

# filmvilág

ORF. SZÉCHÉNYI  
KÖNYVTÁR



5

1959. MÁRCIUS 1



## VENDÉGEINK EGERBEN

Borisz Csirkov és Inna Makarova, a hazánkban tartózkodó szovjet film-művészek a szovjet film ünnepe során Egerbe is ellátogattak és megtekintették a város nevezetességeit. Képünk az egeri várban örökíti meg a két kiváló művészt az ajándékba kapott népművészeti babával (MTI-foto)

**CÍMKÉPUNK:** Marina Vlady és Jiri Nemecsek az „Arban-  
című csehszlovák-francia film főszereplői



# A SZOVJET FILM ÚTJA

„A filmipar és filmkereskedelem mind szervezetét, mind pedig a technikai eszközök elosztását tekintve, teljes egészében a Népművelési Népbiztosság kezébe megy át. Moszkva, Kreml, 1919. augusztus 27. V. Uljanov (Lenin).”

Idén lesz negyven esztendeje, hogy ez a szűkszavú határozat napvilágot látott; negyven éve, hogy a véres polgárháború, a szenvedések, nélkülözések, az orosz nép élet-halál harca idején megszületett a szovjet film. Új, másfajta emberek álltak a felvevőgép mögé, akiket nem a meggazdagodás vágya, nem a profithajza űzött, akik nem csupán mesterségnek tekintették a filmezést: ezek az emberek egy jobb világ megteremtésének szolgálatába állították, művészetté nemesítették a filmet. Harcban, békében fegyver volt kezükben a felvevőgép; a polgárháború idején kitűnően összeállított híradók és ún. „agitkák” — a Vörös Hadseregbe toborzó, lelkesítő kisfilmek és egyéb politikai tendenciájú produkciók —, majd a békés átalakulás korszakában szebb, emberibb életet hirdető alkotások szereztek hírnevet, megbecsülést a forradalomban fogant szovjet filmnek.

Összecsapott a két erő: a tízes évek filmstílusához ragaszkodó konzervatívok csoportja és az új kor által követelt művészet néhány ifjú apostola. A küzdelemből végül is az újat keresők kerültek ki győztesen; s az a néhány útkereső, forradalmár fiatalember azóta a világ filmművészetének „klasszikusa” lett.

Két nagy feladat előtt állottak. El kellett sajátítaniuk a külső és belső ellenféllel harcoló orosz munkásság szocialista ideológiáját; ez volt az alapvető feltétele, hogy taníthassanak és utat mutassanak. A következő feladat sem volt kevésbé fontos: meg kellett teremteniük a szovjet filmművészet nyelvének ábécé-

jét, grammatikáját és szintaksziszát. Nincs még egy művészet, amely ennyire tradíciók, klasszikusok, iskolák nélkül bontakozott volna ki, mint a film. Miből meríthettek a szovjet film úttörői? A forradalom előtti orosz filmgyártás néhány figyelemre méltó akotása szinte elveszett a burzsoa, dekadens produkciók között. Maradtak volna a külföldi filmek, de ezek többsége tartalmában alatta maradt, és kifejezőeszközeiben sem mindig szárnyalta túl az egykorú orosz alkotásokat.

Nem volt *kitől* és nem volt *mit* átvenni: *mindent teremteni kellett*. Kezdetét vette a kísérletezés, útkeresés időszaka. Az újítók más-más úton indultak el és különböző eredménnyel tértek vissza. Egyesek — Vertov, Kulesov — főként a film sajátos specifikumait kutatják; mások — például Eisenstein a „Patyomkin páncélos”-ban — a tartalom és forma magasfokú szintézisét adják és új művészeti stílust teremtenek.

A szovjetország történetét a legélesebb osztályharc jellemezte ezekben az esztendőkből; természetesen, hogy a felszínre vetődő burzsoa nézetek — naturalizmus, formalizmus, eszmeietlenség — kisebb-nagyobb mértékben a fiatal filmművészetre is hatottak, de évről évre, filmről filmre biztatásban, erőteljesebben bontakozott ki a szovjet film egészséges, realista irányzata.

**K**ik voltak e fiatal művész-forradalmárok, akik nagy szenvedéllyel kutatták a fejlődés útjait, s ha nemegyszer helytelen irányba tévedtek is, életművükkel a filmtörténet halhatatlanjai lettek? Az alábbiakban bemutatjuk a szovjet film „hőskorának” néhány jellegzetes alakját.

Ideggyógyásznak készült, de húszéves korában a film kedvéért ott hagyta az egyetemet Dziga Vertov. Nevét kevésbé ismerik külföldön, pe-



dig ez a fáradhatatlan kísérletező, „a dokumentumfilm atyja”, a szovjet film mesterei közül elsőnek összpontosította alkotó erejét a valódi élet: forrongó, fejlődő kora ábrázolására. S e forradalmi tartalomhoz megannyi színes, változatos formát talált. Igen népszerűek voltak „filmfolyóiratai” *Kinopravda* címmel, „publicisztikai filmpoémái” és különböző „filmvázlatai”. Vertov így írt magáról sajátos patetikus hangján: „Én filmszem vagyok. Gépezet, mely olyannak mutatja meg a világot, amilyennek csupán én láthatom. Mindörökre megszabadítom magam az emberi mozdulatlanságtól. Szakadatlan mozgásban vagyok. Közeledem, majd eltávolodom a tárgyaktól, fölējük, belējük hatolok, a vágató paripa feje mellett roboog, szilajon betörök gépemmel a tömeg közé, felemelkedem a repülőgéppel, alábukom az alábukó testtel...”

Csakhogynem miközben Vertov egyre emocionálisabb, egyre nagyobb hatású helyzeteket, zsánereket keresett dokumentumfilmjei, híradói számára, maga sem vette észre, hogy az absztrakció, a szimbolizmus területére téved. Emiatt nemegy későbbi produkciójában csorbát szenved a legfontosabb: az igazság hiteles ábrázolása.

Nem volt filmgyártásunk — most van. Lev Kulesov rakta le alapjait, ő birkózott meg a számtalan feladattal. A film önálló művészetté formálásában Kulesov szerepe igen nagy jelentőségű.” Tanítványai vallottak így róla 1929-ben. Vertovhoz hasonlóan ő is kísérletező, kutató, újíto volt, de Kulesov a játékfilm területén fejtette ki tevékenységét. Mélyen megvetette a dilettantizmust és elsőnek hangoztatta a kulturált, hivatásszerű rendezői munka, az állandó jellegű filmező kollektíva fontosságát. Nincs olyan kérdése a némafilmnek, amellyel ne foglalkozott volna. Ő volt az első, aki meghatározta a szovjet játékfilm mint művészet sajátos jegyeit és a filmstiliztika alaptörvényeit, bár itt nem-

egyszer tévedett. Sokat foglalkozott a némafilm hivatásos színészeinek nevelésével. Sajátos elmélete nem csupán cikkeiben, könyveiben, hanem filmjeiben is tükröződik. („Mr. West rendkívüli kalandjai a bolsevikok országában”, „A halál fénye”, „A törvény”). Meg kell jegyeznünk, hogy e produkciók eszmei tartalma nem volt forradalmi; Kulesov nem lett a szó teljes és mély értelmében a forradalom művésze.

De Szergej Eisenstein már eljutott erre a magaslatra. Most nincs módunk elemezni a szovjet film e hatálatlan alakjának életművét; köteteket írtak róla s még újabb köteteket írhatnának. „A világ legjobb filmje”-nek rendezője, szenvedélyes publicista, lankadatlan pedagógus, tudós és szónok: ez volt Eisenstein.

Útja a művészet felé: nehéz és ellentmondásos út. Ragyogó győzelmek és fájdalmas bukások váltogatják egymást.

A „Proletkult” nevű ismert pártonkívüli szervezetben kezdte pályafutását. E szervezet téves ideológiája Eisensteinre is hatott: e hatás érezhető 1925-ben készült első filmjén, a „Sztrájk”-on.

Még ebben az esztendőben illetékes kultúr szervek megbízták a fiatal rendezőt egy film elkészítésével, mely a húsz évvel azelőtt kirobbant orosz polgári forradalomnak állít emléket.

És Eisenstein megalkotta a „Patyomkin páncélos”-t.

Ez a szovjet forradalmi realizmus jegyében fogant monumentális alkotás egyesíti magában a művészi film legvonzóbb tulajdonságait. Akik a tavalyi brüsszeli kiállításon láthatták a világ legjobb alkotásai között bemutatott „Patyomkin páncélos”-t, soha nem felejtik el megindító humanumát, feszültségét, nemes pátozsát, klasszikus egyszerűségét és optimizmusát.

A „Patyomkin” alkotójának többi filmje, amelyekről most nem szólhatunk részletesebben — „Október”,



„A régi és az új”, „Alekszandr Nyevszkij” (nálunk „A jégmezők lovagja” címmel mutatták be) — szintén e művész nagy tehetségét tükrözik.

A szovjet újító-rendezők első generációjában Vszevolod Pudovkin állott legközelebb a néptömegekhez. Ő alkotta a három legnépszerűbb szovjet némafilmet: a Gorkij regényéből készült „Az anyá”-t, a „Szentpétervár végnapjai”-t és a „Dzsingisz kán utódá”-t.

