kifejezése mozdulatokkal, gesztusokkal. Ma már a rendezés több mint a színészek mozgatása egy bizonyos elképzelés szerint. Sokkal inkább arra kell törekednünk, hogy egy-egy gesztussal, testtartással, a mozgással fejezzünk ki egy bizonyos lelki állapotot. Jelenleg még csak kísérletezünk. Mégis azt hiszem: a filmművészet új útja: az új kifejezőmód keresése.

Astruc kiegészíti ezt a nézetet:

— Bár a valóságban az emberek látják, a filmen mégsem érzik, nem értik az impulzusokat kifejező mozdulatokat. A közönségnek tehát eleinte szokatlan az új kifejezőmód. Hozzászokott az olyan filmekhez, amelyekben a forgatókönyvíró véggezte a leglényegesebb munkát. Sok rendezőnek a rendezés problémája lényegében nem más, mint a vágás. Azon töprengnek, hogyan helyezték el a szereplőket a felvevőgép előtt, hogyan fényképezhetik őket szemtől szembe stb. Az ilyen rendezés homlokegyenest ellenkezik az én fel fogással. A »Sait-on jamais« című film egyik jelenetében a férfi-főszereplő, kezében virággal, a női főszereplő után siet. Eléri. Néhány lépést tesznek együtt, aztán megváltozik lépéseik üteme, és ez tökéletesen kifejezi elhatározásukat, hogy ismét együtt fognak élni. El voltam ragadtatva ettől a megoldástól.

— Mostanáig az egész francia filmművészet azon alapult, hogy a film szereplői beszéltek. Beszéltek, tehát hazudhattak. A film éppúgy mint a színház, a pszichológia művészete volt, s ehhez járult még a hazudozás lehetősége. Nos, a test, a gesztus nem hazudik. Az ember nem ura mozdulatainak. Mint ahogy a táncnál is megszabja mozgását, lépéseit a ritmus, máskor sem uralkodhat testi intuíciói felett. Ha tehát a figurákkal az igazságot akarjuk elmondani, ha be akarjuk mutatni egyéniségüket, akkor nem az a létfontosabb, amit mondanak, hanem a pontos gesztust kell megtalálni. De

nem az úgynevezett »kifejező«, mondhatnám egyezményes gesztusokat kell csináltatni a színészekkel. Ezek fabatkát sem érnek. Viszont az igazi, »belülről jövő« mozdulatok egy csapásra feltárják az illető alak egész egyéniségét. Nem könnyű rájönni ezekre a gesztusokra. De ha sikerül — és a hamis gesztusokhoz szokott közönség is megérti azokat —, akkor válik a mozdulat, a taglejtés valóban kifejezővé.

Vadim: — Jelenleg a »kifejező« mozdulatok mindig egyformák. Az asszony nézi magát a tükörben, ujjait lassan végigjártatja az orra tövében, pillantása a tükört tartó kezére esik, aztán a kéz a tükörrel együtt lehanyatlik... Egy sereg kis gesztus: a rendező kifejezőmódjának lexikonja, szókincse. Halott nyelv, de mindenki érti. Nos, azt hiszem, ennek a szókincsnek, ennek a nyelvnek a megváltoztatása folyik most. Új nyelvet kell találni, de ez nem megy néhány hónap, talán még néhány év alatt sem.

Végül pedig, összefüggésben azzal, amit a film új nyelvéről mondott, a szereposztásról beszélt a két rendező.

— Franciaországban — így Ast-

ruc — sokat szenvedünk a szereposztás ostobaságától, azaz attól, hogy beskatulyazzák a színészeket. Tisztelet Renoir-nak, aki elsőnek értette meg a »fordított szereposztásban« rejülő lehetőségeket. Bármely színész bármilyen szerepet eljátszhat. Ez helyes. Nem kétséges ugyanis, hogy adott helyzetekben az egyén — a színész — a maga alkata, vérmérséklete, bátorsága vagy gyáva-sága szerint cselekszik... Egyre inkább hiszem, hogy a színészt akkor kell játszatni, amikor kizökkent lelki egyensúlyából. Ilyen állapotban kiesik a beidegzett, megszokott játékmódból és természetesen, egyszerűen, »ellenőrizetlenül« alakítja szerepét.

Vadimnak is ez a véleménye. »Ha egy árulót egy árulóval«, azaz olyasvalakivel játszattunk, aki árulokat szokott alakítani, minden mozdulata tipikus 'áruló' mozdulat lesz. Adjuk ezt a szerepet egy olyan színésznek, aki máskor, teszem fel, egyszerű, jó embereket személyesít meg, valószínűleg könnyebben rátalál az áruló kifejező valódi gesztusokra, játéka hívebben tükrözi a valóságot és a közönség már csak azért is jobban felfigyel rá, mert más szerepkörből ismeri.« B. L.