„Az anyá”-t, melynek politikai jelentősége és művészi színvonala egyenrangú a „Patyomkin”-ével, a tehetséges N. Zarhi forgatókönyve alapján készítette Pudovkin. A dramaturg kitűnő érzékkel rátapintott az epikai mű filmrevitelének lényegére: szolgál másolás helyett önálló drámává dolgozta fel a regényt. S az alkotó kollektíva: Pudovkin, a rendező, Zarhi a dramaturg és a nagytehetségű operatőr, A. Golovnya szoros együttműködésével (ez is új volt még akkor) elkészült az orosz proletariátus küzdelmének örök emléket állító alkotás. „Behatoltunk a regény legmélyébe, hogy benne éljünk, szívjuk levegőjét, érezzük vérét ereinkben” — írta egy filmlap hasábjain Pudovkin.

„Az anya” igen fontos sajátága, mely a legjobb némafilmek fölé emeli, megannyi kitűnő jellemrajza. Maga az élet elevenedett meg a vásznon, s a szereplőket testvérüknek, barátjuknak vagy gyűlölt ellenségüknek érezték a nézők, akik még valamennyien jól emlékeztek a kapitalizmus kegyetlen korszakára.

Nemrégiben hunyt el az ukrán filmművészet legjelentősebb alakja, Alekszandr Dovszenko. Paraszti sorból emelkedett a szovjet film nagyjai közé; minden alkotása az ukrán föld, szülőhazája iránti nagy szeretetét tükrözi. 1927-ben készült „Zvenyigora” című filmjében Ukrajna ezeréves történetét dolgozta fel sajátos módon. A szimbolikus keretbe foglalt történet-füzérben meg-

elevenedik az ukrán parasztság évszázados harca a lengyel nemességgel, a hajdamákok betyárélete, az első világháború, az októberi forradalom, Petljura ellenforradalma s a fehér-emigránsok élete külföldön.

Dovszenko „Arzenál” című nagyhatalású produkciója az 1914—18-as világháborúban játszódik s a forradalom erőinek összecsapását mutatja be az ukrán föld ellenségeivel. A rendező rövid, határozott, expresszionista vonásokkal jeleníti meg a filmpozs epizódjait; nagy szeretettel, poetikus hévvel ábrázolja a munkás-paraszttömegek harcát, s a gúny, a szarkazmus fegyverével támadja a burzsoá-kulák ellenforradalmat.

Dovszenko utolsó némafilmje, az 1930-ban forgatott „Föld”, mind arányos kompozíciójával, mind pedig realitásával felülmúlta a rendező addigi produkcióit. E film, mely szintén nagy sikert aratott tavaly Brüsszelben, az operatőr mesteri munkáját is dicséri: a napfényben tikkadó, majd a záporban újjáéledő kertek, a duzzadó, hamvas gyümölcsök a fákön, az ukrán mezők, rétek pompásan komponált tájképei sajátos atmoszférát teremtenek.

A szocialista gazdasági rend megszilárdulását természetszerűen ideológiai, művészeti konszolidáció követi. A hangosfilmre való áttérés után — mely rövid megtorpanással járt — új fejlődés távlatai bontakoznak ki. S a harmincas években nagynevű rendezők, színészek közreműködésével elkészül az a forradalmi filmsorozat, melynek nem egy emlékezetes alkotását a felszabadulás után nálunk is bemutatták. 1934-ben forgatták a Furmanov regényéből írt „Csapajev” című filmet; mély humánumát, forradalmi romantikáját nem lehet elfelejteni (a Vasziljev-testvérek rendezték). Magyar közönség előtt is nagy sikere volt M. Romm: „A sivatagi tizenhármak” és Dzigan: „Kronstadti tengerészek” című produkciójának.



A történelemváltoztató Októberi Forradalom vezérének, Leninnek ábrázolása sokrétű, nagy feladatot rótt a filmművészekre. Romm rendező „Lenin Októbere” és „Lenin 1918-ban” című művészi produkcióiban maradandóan formálta meg Lenin alakját. Érdekes egybevetni ezekkel a nálunk nemrégiben bemutatott „Elbeszélések Leninről” című filmet. Sz. Jutkevics rendező, valamint M. Strauch színművész szerencsés ábrázolásának titka abban rejlik, hogy sikerült megragadniuk az egyszerűben a nagyságot és a nagyságban az egyszerűt.

Irodalmi művek filmrevitelének jelentős állomása volt J. Rajzman „Új barázdát szánt az eke” című produkciója, G. Kozincev és L. Trauberg sokáig emlékezetes *Makszim-trilógiája*: „Makszim ifjúsága”, „És felkél a nap”, „Viborgi városrész”, valamint a Gorkij műveiből készült „Ködös ifjúság”, „Emberök között” és „Egyetemi éveim”, M. Donszkoj rendezésében. Az utóbbi idők természetét is figyelembe véve, megállapíthatjuk, hogy a szovjet filmgyártás eredményesen oldotta meg hazai és külföldi szépirodalmi alkotások megfilmesítésének nehéz feladatát. Jutkevics „Othello”-ját jó néhány országban, többek között Shakespeare hazájában is nagy elismeréssel fogadták. A „Don Quijote”-t Spanyolország is megvásárolta. S a legújabbak közül elég megemlítenünk *Geraszimov* „Csendes Don”-ját. Ez utóbbi grandiózus alkotásból tisztán leszűrhető az irodalmi művek filmrevitelének tanulsága: a forгатókönyvíró, a rendező munkája nyomán újjá kell születnie, új, önálló alkotássá kell formálódnia a regénynek. (A film második részében Geraszimov mechanikusan követte Solohov művét, s a megannyi harcjelenet között elveszett a hősök sorsa. Ezzel szemben a befejező rész éppen filmszerűségénél fogva jelent megrázó élményt a nézőnek.)

A második világháború, a hitleri hordák támadása idején a szovjet film művészei új témákhoz nyúlnak: ezek az alkotások a szovjet katona hősségének, a hátság bátor helytállásának, a végső győzelemnek állítanak emléket.

A várva várt béke beköszöntésével ismét más történelmi feladatok vártak a szovjet népre; az újjáépítés, továbbfejlődés időszakát a filmművészet a békés élet örömet hirdető, optimista alkotásokkal örökítette meg.

Nagy elődei korához hasonlóan, ma ismét a keresés időszakát éli a Szovjetunió filmművészete. Fial tehetségek, az előző generáció tagjaival karöltve, új formákat, eszközöket keresnek a forradalmi mondanivaló kifejezésére, s gyümölcsöző vitákban tárják fel a szocialista filmgyártás új útjait.

Igy például egyesek szerint a „Szállnak a darvak” nagyhatású montázsai, újszerű beállításai, bravúros rendezői és operatóri technikája a követendő út, mások viszont attól tartanak, hogy e vonzó részletek mögött elsikkadhat a lényeg, a mondanivaló, s megemlítik a „Műló évek” című filmet, mely a rendezői fantázia és operatóri bravúr demonstrálása helyett a tudatos egyszerűséget választja: mindent a színészi játékkal fejez ki. Itt említjük meg A. Dovzszenko „Dal a tengerről” című nagysikerű, poszthumusz alkotását, mely az ember teremtő erejének filmkölteménye. Bemutatása óta élénk vitákban elemzik a produkció újszerű kifejező eszközeit.

Sokfelé, sokmindenről vitatkoznak a szovjet filmművészek: kutatják a szocialista realizmus új formáit. Nagy művészi feladatukat pregnánsan foglalta össze M. Szmironova dramaturg: „Minden film alapja feltétlenül emberi dráma kell, hogy legyen, a maga őszinte, igaz valóságában. Ahol nincs harc, kockázat, összeütközés, vereség és győzelem, ott hiányzik maga az élet, s következőképpen a valóság művészi ábrázolása is. A szovjet emberek nem a sterilitás légkörében, nem hermetikusan elzárt filmstúdiókban építik a kommunizmust, hanem az élet hatalmas változásai, fejlődése közepette. S e változások természetesen áldozatokat, kockázatot, hősiességet követelnek. Ilyen sokrétűen kell ábrázolnia a filmművészetnek a kommunizmust építő társadalom problémáit.”

RADVÁNYI ERVIN





Házy Erzsébet,  
és  
Kálmán György

## HUMOR ÉS NEVETÉS

Jegyzetek a „Felfelé a lejtőn” című új magyar filmvígjátékról

### A nevetés nem bizonyít

A néző már ilyen: szeret nevetni. Kacag Shakespeare-n és mosolyog egy sikerült tréfán, nevet a kabaréban, bohózatban, nevet a jégen elcsúszó emberen, sőt olykor még Csehov legtragikusabb színein is. Nevetni jó, nevetni könnyű, Molièren és Chaplinen, bárgyuságon éppúgy, mint mély, eleven komédián.

Néha azon tűnődöm, elég finom műszer-e a nevetés, ha ennyi mindenben lehet nevetni. Ez a műszer nagyon durván jelzi a minőségi különbségeket. Én például a bohóctréfán jobban nevetek, mint Swiften, de nem tartom a bohócot nagyobb szatirikusnak Swiftnél. A rekeszizom nem értékmérő, csak annyit jelez, hogy: humor a láthatáron, se többet, se kevesebbet. Elviheti az ördög azt a nézőt, aki csak azért nem nevet egy kuplén, mert úrfikorában már jól mulatott Cervantesen; de azt is, aki Csehovon csak azért nevet, mert a pesti kabaréban már begyakorolta magát. Jó és közepes, nagyszerű és olcsó, zseniális és ordenáre humort isten szűkmarkú ajándéka-

ként egyetlen módon reagálhatunk le: nevetéssel, ezért van az, hogy a nevetés nem vall arról, hogy min is nevettem, legfeljebb utólag kapok észbe, hohó, nem értet egyet a rekeszizmaimmal, s megkeseredik a szám — egy józú nevetéstől.

Manapság azonban a humoristák kikezdehetetlen érve, hogy rajtuk nevetnek. Remekmű az, amin másodpercenként tízszer lökhajtásos sebességű nevetés robban; másodosztályú Molière érdeméremre tarthat számot az a munka, melyben minden pointe „bejön”; óránként negyven kacaj tisztességes siker; harmincnál kezdődik a bukás. Nem akarom elkeseríteni a jókedélyű humoristákat, de az emberek azon is nevetnek, ha valaki fenékreesik a síkos lépcsőházban, ha egy mellényt rosszul gombol be az ellenszenves főnök; ha egy kritikus a humoristákkal bártorkodik kötözködni és nem számol a következményekkel.

### Jót nevettem a filmen

Ezek után ne vegyék sértésnek, ha azt mondom, *Darvas Szilárd* és *Királyhegyi Pál* filmjén jót nevet-



tem. Láttam már tucatjával gyöngébb filmeket is a „Felfelé a lejtőn”-nél, s azokon olykor még többet hahotáztam. Miért ne nevettem volna az új magyar filmvígjátékon, mikor annyi szellemes és ötletes tréfát szufoltak bele a szerzők? Darvas Szilárd nagy tehetsége vitathatatlan, gyengébb perceiben is rangos mester; Királyhegyi Pál kisujjából is több vicc pereg le óránként, mint amennyit én egy élet szorgos elmemunkájával összehordhatnék. Új filmjűkben is: mennyi kápráztató ötlet, huncutság sorakozik, egy-egy felsziporkázó tréfa már-már a másikat homályosítja el. A csempész egy bőriparról szóló vastag könyvben lopja ki a gyárból a bőroket — s a barátját kapják rajta. Árendőr vigyáz a rablókra, míg fosztogatnak — de végül egy igazi rendőr karjába futnak. Álomport küld kávéban riválisának a dízóz, s a saját édesapja hőnpinti fel a zsongító feketét. Egy vidéki borbélymestert egy gyönyörű nő képével ugratnak be vőlegénységbe, s két mókás zsaroló híz hasznót az öregedő mester utolsó fellobbanásából.

E viccek mindegyikéből az ötlet-szegény hollywoodiak egy-egy estét betöltő filmet gyártottak volna. Káprázik a szem ennyi exportképes feleslegtől. Mert a tréfákra és fonák helyzetekre még az se fogható rá, hogy a bohózat-irodalom elkoptatott kellékei volnának. Egyikén-másikán rajta is a szerző egyénisége, Darvas Szilárd rokonszenves fanyarságá-

nak, Királyhegyi bő fantáziájának védjegye.

S a filmjük mégse igazán jó.

### Hódolat a dramaturgiának

S hogy miért nem, aligha könnyű elemezni. Talán nincs mondanivalója? Hogyne lenne. Harcosan agitál a gyári szarkák ellen, leleplezi az éjszakai élet vámszedőit, néhány imperialista kémet, egy kozmopolita dízózt, még a legitimista Habsburg rajongóknak is jól odapörköl egy Ferencz Jóskát játszó tébolyult alakjában.

A cselekmény szövése mesteri. Ilyen bonyolult történetet Molière se tudhatott kitalálni, elmondani se lehetne csak folytatásos regényben. A cselekmény szálai ötszörös csomóval kötődnek egymáshoz; nem lóg ki senki a történetből, s mindenki találkozik mindenkivel. Egy-egy alakon legkevesebb öt dramaturgiai funkciót mutathatna ki az orvos, a sorsok szétféphetetlenül fonódnak össze, a mese szövete kikezdehetetlen, fel nem fejthető. A börgyári szarka zsaroló is, rabló is, a zenetanár magánórákat ad, lokált igazgat, mellékesen orgazda és kém; a rokonszenves főhős „gyári viszonylatban” balek, cinkostárs egy bűnszövetkezetben, árendőr és hős; a lokálénekesnő nagyszerű opera-áriákat énekel de egyszerűsággal kiváló óvónő. Csak a statiszták nem állás-és jellemvonás-halmazok, ellentmondás nélküli egyéniség csak nekik jutott, s egyedül a Ferencz Jóska azonos a Ferencz Jóskával.

Ennyi bonyolult jellem: gyanús. Az ilyen dramaturgia bűvészműtávkönyv és szemfényvesztés, s halmozása tulajdonképp takarékoskodás. Egy alak öt „funkciójából” csupán csak egyet kötelező megoldani, a többi felett elegánsan siklik át. Ha a zenetanárt nem tudom leleplezni üresfejű, pózoló dilettánsként, leleplezem, mint kémet: kiséfál az egyik kelepceből, de jön még ugyis az én utcámba. Ha Kovács Lajost kidobják igazságtalanul a gyárból, napirendre térek fölötte; hisz neki se kell meg-harcolnia a tévedőkkel. Átsuhan egy másik bonyodalomba, ott majd megmutatja, hogy legény a talpán. Minden konfliktuson ott a csapóajtó,



Psota Irén —  
a dízóz



melyen az alak kibújhat, s melyet hivatott dramaturg tetszése szerint nyitogathat.

S még ez se baj. Nyugtalanítónak csupán ott válik, hogy minden ajtó végül egy valóságos kémhistóriába nyílik, melynek titokzatosságával és érthetelenségével hagymáz-as agyrémek se vetekedhetnek.

S még ez se baj. Az egyik cselekményszál kissé halvány, vagy tegyük fel, hogy a kritikus téved, s ez a történet se olyan képtelen, mint jóhiszeműen véli. Annyi azonban bizonyos: hogy száraz és cseppet se humoros.

Itt a magyarázata rossz érzésünknek. Ebben a filmben — mint sajnos, néhány filmvígjátékunkban is — a mondanivalót csak rászerelelték a tréfák sorozatára. Méghozzá nagyszerűen szerelelték rá, a cselekmény jól körülindázza a toldott anyagot; a történetből látszatra semmi se lóg ki. Csak éppen humor és világnézet nem forr össze, nem szervül. Vannak pompás helyzetek, jó viccek, melyek külön külön megtölthetnék az eheti „Ludas Matyit”; s nyomukban ott a derék mondanivaló, melyben három kémfilmre való porlad.

Ime a film; humora is van, mondanivalója is van, s mégse jó. Mi hát a baja?

*Hogy itt a humornak nincs mondanivalója és a mondanivalónak nincs humora.*

### A rendezés

Ilyen filmet is lehet jól rendezni, s Gertler Viktor állja a nehéz próbát. Ami ötlet, tréfa, humor és vicc kimazsolázható a forgatókönyvből, az ott a vásznon is; pergő, ritmusos, eleven képsorokká tömörül. Helyzetkomikum akad is száznál több, hibátlanul érvényesül valamennyi. A színészek játéka is erélyes rendező keze látszik; Gertler epizód szerepre is egy *Egri Istvánt*, egy *Peti Sándort*, vagy *Raksányi Gellértet* vonultat fel. Az operatőr is a kezére dolgozott izléses képekkel, hű felvételekkel, a tánckartól a statisztáig mindenki a helyén van.



Házy Erzsébet,  
Ráday Imre,  
Raksányi Gellert

### S a főszereplők

*Házy Erzsébet* tehetséges, bájos, kulturált színésznő, hangja árnyalt, finom, egyénisége illúziót keltő. S nagyon fegyelmezett, a ripacskodás árnya se fér hozzá. *Kálmán György* is nagyszerű, mozgása egy pantomim-színészé, mimikája emberi és kifejező, a film második felében megvesztegetően kedves. *Kazal Lászlótól* se tagadjuk meg az elismerő szavakat, tehetsége a kuplééneklésnél jóval többre érdemesíti. *Psota Irén* egy sanzont ad elő, három jelenetben vonaglik, s mégis felejthetetlen, két mozdulatból alakot mintáz, nagy komika. Értelmetlen szerepekben is igen kitűnő *Ascher Oszkár*, *Kibédy Ervin*. S alighanem így sorolhatnánk a szereplőlistát végig.

### Ráday Imre

Nagy szerepe van és mégsincs szerepe, mert a megírt alak ereiben tinta csorog, szívdobogása írógépkopácsozás, beszéde közhely. A semmiből így ritkán varázsoltak mint Ráday; egy mozdulatára emberi alak támad, egy szemvillanására lélek a kőbe, elragadó színész, mély humora van, lehetlen hatásokkal dolgozik, az egyszerűség eszköztelen raffineriájával. A commedia del artekben teremtettek így színészek, az alkalmi szöveg fölé növe, a játék hevületében, s mindezt filmen, felvevőgép előtt, közönség nélkül. Miért látjuk olyan ritkán filmen?

UNGVÁRI TAMÁS



# A magyar rövidfilmről

## — Oberhausen tükreben

— Mi is kell vajon egy jó rövid filmhez? — tettem fel magamnak a kérdést, miután végignéztem az oberhauseni rövidfilm-fesztiválra bevezetett mintegy 150 kisfilmet, 21 ország művészeinek alkotását.

Hát... tulajdonképpen nem sok. Szigorúan véve mindössze négy dolog: tehetséges filmalkotó, értelmes mondanivaló, néhány jó ötlet, egy filmfelvevőgép.

Igaz, láttam olyan rövid filmeket is, amelyek jelentős költséggel, nagy apparátussal, bonyolult technikával készültek, de ezek bizonyultak a leggyöngébbeknek. A legjobb, valóban értékes rövid filmeket éppen az jellemezte, hogy mind „megelégedtek” e fenti négy kellékkel.