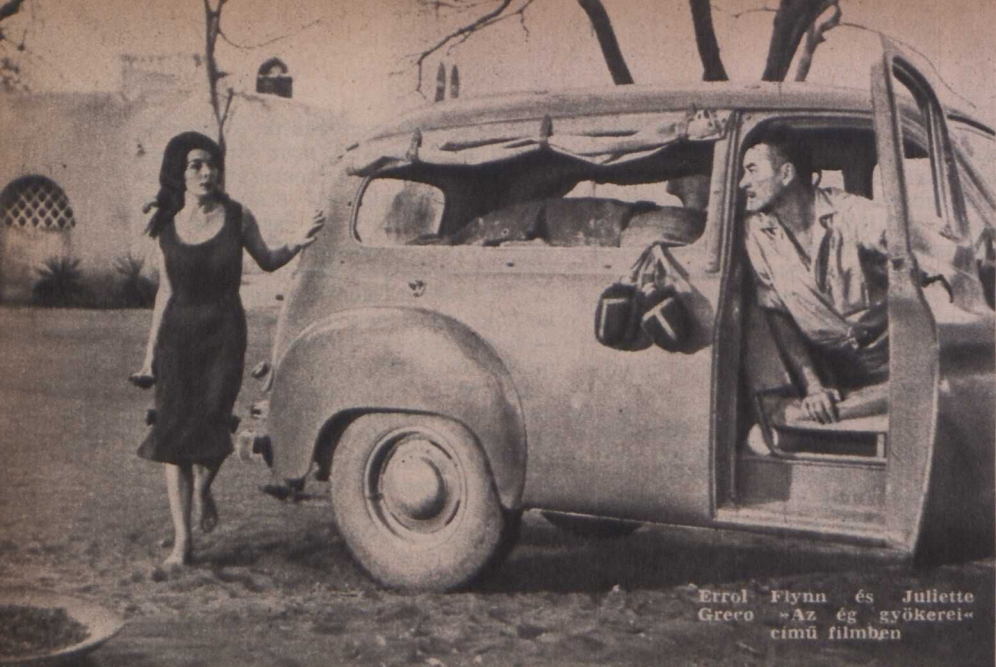
## CANNESI „ELŐZETES”

Az április 30-án kezdődő ideai cannesi filmfesztiválra eddig 31 ország jelentkezik és tíz már el is küldte »nevezését«.

A Szovjetunió az »Emberi sors« című filmet küldi Cannesba. A film, amelyről legutóbbi számunkban már rövid ismertetőt közöltünk, Solohov egyik legszébb elbeszélését viszi vászonra. Főszereplője és egyben rendezője Szergej Bondarczuk. A kitűnő szovjet színésznek ez az első filmrendezése. Az új szovjet filmalkotást nagy érdeklődés várja Cannesban, annál is inkább, mert tavaly a nagydíjat, az Arany Pálmat a Szovjetunió hódította el a »Szólinak a darvak«-kal.

Olaszország és Mexikó leghíresebb női sztárjait küldi a Cote d'Azur hagyományos film-seregszemléjére: Anna Magnani és Giulietta Masina, Dolores del Rio és Maria Félix ott lesz a Fesztivál-Palotában és a Croisette művésztalálkozóin. Az olaszok »Nella città l'Inferno« (Pokol a városban) című filmjét Renato Castellani rendezte: a történet egy női börtönben játszódik. A mexikói »La Cucaracha« főszereplője az említett két világhírű művésznőn kívül Pedro Armendariz, aki Pancho Villa legendás alakját személyesíti meg. Nyugat-Németország a »Heiden« című filmet mutatja be, G. B. Shaw »A hős és a katona« című híres darabjának filmváltozatát. Rendezője Franz Wirth, egyik főszereplője Liselotte Pulver. Az osztrák filmgártás »Die halb zarte« című újdonságát jelentette be. Hősnője egy fiatal lány, aki cinikus, könnyelmű teremtenek adja ki magát, hogy így megkönnyítse irodalmi karrierjét (Romy Schneider). Japán ismét egy gésa-történetet küld a cannesi filmversenyre, címe: »Shiragasi«.

A magyar filmművészet képviselője Cannesban az »Edes Anna«. Filmünk bemutatóján előreláthatóan részt vesz majd Fábri Zoltán és Törőcsik Mari is. A francia sajtó cannesi »előzetes« jelentéseiben kivétel nélkül megemlíti, hogy az »Edes Anna« címszereplője és alkotója azonos a Franciaországban emlékeztetés sikert aratott »Körhinta« hősnőjével és rendezőjével.