A fővidfilmgyártás tehát viszonylag olcsó, nem igényel nagy befektetéseket, s így bő tere van a kísérletezéseknek, korlátlan lehetősége a világviszonylatban is értékes művek alkotásának. Mégis, az oberhauseni filmfesztivál legdöntőbb tanulsága ez volt: amíg játékfilmgyártásunk a nemzetközi élvonalba tartozik, rövidfilmjeink — sajnos — hátul, a sereghajtók között kullognak...

Mi ennek az oka, s hogyan lehetne a magyar rövidfilmművészetet fel lendíteni: erről szeretnék néhány gondolatot elmondani.

A magyar rövidfilmek, szinte kivétel nélkül — mondjuk ki kerekken: unalmasak. A fesztiválon látott filmek legnagyobb része ezzel szemben ötletes, szórakoztató volt, még akkor

is, ha komoly, tudományos témát dolgoztak fel.

Már az első filmkockák is valamilyen frappáns, érdeklődést keltő, mosolyt fakasztó ötlettel indultak. A főcím — az alkotók és közreműködők rövid névsorával — többnyire a film végére került, ha pedig „szabályosan” elől volt, nyomban a cselekményhez, a mondanivalóhoz kapcsolódott. Az egyik nyugatnémet film, amely a hamburgi piacról készült, így kezdődött: Kofastandokat látunk, a húsokon, gyümölcsökön, halaskosarakon fekete árjelzőtáblák. A felvevőgép végigpásztáz az ártáblákon. Az első öt-hat táblán a szokásos, krétával írt mennyiség és árjelzés. A következő táblákon — ugyanilyen girbe-görbe krétavonásokkal — a forgatókönyvíró, operatőr, producer, rendező stb. neve olvasható. Aztán újra kilók és árak — kezdődik a film.

Az „Ahogy a gyermekek festenek” című csehszlovák film szellemes kezdő képsora is nyomban magával ragadja a nézőt. Egy prágai utcát látunk. Két gyermek nagy buzgalommal firkál egy ház falára. A kapu alól most, seprűvel a kezében, kilép — a házmester. Meglátja a házfalat rongáló gyermekeket, nagyot kiált és seprűjével elkergeti a rakoncátlan kölyköket. Aztán odamegy a falhoz, hogy szemrevételezze az ákombákomokat. Vele együtt a gép is közelít és im, a falon olvashatjuk — gyerekes írással — a fő címet.



Jelenet az elismerő oklevélet kapott »Ahogy az emberek repülni tanultak« című csehszlovák filmből. Rendező: Jiri Brdecka



Még egy példa az ötletes indítá-  
ra: egy — különben közepesre sike-  
rült — olasz rövidfilm egy Róma-  
környéki ócskavas-telepen játszódik.  
Rozsdamarta vaslapokat, ütött-kopott  
autókarosszériákat fényképez az  
operatőr, s ahogy a terepet pász-  
tázza, a roncsautók hűtőjén, az ócska  
fazekak oldalán feltűnik a fehér fes-  
téssel felpingált főcím.

Hosszan sorolhatnánk még a ha-  
sonló ötleteket, melyekkel persze  
nemcsak a főcímekben, de a filmek  
szinte minden kockáján találkozha-  
tunk. Hatalmas tapsot kapott pél-  
dával „Ahogy az emberek repülni ta-  
nulnak” című csehszlovák rövid-  
filmnek az a jelenete, amelyben a  
repülés egyik úttörője kezdetleges  
gépmadarával felszállt a magasba.  
A gép — a sikeres start után — hir-  
telen felrobban, a pilóta zuhanni  
kezd, s mire földet ér, már — babér-  
koszorúval övezett mellszobrát látni,  
melyet a hálás utókor emelt tiszte-  
letére...

Rövidfilmalkotóinkat — többek  
között — köti a túlhaladott műfaji  
kategóriák prokrustes-ágya. Az Ober-  
hausenben látott filmek nagy része  
pedig nem tartozik sem a dokumen-  
tumfilm, sem a természetfilm, sem  
a népszerű tudományos, vagy riport-  
film szigorúan vett kategóriájába.

Bravúros operatőri munkákat is  
láthattunk a fesztiválon. Legtöbbje  
csak trükkös játék, öncélú, groteszk  
kísérletezés volt. Egyet mégis felje-  
gyeztem. Néhányperces film volt, ha  
jól emlékezem: kanadai. Tartalma  
röviden ez: Egy légy repül a szobá-  
ban, a terített reggelizőasztal körül.  
Hirtelen változás, s a szobát, az asz-  
talt, a tárgyakat, az egész kis vilá-  
got már — a légy szemével látjuk,  
felülről, oldalról, repülés, falonmá-

szás, cukorkóstolgatás közben. Né-  
hány perc az egész, egy kézenfekvő  
ötlet briliáns technikával megoldott  
kivitelezése.

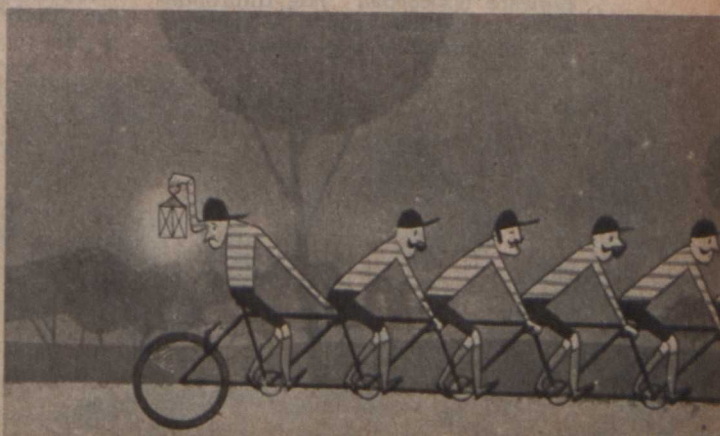
Nemcsak a filmfelvevőgép objek-  
tívje, a filmvágó ollója is lehet néha  
főszereplő. Például abban az alig  
egyperces amerikai rövidfilmben,  
melyben a réten legelésző tehének  
őrjítő iramú tánczene kíséretében —  
rock and rolloznak. Az operatőr —  
nyilván — békésen kérődző, ballagó  
teheneket fényképezett, és a kész  
tekerceket vágták ritmusba a zene  
ütemével. Az eredmény: furcsa, szo-  
katlan, de rendkívül mulatságos.

Rövidfilm-rendezőink kész forga-  
tókönyv alapján dolgoznak. Tucatnyi  
olyan rövidfilmet láttam Oberhau-  
senben, melyek feltételezhetően for-  
gatókönyv, legalábbis a mi dramatur-  
giai előírásainknak megfelelő forga-  
tókönyv nélkül készültek. A legjobb  
példa erre éppen a fesztivál nagydí-  
jat nyert filmje, a holland „Üveg”.

Csak egy jelenetet ragadok ki a  
sok jobbnál-jobb közül:

Borospalackok sorakoznak a futó-  
szalagon. Egy adagológép — néhány  
másodperces időközökben — megra-  
gadja a szalag elején álló palack fe-  
jét és a gyűjtőládába helyezi. Köz-  
ben kísérőszövegként — egy hangot  
hallunk, amely gépies monotonság-  
gal számol: ötszázötvenkettő, ötszáz-  
ötvenhárom, ötszázötvennégy... A  
munkamenet zavartalanul folyik,  
mígcsak az egyik palack nyaka, ami-  
kor a vasfogó hozzáér, hirtelen el-  
pattan. A futószalag nem áll le, a  
gép tovább végzi kiszabott mozdu-  
latait. Az üvegek azonban fenn-  
akadnak törőt társukon, s a gyűjtő-  
láda helyett — a földre zuhannak. A  
hang közben tovább számol: ötszáz-  
hatvanhárom, ötszázhatvannégy, öt-  
százhatvanöt... A látvány rendkívül

Kép a »Kis királynő« című  
francia rajzfilmből. Írta és  
készítette: Jean Image, a  
kiváló magyar származású  
francia rajzfilmművész





komikus: ritmikus munka, monoton számolás, az üvegek — hullanak a földre. Végre az egyik munkás észreveszi a hibát, a törőt üveget félreléki a szalagról és a gép most már zavartalanul dolgozik tovább.

Ez így leírva alig mond valamit, de *ahogy* megcsinálták: zseniális! Néhány kockában benne van az egész film mondanivalója: a gépek hasznos dolgok ugyan, segítik az embert, de gondolkodó agy nélkül mitsem ér az egész...

A fesztiválon részt vett magyar rövidfilm-rendezők a vetítések szünetében sokszor mondogatták: ha nekünk módunk, lehetőségünk lenne, hogy íróasztalnál készült forgatókönyv nélkül, a pillanat s a körülmények szülte ötleteket rögzíthessük filmszalagra! Lehet, hogy semmi se, lehet hogy éppen csak használható nyersanyag, de éppúgy az itt látottakhoz hasonló remekmű születne belőle!

Lehet ezen vitatkozni. Ilyen nagymérvű alkotói szabadságot természetesen csak azok igényelhetnek, akik eddigi munkájukkal bebizonyították fölényes szakmai, technikai tudásukkal párosult tehetségüket. Az anyagi lehetőségek adva vannak, mindössze a HDF évi költségvetésének öt-tíz százalékára lenne szükség az effajta kísérletekre!

Rövidfilmgyártásunk másik rákfenéje: kisfilmrendezőink, operatőrjeink legnagyobb része csak átmenetnek tekinti a rövidfilmeket, s szíve mélyén minél hamarabb — játékfilmeket szeretne rendezni.