Errol Flynn és Juliette  
Greco »Az ég gyökerei«  
című filmben

## NÉGY FILMRŐL

— Brüsszeli levél —

E heti beszámolómat egy angol filmmel kezdem: »A zseniális G. úr.« A film Joyce Cary regényéből készült, forgatókönyvét Alec Guinness írta, a film főszerepét is ő játssza, olyan megjelenítő erővel, megdöbbentő realizmussal, hogy az 1958-as velencei fesztiválon megkapta a legjobb alakításért járó nagydíjat. Partnerei Kay Walsh, Renée Houston, Veronica Turleigh. Ronald Neame, a film rendezője könnyen alkotha-

tott volna valami mulatságos, jól végződő történetet, ő azonban nem engedte magát elcsábítani a könnyű lehetőségektől. Alec Guinness, egy idős, kétségbeesetten szegény, rendkívül tehetséges festő alakít. Felesége elhagyja, vásznait eltékozolja, ő barátainál kap átmeneti otthont és egy üres falat, amelyen végre megfestheti a régen álmodott freskót... Későn tudja meg, hogy elkótyavetélt vásznait kiállították, híres lett. Utol-

só kísérlete: egy romokban levő templom hatalmas falára megfesti élete legnagyobb freskóját, de csak annyi ideje marad, hogy megcsodálja a kész alkotást. A falat lebontják. A kétségbeesett festő visszatér eredeti nyomortanyájára, a kis hajóra, amely lassan halad vele a tenger felé, ahol elsüllyed...

Lényegesen vidámabb, bár kevésbé elgondolkodtató az »Indiscreet« című amerikai film, amelynek fő vonzóereje két világhírű sztár: Cary Grant és Ingrid Bergman. A film tartalma meglehetősen szokványos: egy híres színész és egy híres diplomata egymásba szeret, a diplomata azonban semmiképpen sem akar



Ingrid Bergman és Cary Grant az »Indiscreet« című filmben

Bernard Blier, Gérard Philipe, Carette és Francoise Rosay a »Játékos« című filmben

megnőstülni... Természetesen a végén minden jóra fordul.

Stanley Donen rutinosan, ügyesen rendezte meg Norman Krasna forgatókönyvéből a filmet. Sok báj, kedves humor, sok kék és sok sárga szín — ami megfelel a filmen ábrázolt hangulatoknak. Néha azonban úgy tűnik, hogy a két világhírű sztár kicsit elfáradt.

Ugyancsak régóta világhírű sztár: Errol Flynn játssza, Juliette Greco, Trewor Howard és Orson Welles mellett egy másik, kicsit különös amerikai film »Az ég gyökerei« főszerepeit. Az ég gyökerei nem mások, mint az utolsó elefántok, amelyeknek védelmére siet egy, a nyugati civilizációban mélyen csalódott férfi. Nem akarja,



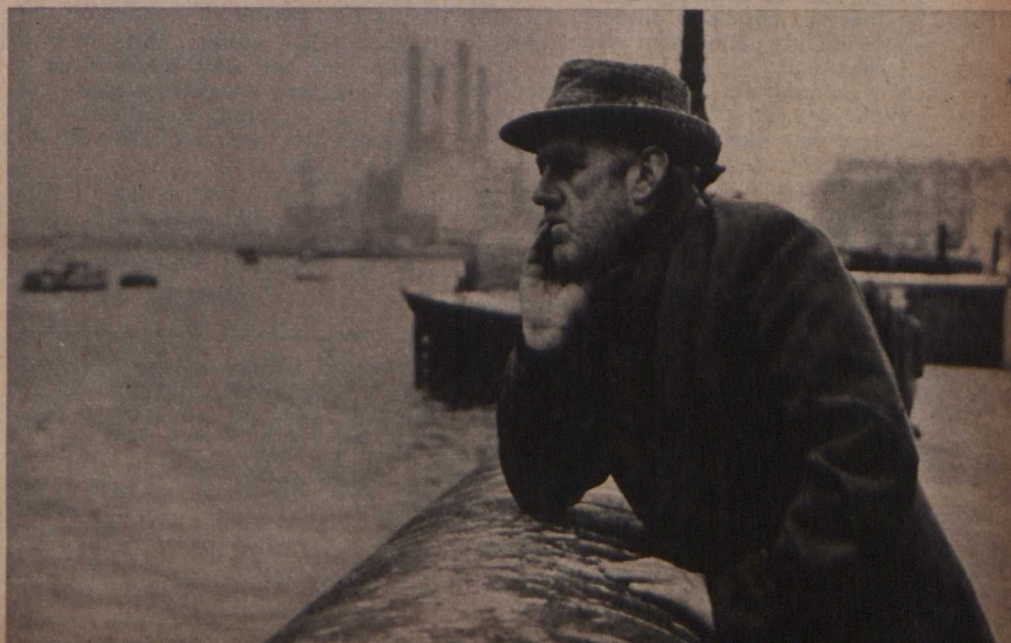
hogy az elefántcsont biliárdgolyókért kipu sztítják az afrikai elefántokat. A filmet John Huston vitte vászonra Roman Cary regényéből. A könyvet 1956-ban Goncourt-díjjal tüntették ki. A film fő érdekessége az eredeti afrikai felvételek, misztikus, különös tájak, a magányos emberek körül keringő keselyűk és hiénák. A film hőse még bizonyos morális tartalmat is akar adni a történetnek, valahogy így: ha megtanuljuk, hogy ne gyilkoljuk le az elefántokat, talán

megtanuljuk azt is, hogy ne ölünk embert...

Végül egy érdekes francia film a Dosztojevskij regényből készült: »Játékos.« Nagy nevekben ez sem szűkölködik: rendezője Claude Autant-Lara, a forgatókönyvet Jean Aurenche és Francois Boyer írta. Főszerepét Gérard Philipe alakítja, mellette Francoise Rosay, Carette, Bernard Blier és Liselotte Pulver játsszák a főbb szerepeket.

W. MICHAUX

Alec Guinness »A zseniális G. úr« című filmben





János vitéz — Deésy Alfréd



Iluska — Hollay Kamilla

## *Kis kénes filmtörténet* AZ ELSŐ MAGYAR FILMGYÁR

Nemrég töltötte be 81. születésnapját Deésy Alfréd érdemes művész, a magyar filmgyártás egyik úttörője. Életének színes epizódjait gyűjti össze készülő könyvében. Ezekből közlünk egy érdekes részletet — az első magyar filmgyár megteremtésének történetét.

Mindig csodálkoztam, hogy a kicsi Dánia filmművészete — a NORDISK vállalat — milyen kimagasló értékű filmeket produkált akkor, amikor a nagy országok még mindig csak átmeneti üzletnek tekintették a filmgyártást.

Ezekre a filmekre gondoltam állandóan és azon töprengtem, hogyan lehetne nálunk is filmgyárat építeni. Gyár nélkül nem lehet jó filmet készíteni!

Bemutattak nekem egy Geiger Richárd nevű fiatalembert, akinek posztókereskedése és négymillió koronája volt.

Uccu neki, környékezzük meg: egy filmgyár eszméjével! Igen ám, csak hogy ennek a 26 éves fiatalembernek, aki két év alatt ennyi pénzt összehozott, bizonyosan esze is van! Volt bizony! — Előbb csináljunk

egy filmet, s ha megtalálom a számításomat, lesz filmgyár — mondotta. Az addig gyártott magyar filmek — a sikerebbek — csak egy-két év múlva hozták meg a hasznot. Mit csináljunk? Hosszas gondolkodás után kisütöttük: Petőfi János vitézét visszük filmre. Nagyon tetszett a mecénásnak az ötlet, azonnal adott előleget. A filmet egy Berlinből hazatért magyar filmrendező, Illés Jenő alkotta. János vitézt én, Iluskát egy fiatal, gyönyörű szép vidéki, szőke színésznő, Hollay Kamilla játszotta. És úgy játszotta el, hogy két év múlva sztárja lett nemcsak a »Sztár« Filmgyárnak, hanem a bécsi és berlini stúdióknak is.

És a János vitézzel megtörtént a csoda: hat hét alatt megtérültek a film kiadásai, Magyarországon öt évig volt műsoron, és Amerika is megvásárolta, ami nagy szó volt abban az időben.

Álmod valóra vált, Geiger betartotta ígéretét, és megépítettük Magyarországon az első állandó filmgyárat — a Sztárt, Pasaréten.

PÁNCZÉL GYÖRGY

### *filmvilág*

II. évfolyam 7. szám. — Filmművészeti folyóirat. — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Felelős szerkesztő: Hámos György. Feltalálók: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VI., Lenin körút 9-11. Telefon: 231-385 — Terjesztő a Magyar Posta — Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalnál — Előfizetés  $\frac{1}{4}$  évre 24.— Ft. Csekk számlaszám: egyéni előfizetésnél 61.238. közületnél 61.068. — Külföldön terjesztő a Kuitúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-591012 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



A két főszereplő: Fernandel és Mathilde Casadesus

## ALVAJÁRÓ BONIFÁC

A népszerű francia filmkomikus, *Fernandel* új vígjátékában (a közeljövőben nálunk is bemutatásra kerül) egy áruházi detektívet alakít, aki egy elszánt és megfoghatatlan áruházi tolvaj után nyomoz. Fernandel partnerei új, fiatal francia színészek: *Mathilde Casadesus*, *Yves Deniaud*, *Gaby Andrieux*.



A film egyik villanásnyi jelenete, talán a legmulatságosabb.

*filmvilág*

Ára: 4,— Ft

BRIGITTE BARDOT  
Duvvier új filmjében