E vágy nem alaptalan, hiszen jelenleg — egy-két kivételtől eltekintve — az anyagi és erkölcsi megbecsülésre elsősorban nagyjátszórendezőink tarthatnak igényt. A kisfilmet közönségünk alig ismeri, mozi-

jaink csak a legritkább esetben tűznek műsorra kísérőfilmet. Legfeljebb a Híradómozzi vetít rövidfilmeket. A játsszási idő — általában két óra — tíz-tizenöt perces meghosszabbításával megoldható lenne a probléma. Azelőtt rendelet volt arra, hogy minden nagyjátszó mellett egy rövidfilmet is kell vetíteni. Ez azonban a feledés homályába merült.

A világ játékfilmtermésének legjavát Magyarországon is bemutatják. De a külföldi rövidfilmeket még a szakma képviselői sem láthatják, mert ezekből még bemutatókópiát sem kérünk. Sem nyugatról, sem a rövidfilmgyártásban élenjáró Csehszlovákiából, Lengyelországból, Jugoszláviából. Feltétlenül szükséges lenne, hogy az oberhauseni filmfesztiválon díjat nyert és más, kimagasló értékű rövidfilmet nemcsak a filmszakma, de a magyar közönség is megismerhesse.

Még egy megjegyzés: *rövidfilmjeink legyenek valóban rövidfilmek.* (A legjobb oberhauseni rövidfilmek 8—10—12 percesek voltak!) Rövidfilm-rendezőink jelenleg rá vannak szorítva a legalább tizenöt-húszperces produkciókra, hiszen anyagi érdekeltségük fűződik ahhoz, hogy *rövidfilmjük* minél — *hosszabb* legyen!

A lehetőségek tehát adva vannak. A rövidfilmgyártás éppen az a terület, ahol tehetséges művészeink világviszonylatban is kimagaslót alkothatnak.

Hiszen a jó rövidfilmhez — mint azt az oberhauseni tanulságok is bizonyítják — mindössze négy dolog kell: tehetséges filmalkotó, értelmes mondanivaló, néhány jó ötlet meg egy filmfelvevőgép!

GARAI TAMÁS



Jelenet a »Ahogy a gyermekek rajzolnak« című csehszlovák filmből (rendező: Jiri Jarabek), amelyet az oberhauseni filmfesztivál II. díjával tüntettek ki





Az ifjúkori szerelmesek

## AZ ÉN DRÁGA PÁROM

Egy fiú meg egy lány szereti egymást; különféle bonyodalmak következtében nem lehetnek egymáséi: az élet széjjelszakítja őket; szerelmük azonban úrrá lesz minden akadályon — *happy end*. A történet váza közismert, hiszen olyan régi, mint maga a szerelem. Ennival tehát nem jutunk semmire; e váz éppúgy rejthet remekművet, mint giccsot. Azt kell megvizsgálnunk, mi az az új elem, ami a jelen film esetében izgalmasan időszerűvé avatja a művészetnek ezt az ősi témáját.

Vologya, a fiú, orvostanhallgató. Varja, a lány, színésznő szeretne lenni. A fiú elvégzi az egyetemet, s megkapja orvosi kinevezését — vidékre. Leendő sógora, Jevgenyij el tudná intézni összeköttetése révén, hogy a városban maradhasson, de Vologya nem a kényelmet, hanem a nép szolgálatát választja. A lány, akit érdekei, illetve álmai a városhoz kötnék, korrupt fivére mellé áll a vitában. Még egy elkeseredett szópárbaj a szerelmesek közt a villamoson, aztán a fiú szakít: leugrik a kocsiról.

Kitör a háború. A két szerelmes Berlin alatt találkozik újra, évekkel később. Varja súlyos fejsébet kapott; a fiú megoperálja. A lány belátja régebbi tévedését, úgyhogy most már semmi sem állná boldogulásuk útját, ha a film alkotói nem akarnának felölelni még egy évtizedet. Így azonban megjelenik egy katonatiszt, akinek életét a leány mentette meg, s aki akkor nyomban bele is szeretett Varjába. A tiszt, nem tudva a szerelmesek kapcsolatáról, megvallja szerelmét a doktornak, aki ezek után elhárítja a leány félreérthetetlen közeledését.

Ismét béke. A lány vidéken geológus; a fiú megházasodik, majd el is válik. Újra szembekerül Jevgenyijel, aki közben (*figyeljünk a film kritikai élére!*) egészségügyi osztályvezető lett. Vologya a párt segítségével kivívja igazát, majd áthelyeztetését kéri a szülőföldre. A szerelmesek ekkor találkoznak újra, de most már végleg.

E kurtára szabott ismertetésből is kiderül: a szerelmeseket itt nem





Varjú (Inna Makarova, kö-  
zépén), geológus társnőivel

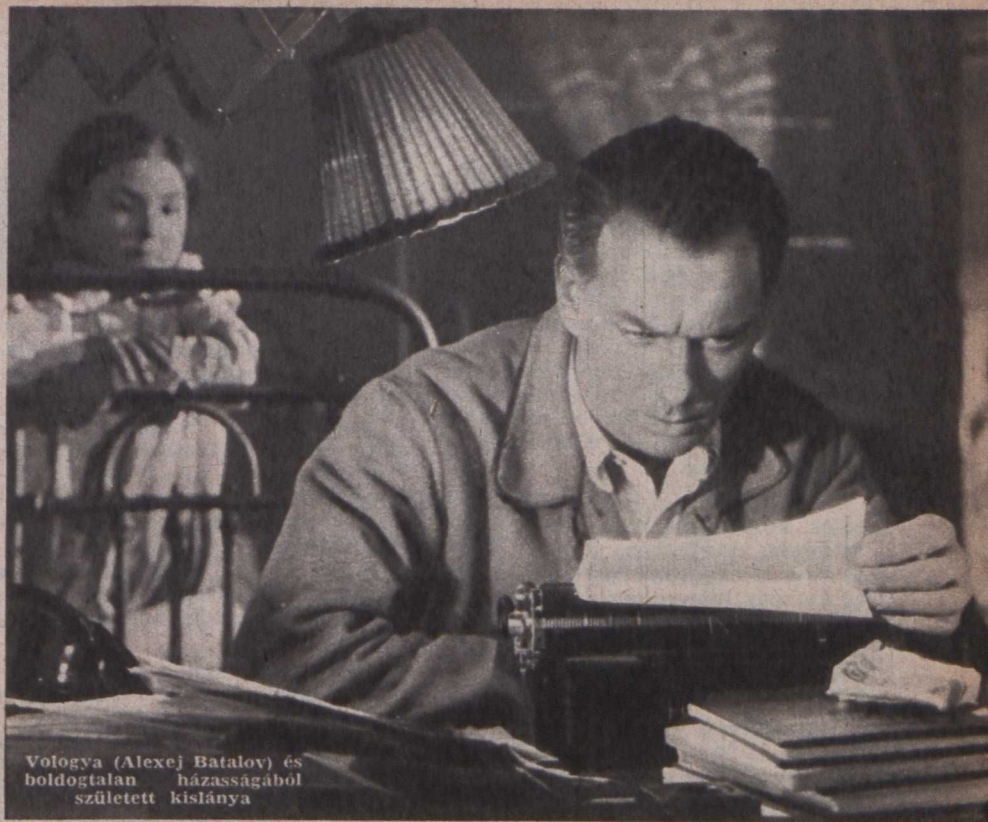
holmi zordon szülők, nem avított polgári előítéletek választják szét. Az előttünk kibomló konfliktus — szocialista-kollektív és polgári-individualis etika összeesapása — a kultúrtörténetnek minőségileg új, a szovjet társadalom valóságában gyökerező jelensége. A film rendkívül finoman érzékelteti a személyi kultusz levitézlett gyakorlatának és a polgári-individualista moralitásnak (ma már inkább *amoralitást* kéne mondanunk) belső, lényegi találkozását. Ezt példázza a »pofafüldőkre« utazó, káderlapra sandító Jevgenyij lusta és tehetségtelen figurája (a rendezés kissé túl harsányra, túl karikatürisztikusra, pontosabban: *külsőlegesen önteleplezőre* hangszerelte), akinek apja — jelenleg admirális — részt vett a forradalomban, de fia, mint a proletárhatalom parvenúje, már röstelli, s legszívesebben megtagadná muzsik nagypapját. Megrázó az admirális apa könnyes kifakadása: *»En már talán nem is vagyok ember, hanem egy korszak.«* A film egész apparátusa a lenini eszmék, a lenini szellem, a lenini vívmányok megvédelmezésére, s a forradalom ingyenélő, habár oly-

kor pártos mezben ágáló haszonélvezői elleni küzdelemre mozgósítja a nézőt.

S mégis, időnként az az érzésünk, hogy ez az apparátus túl kiterjedt, hogy a forgatókönyvírók (*German és Hejfic*) többet markoltak annál, mint amennyi tenyerükben elfért. Már utaltam arra a *deus ex machinára*, amely ezúttal a filmnek nem a végén, hanem a közepén jelentkezik, hogy valamiképp továbblendítse a kátyúba jutott dramaturgiai gépezetet. Ez a kényszermegoldás is az említett »túlmarkolásból« az epikai extenzitás hajszolásából fakadt. Erre mondják, hogy kevesebb több lett volna. Több — *ment kiélezettebb.*

A rendező Hejficet dicséri ezzel szemben, hogy ha nem is éppen katalozovi következetességgel, de itt-ott csakugyan szuggesztív lírával fejez ki bonyolult lelkiállapotokat *finom tárgyi szimbólumok* révén. (Például nagyon szép a lány betegágyánál játszó virág-jelenet.) Úgyisintén Hejfic érdeme, hogy a gyakran esztendőkkkel elhatárolt részeket szoros, zárt egységekké komponálja. Igaz, a film egésze kissé laza no-





Vologya (Alexej Batalov) és boldogtalan házasságából született kislánya

vella-fűzérnek hat, de az egyes novellák belső szerkezete kifogástalan. Jobban kellett volna viszont érzékelteni az egyes novellák, illetve fejezetek közt eltelt időt. Ha már Hejfic idegenkedik a montázstól (megítélésem szerint ez lett volna a legalkalmasabb eszköz), még a közhelyszerű évszám-felírás is jobb lett volna, mint minden átkötés nélküli folytatás. Az idő-elem szerepe regényben is szerfölött lényeges; hát még mennyire az a legmozgóbb művészetnél, a filmnél! Feltétlenül zavart, a műélvezés folyamatából való kiköknést okoz, ha egyperces, vagy egy napos intervallumot érzékeltető színhelyváltások után egy újabb vágás egészre esztendőkkkel röpiit arrébb.

Még egy kritikai megjegyzés, a negatív figurák túlfekettítéséről. A helyezkedő Jevgenyijről már szoltam; szólnom kell Ljubáról, a doktor feleségéről is. Jegesen számító érdeknő. A fiúban a leendő nagy professzort látja, ezért is közeledik hozzá. Amikor kénytelen beletörődni, hogy férje nem a sikert, a ragyogást, ha-

nem az embereket szereti, megcsalja. A szerelmi és szexuális élet nála minden látható áttétel nélkül, *dirékte* követi nyersen tudatos érdekeit. Olyannyira, hogy nem is értjük; mi ütött ebbe a doktorba, aki az alapjában tisztalelkű Varja esetében olyan konok tudott lenni? Hogyan »dőlhetett be«  
ennek a már-már embertelenül romlott nőnek? A film a negatív tulajdonságokat hordozó figurák hitelével, sajnos, adósunk marad. Az idealizált héroszokat sikerrel számúzta, akárcsak nagy elődje, a »Szállnak a darvak«; úgy lát-szik, a »fordított héroszok«  
szívósab-bak, s velük még további ütközete-  
ket kell vívni.

A szereplőgárdából kiemelkedik Alexej Batalovnak és Inna Makarovának sallangtalan, ám árnyalato-kig átélt játéka. Mellettük jegyezzük meg az admirális-apát alakító *Konsztantyinov*, s — immár ki tudja hányadszor? — a kisebb szerepében is remeklő Borisz Csirkov nevét.

TIMÁR GYÖRGY



## MEGVETETT EMBEREK

A rabszállító autóból, egy baleset körül támadt zűrzavart kihasználva, két fegyenc megszökik. Az egyik jobb csuklója a másik bal csuklójához van láncolva. Nyomukban az üldözők. Ha az egyik ugrik, a másiknak is ugrania kell. Amerikában vagyunk. Az egyik fehér, a másik néger. Gyűlölik egymást, de sorsukat, akaratukat egybe, egyé bilincsell a lánc, az üldözők.

Vad rohanás a zuhogó esőben, vetések között, mezőkön, vízben, országúton, cserjékben. Egy-egy kétségbeesett nekiiramodás után, mikor az ájulásig kimerülten a medves, sáros földre rognak, néhány szót zihálnak. Ezekből a szaggatott mondatokból rajzolódik ki előéletük, világuk.

Mindketten a »struggle for life« áldozatai. Jackson, a fehér már torkig volt a szegénységgel. A »business« világában ő is pénzes ember, úr



akart lenni. A minden áron való pénzszerzés kerülhetetlen logikájának végső következményképp fegyveres rablást követett el.

Culen, a néger, megsebesített, leütött egy fehér embert. Leütötte, mert nem bírta már elviselni a fehéréktől kapott mindennapi pofonokat, a megaláztatásokat. Légy kedves, türelmes — hajtogatta a felesége. Légy kedves, hogy kifizessék a munkád bérét, kedves, hogy ne értsen bántódás, kedves, türelmes, hogy — megtűrjenek.

S még így, összeláncolva, egy célért, a szabadságukért menekülve a közös végzet, a rendőrök és a fegyház elől sem érzi magát egyenlőnek a két ember. A néger keserű iróniával izleli a helyzetet. Jackson pedig még most is különbnek érzi magát társánál.

De csak addig, amíg elszakad a lánc a megszabadul a négeredtől. Culen életveszélybe kerül. És ekkor Jacksonban megszólal valami, ami minden láncnál erősebben köti őt néger társához: az emberi szolidaritás. S mikor üldözőik beérik őket, a két szökevényt már egymással megbékélve találják; a néger egy régi, különös dallal ringatja sebesülten fekvő társát.

Ez a »The Defiant Ones« című amerikai film vázlatos tartalma. Akárcsak a nálunk is bemutatott »Marty«, új utakon jár. Az amerikai valóság egyik uralkodó jelenségét tárja fel reálisan, hitelesen. A filmet, Stanley Kramer rendező alkotását a napokban mutatták be Párizsban. Emberi mondanivalójával, a négerellenesség művészi kipellen-gézésével nagy sikert aratott.

B. L.

Culen (Sidney Poitier) és Jackson (Tony Curtis) a »The Defiant Ones« egyik jelenetében





# A PIROS LÉGGÖMB

Volt egyszer egy kisfiú, akit Pascalnak hívtak. Se húga, se öccse, se kiskutyája, se kismacska nem volt, egyedül szomorkodott otthon, a maga ragyogóan vikszelt lakásában. Egy reggelen, amikor az iskolába ment, szép piros léggömböt pillantott meg az utcán, a gázlámpára akasztva. A kisfiú letette a táskáját a földre, felmászott a lámpára, leoldotta a léggömböt és az autóbushoz megállóhoz szaladt vele...

Igy kezdődik az utóbbi évek legköltőibb kisfilmje, amelyet *A. Lamorisse* írt, rendezett, fényképezett és a saját kisfiával játszattatott el.

A piros léggömb elválaszthatatlan társává lesz a magányos Pascalnak. Kiskutya módjára követi őt mindenüvé, még az autóbusz felett is ott lebeg, amelyen Pascal utazik. De mint minden kiskutya, a léggömb sem nagyon engedelmes. Olykor fittyet hányva gazdája parancsszavának, olyan csínyeket követ el, amelyek a legkellemetlenebb helyzetekbe sodorják a kisfiút. Utána megy az iskolaudvarba, a tanterembe, a templomba. Nevetségessé teszi — pajzán lebegéssel követve az utcán — Pascal köztisztelőben álló, szigorú iskolaigazgatóját is. Végül sok furcsa kaland után, amikor hol a léggömb követi a kisfiút,







hívja kétségbeesetten, a léggömb nem jön vissza. Hosszú keresés után mégis ráakad, leoldja a zsinegről és elszalad vele. De a gyerekek üldözőbe veszik Pascalt és bekerítik. Ekkor Pascal elereszti a léggömböt. Amikor a léggömb látja, hogy a csibészek a barátjára rontanak, a küzdőtérre siet. Most az utcagyerekek kövekkel kezdik hajigálni a léggömböt és Pascal hiába kiáltja neki: „Menj innen léggömb, menj el!” Az nem akarja őt magára hagyni. És így következik be a tragédia: egy repülő kő kilyukasztja a léggömböt.

Pascal keservesen megsiratja.

Ugyanekkor különös események játszódnak le körülötte. Mindenfelől léggömbök szállnak fel és hosszú sorban vonulnak el az égen. A léggömbök nagy lázadása ez!

Minden léggömb Pascal felé száll, Pascal kö-

hol a kisiú fut a léggömb után, csintalan-ságával komoly bajba sodorja Pascalt és önmagát is. Miközben Pascal a cukrászdában süteményt eszik, nem hallgatva kis gazdája intó szavára, ellebeg és a napon sütkérezik. A környékbeli, vásott utcagyerekek, akik már rég szemet vetettek rája, megkaparintják és hosszú zsinegre fűzik. A bandafőnök elhatározza, hogy vásárokon mutogatja majd a „bűvös léggömböt”. Pascal hiába







rül táncol és összekuszálódott zsinórjaikkal fel-emelik őt a magasba.

Igy kezdi meg Pascal, a tarka léggömbökbe kapaszkodva, végtelen utazását a föld körül.

És így folytatja a film három év óta tartó diadalútját szerte a világon.

**MÁGORI ERZSÉBET**



BORISZ CSIRKOV:

# Színészélet

A neves szovjet-filmművész »Rólunk, színészekről« című könyvéből idézzük az alábbi részleteket. Borisz Csirkov, a népszerű művész vidám-hangulatú, kedves önvallomása beszámol az olvasónak arról, hogyan zajlik a filmszínészek élete és élvezet egy érdekes, titokzatos világba: a filmgyárba.

Minden reggel magam veszem át leveleimet az öreg portástól. Első dolgom, hogy megvizsgálom a bélyegzőt a borítékon. Vajon honnan érkezett a levél? Kapok Moszkvából, Leningrádból, Távol-Keletről, a Kaukázusból, sőt még Prágából, Pekingből, Bombay-ből is. Felkeresnek soraikkal jó barátok, ismerősök, de olyanok is, akiknek híret sem hallottam idáig. Láttak filmszerepeimben és elmondják véleményüket, benyomásaikat. Egyik dicsér, másik dorgál.

Régóta őrzök fiókomban egy levelet. Egy messzi-messzi városból érkezett. A borítékon nagy ákom-bákom betűkkel ez áll: „Moszkva, postahivatal. — Kedves postás bácsi, nagyon kérjük, tudja meg valahogy, hol lakik Borisz Csirkov, és adja át neki ezt a levelet. Talán az lenne a legjobb, ha telefonon megkérdezné a nagyobb moszkvai színházakat. Fáradságát köszönjük: Mária, Zója, Szonya és Alja, ötödik osztályú tanulók.” Az öt kislány üdvözlétét küldi május elseje alkalmából, és a szemünkre hányja, hogy olyan kevés filmet készítnék gyerekekről, gyerekeknek. Kérik, lássuk be hibánkat és teljesítsük óhajukat.

A levél olyan meggyőző erővel, olyan megható hangon íródott, hogy amikor illetékesek kezébe juttattam, nyomban megígérték: megtesznek minden tőlük telhetőt.

Természetesen kapok másfajta leveleket is. Elszomorító sorokat. Többnyire fiataloktól, akik filmszínészek akarnak lenni. Azt hiszik, ehhez a pályához nem kell más, csak egy befolyásos ember. Kedvem volna bevinni egy ilyen fiatalembert, vagy ifjú hölgyet a filmgyárba, hogy megmutassam neki, miképpen készül a film. Hadd lássa meg a színész idegfeszítő munkáját s ne higgye, hogy a siker csak úgy, hipp-hopp az ölünkbe hull. Tudja meg, hogy a színészi hivatáshoz rátermettségen kívül kitartás, szorgalom, sokoldalú tudás is szükséges, no meg a melléfogások, bukások elviselni tudása...

Tisztelem, szeretem a hivatásomat. Ebben a könyvben el szeretném mondani, mit is jelent filmszínésznek lenni, hogyan folyik mindennapi munkájuk, mely korántsem könnyebb, mint a többi „komoly” foglalkozás. Az a szándékom ezzel a kis könyvvel, hogy olyannak mutassam meg hivatásomat, amilyen valójában: minden örömeivel és buktatójával, fájdalmával és gyönyörével, küzdelmeivel és sikereivel.

\*

Régen történt ez a dolog. A „Viborgi városrész” című filmet forgattuk. Makszimot, a fiatal bolsevik munkást az Októberi Forradalom után kinevezik az Állami Bank igazgatójává. Természetesen alig ért valamit a pénzügyekhez, s a régi, cári hivatalnokok, ahol csak tudják, akadályozzák munkájában.

Makszim életrekeltése nem tartozott a legkönnyebb színészi feladatok közé. Egyidejűleg finom és sima modorú embernek, de ugyanakkor kemény, következetes forradalmárnak is kellett





lennem. Harcolnom kellett ellenfeleimmel, de az-  
zal a gondolattal, hogy hátha sikerül megnyernem  
magamnak őket.

Makszim jellemének minden vonását, visel-  
kedésmódjának apró jegyeit előzetesen igen rész-  
letesen ki kellett dolgoznom.

A felvétel előtti este nehezen tudtam elalud-  
ni: szüntelenül a másnapi jelenet járt az eszem-  
ben. S reggel baljós érzéssel ébredtem: „Mi is vár  
ma rám? — Persze, felvétel! Ma forgatjuk az éj-  
szakai jelenetet a bankigazgató szobájában. Hát  
akkor jó lesz erőt gyűjteni: aludjunk még egyet.”

De hiába igyekszem elaludni, csak forgoló-  
dom az ágyban. Jobb lesz felkelni!

Kibújok az ágyból és megyek a fürdőszobába.  
Zuhanyozás közben kipróbálok a hangom: nem  
rekedtem-e be az éjjel. Hiszen a mai jelenetben  
énekelnem kell, s amúgy sem kenyerem az ének-  
lés.

Permetez a víz a fejemre, szappanozom az  
arcom s közben áriázom. Egyszer csak kopog a  
szomszéd a falon. „Minden rendben — gondolom  
megnyugodva —, nincs semmi hiba a hangom-  
mal.”

Fürdő után sebtében bekapok valamit, aztán  
bezárkózom a szobámba és készülök az esti fel-  
vételre.

Először is eszembe idézem Makszim előző  
szereplését, egészen addig a jelenetig, amelyet ma  
veszünk fel. Ez feltétlenül szükséges ahhoz, hogy  
helyesen ragadjam meg a figura lelkiállapotát, s a maga folyamatosságában  
meggyőzően ábrázoljam viselkedését.

A jelenet éjjel játszódik, tehát tüzetesen átgondolom az elmúlt nap  
történetét: milyen eseményekre, sikerekre, balfogásokra, gondokra és örö-  
mökre tekint vissza Makszim aznap este. Hiszen mindennek tükröződnie  
kell ma esti hangulatában.

Ezután kerül sor magának a jelenetnek az elemzésére; igyekszem a lehető  
legpontosabban magam elé képzelni Makszim minden mozdulatát. Végül  
ellenőrzöm, hogy hibátlanul tudom-e a szerep szövegét.

Most pedig legjobb lesz, ha levegőzőm egyet. Estére frissnek, vidám-  
nak kellennem, hogy könnyen és gyorsan menjen a munka. Van Lenin-  
grádban egy búbajos park: a Nyári kert. Odasétálok.

Keresek egy néptelen sétányt, körülnézek, hogy nem lát-e senki, azután  
átváltozom Makszimé. Ellenzős katonasapkám a tarkómon, kabátom ki-  
gombolva. Lassú sétalépteim egyszerre gyors, határozott léptekké változ-  
nak. Mintha Lenin elvtárshoz igyekeznék parancsvételre a Szmolnijba.  
Forró napokat élünk, hiszen csak most győzött az Októberi Forradalom...

Ilyen kemény léptekkel megyek végig a sétányon, aztán megfordulok.  
Most már visszafelé jövök a Szmolnijból és az Állami Bankba sietek:  
az imént neveztek ki népbiztossá. Most már lassabban lépkedek: új mun-  
kámön töprengek. Miképp viselkedjem a bankban, hogyan beszéljek a hiva-  
tálnokokkal...

Fantáziám teljes gőzzel működik. Távobabb észreveszek egy kis pavilont.  
„Ez az Állami Bank! Gyerünk!”

Határozott léptekkel odasietek a házikóhoz.

— Ide figyeljen — adom ki az utasítást a kiszolgálónak —, azonnal  
adjon egy pohár szódát szörp nélkül!





A kiszolgáló kicsit idegenkedve pislog rám és sürgősen engedelmeskedik. Szűrős szemmel követem minden mozdulatát. „Ez a fickó a bankigazgató. Az a parancsom, hogy állásától megfosszam és átvegyem tőle a kulcsokat.”

Még egy utolsó gyilkos pillantást vetve ellenfelemre, megiszom a szódát, azután tovább sétálok és leülök egy bokrok között megbújó padra — azaz igazgatói székemre. Szemem lehunyom, hogy ne zavarjon a napfény, és csak azért is elképzelem, hogy éjszaka van. És máris átsuhanok egy másik világba, elmúlt időkbe.

Igy üldögélek sokáig magamban, s egyre gondolkodom, töprengek Makszim életén.

\*

Hosszú ideje vagyok már a film munkása. Ifjú legény koromban játszottam néhányszor meglett, javakorabeli embereket is. Azóta bizony ezek a szerepek velem egykorúak lettek: hozzájuk öregedtem. És fordítva: azok a fiatal hősök, akikkel akkor egyidős voltam, ma már fiaim lehetnének.

Minden valaha eljátszott szerepem, valamennyi alak más-más egyéniség, és sorsuk is különbözik egymástól; de mindegyik figura megformálása közben arra törekedtem, hogy igaz, tanulságos életet jelenítsek meg a nézők százazrei előtt.

Hőseim elválnak tőlem, gyakran azt sem tudom, mi lett velük, hova tűntek, bár egyikük-másikuk néha még megjelenik előttem. Hiszen mennyi szenvedélyes keresés, izgalom árán születik meg egy új szerep! A színész minden megformált alakban a maga életének egy darabkáját rejti el. Filmalakjaim sikere vagy bukása, a nézők lelkében hagyott nyoma: ez a legfontosabb minden színész számára. A legnagyobb jutalom, amit munkájáért kaphat az ember. Hisz az annyit jelent, hogy nem hiába éltünk a földön: hasznára váltunk az embereknek.

A szemünkben megjelenő könnyet nem felejtik el a nézők; ez a megindultság arra ösztönzi őket, hogy elgondolkozzanak a maguk életén, s új, tiszta érzések, vágyak ébrednek bennük. A kibuggyanó nevetés pedig feledtetí velük a fáradtságot, optimizmussal tölti el őket és másnap jobb kedvvel látnak munkához.

És mi volna drágább, értékesebb az őszinte könnynél és a szívből jövő kacagásnál? Ez a legnagyobb jutalmunk.

Mennyire eltörpül a színészi munka megannyi töprengése, gyötrődése amellet a jó mellett, amit a művészet jelent az embernek! Akkor vagyok a legboldogabb, ha eltölt a művészet büszkesége: minden érdmet embertársaim javára fordítottam.





# A HATTYÚK TAVA



## EGY MŰVÉSZI DOKUMENTUMFILM

Rendkívül hálás feladat lenne »A hattyúk tava«-nak, a zeneirodalom egyik legszebb balettjének dicsérete; megtisztelő feladat lenne a róla készült színes dokumentumfilm értékelése, méltatása is. Úgy gondolom azonban, mások már mindkét feladatot megoldották előttem és helyettem. Ezért azzal a kérdéssel szeretnék most foglalkozni, mi »A hattyúk tava« című film tulajdonképpen: film-e avagy csupán fényképezett operaszínpad?

### FÉNYKÉPEZETT SZÍNHÁZ?

»A hattyúk tava« gyorsan kibontakozó sikere élénk eszmecserét indított el a nézők sorában. Sokan vannak, akik a »Romeo és Julia« című filmbalettel hasonlították össze. Ezek mindjárt megállapíthatták, hogy mindkét film más és más, bár önmagában helyes elv szerint készült. A »Romeo és Julia« rendezője kitérítette a színpad zárt világát; a játéka a valóság »díszletei« között, Veronában, sokszor a szabad ég alatt zajlik. A film alkotóinak e módszerét mindenki helyeselhette, hiszen

lehetővé tette a táncdrama témájának újszerű, filmszerű kibontását.

Akik ugyanezt a rendezői földolgozást várták »A hattyúk tava«-tól, azok rájöhettek: ezt az ősi orosz népmondából született táncművet nem lehetett volna — a művészet károsodása nélkül — a színpad festett világából kivinni a természetbe. E balett művészi igazsága csak a színházi »orbis pictus« törvényei szerint érvényesülhetett.

Ebből a körülményből azonban korántsem az következik, amire »A hattyúk tava« egy kritikusa jutott, hogy t. i. ez a film tulajdonképpen: fényképezett színház, a Nagy Színház egy kitűnő előadásának mintegy fotokópiája. Ez a megállapítás szerintem a filmművészet mibenlétének, lényegének félreismeréséből fakadhatott. A szóbanforgó kritikus nem vette eléggé szemügyre a színpad és a film egymástól eltérő formanyelvét. A filmszalagot, mint sokszorosító eszközt, egy kalap alá dugta a filmművészet alkotó módszerével, s úgy véli: a színpadfilmek a fényképezés, a fotóművészet gyakorlata szerint





készülnek, s ezt a módszert itt azért is sikeresen használhatták, mert e balett nem természeti környezetben játszódik, ami pedig a filmszerűségnek fontos eleme.

#### BALETTFIM? FILMBALETT?

Felmerülhet a kérdés, hogy balett-film-e ez, vagy filmbalett? A »Hattyúk tava«-t balettfilmnek nevezhetjük — a Romeo és Júliá-val ellentétben, amely filmszerűbb munka, ezért inkább filmbalett. Mind a két film ugyan, de ez a jelleg elnevezésben is jobban kidomborodik az utóbbi esetben. Ugyanakkor dokumentumfilm, azaz: *nem önálló művészi alkotás*, hanem egy más műfaj termékének a film törvényei szerinti reprodukciója.

»A hattyúk tava«-t rendezője, Tullubjova, kétségtelen, a filmművészet módszereit szerint dolgozta föl, noha nem lép föl benne a filmjátékok ismert szereplője, a természet. Dehát a filmszerűségnek több más, s ennél lényegesebb ismertetőjegye van.

Vetítés közben többször is jól megfigyelhetjük, hogy a filmkamera nagyrészt a közönség (illetve, néhány reprezentánsa) *szemszögéből* nézte a balettelőadást. (Például fiatal házaspár ül egy páholyban s mintegy az ő szemükkel gyönyörködünk a produkcióban.) Majd olykor-olykor a balettrínák *szemszögéből* látjuk a közönséget. (Például amikor a függöny

kukucskálóján át figyelik a nézőteret.) A publikum perspektívájának ezt a — többször *egyazon jeleneten belüli* — váltakozását nem ismerte a film őskorszakának fotográfált színháza sem. Ez a filmművészet egyik alapvető sajátossága.

A fényképezett színház mindig változatlan távolságból mutatott egy-egy jelenetet. A film alkotó kamerája azonban arra is képes, hogy ugyanabban a jelenetben is *válto-gassa* a néző és a jelenet közötti *távolságot*. Emlékezzünk »A hattyúk tava«-ban a híres adagio-tételre, melyben a különböző nagyságú képek (a nagyotáltól a félközellig) váltakoznak. Ez a filmművészet másik jellemző sajátossága.

A színház, így a fényképezett színház lényeges tulajdonsága (persze, ahogy az eddigieket sem, ezt sem akarom újra »fölfedezni«, csupán témánkra alkalmazni), hogy a néző az eléje táruló jelenetet mindig *teljes egészében* látja. A filmkamera azonban részekre bontja az egyes jelenetek teljes képét és meg tudja mutatni a részleteket is. Ha »A hattyúk tava« például ennek a filmművészeti lehetőségnek mellőzésével készült volna — mint fotográfált színház —, akkor legtöbbször arc nélküli, marionettszerűen mozgó, fehér vattabábukat láttunk volna — kifejező arcú, mozgású táncosnők helyett. A filmművészet e harmadik sajátosságának köszönhetjük, hogy eleven emberekben gyönyörködhattunk.

»A hattyúk tava« rendezője a *montázsművészet* elvei alapján alkotta meg filmjét, a hatáselemzés logikája szerint. De fölhasználta külön is a vágás technikáját. Emlékezzünk a hercegnek Odiliával való első találkozására! A lánynak Odette-tel való hasonlóságára fölbukkan előtte egy pillanatra a »fehér hattyú« arca, majd újra a »fekete hattyút« látja. Erre csak a film képes, a fényképezett színház ezt sem tudja nyújtani. Ez a filmművészet negyedik és leg-sajátosabb alkotóeleme. A filmművészetnek ezek a sajátos elemei Tullubjova avatott rendezői kezében új művészi alkotást eredményeztek.

CSERÉS MIKLÓS



# TOLDI MIKLÓS A MOZIBAN

Mikor születik meg egy mű terve? Nehéz tetten érni ezt a pillanatot. Különösen, ha olyan régi emlékeket kell megbolygatni érte, mint *Szemes Mihály*nak, akivel a *Toldi* szépen eltervezett filmváltozatáról beszélgetünk.

— A *Toldi* nagyon régi emlékem — mondja a rendező. — Gyermekkoromban sok időt töltöttem apám szülőfalujában, Nagyszalontán, amely színeivel, embereivel a költőt is megihlette. Az érettségiig sokszor elolvastam a *Toldit*. Amikor elhatároztam, hogy filmmel fogok foglalkozni, először a *Toldi* megfilmesítésére gondoltam. Azóta foglalkoztat a téma. Az ellenérvek csak erősítették bennem a meggyőződést, hogy a klaszszikus eposzból jó filmet lehet csinálni. Legtöbbször a műfaji nehézségekről beszéltek: lehet-e feszült hangulatú drámai művet formálni a széles sodrú, részletezően elbeszélő eposzból. De hivatkoztak egyéb, művészi és gazdasági természetű nehézségekre is. Az aggodalmaskodóknak legjobban tettekkel, eredményekkel lehet megfelelni.

— Szerencsére a válaszadáshoz olyan jó, a *Toldi*ért talán nálam is jobban lelkesedő írórt sikerült megnyerni, mint Dallos Sándort. Említettem neki a gondolatot. Azt felelte: régi álma a *Toldi* filmen. Az eposz paraszti légköre, sárszagot is őrző, mégis félméterrel a föld és a próza fölött lebegő költészete — szíve szerint való. Dallos vállalta is a nehéz kísérlet felelősségét és kockázatát. Forrásműveket böngészett, olvastott, kísérletezett. Kereste az epikus anyagban azokat a súlypontokat, amelyek megbírják a dráma tömörebb szerkezetét.

Persze az igazi munka még csak ekkor kezdődött. Dallos elgondolását a filmgyári dramaturgia jóváhagyta. Irni kezdte a forgatókönyvet. De erről már Dallos beszél, ugyanolyan lelkes hangon, mint előbb Szemes Mihály, a rendező.

— Elkézdtem írni a forgatókönyvet. Talán a felénél tarthattam, amikor tollam alól egyszer csak alexandrinusok buggyantak. A másik felét

már versben, rímes tizenkettősből írtam meg. Ahol csak lehetett: ragaszkodtam az eredetihez. Minél többet átmenteni Aranyból — erre törekedtem, de a dialógusok hiánya önállóságra szorított. A párbeszédet írtam versbe. Később, mert ez a megoldás a filmgyárnak is jobban tetszett, az első részt is áttettem alexandrinusba. Gyönyörű munka volt! Több mint harminc éve vagyok író, de soha nem dolgoztam még ekkora örömmel.

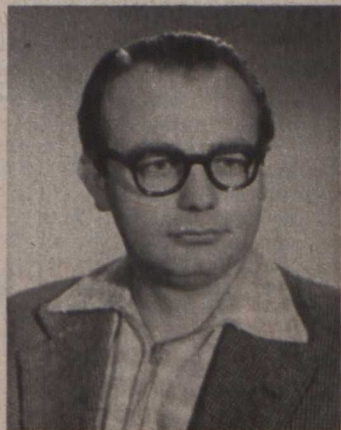
— *Hogyan lett az eposzból film-dráma?*

— Először is a drámaiság, a filmszerűség igénye elég általános, szükség van pontosabb meghatározásra. Egyes történelmi filmek idegboruló kalandossága természetesen idegen a *Toldi* szellemétől. Arany eposzában mélyebb drámaiság feszül. Munka közben értettem csak meg, milyen sodró erejű ez a drámaiság. De erről — a készülő film feszültségéről — nem beszélek, mert már minősítés, ez pedig a kritikusok dolga.

— *Miben különbözik a filmváltozat az eredetitől?*

— Nincs lényeges különbség. Ott van csak eltérés, ahol a drámai forma élesebb körvonalazást, vizuálisan kifejező — képekbe transponált — ábrázolást kíván. Új szereplő mindössze egy lesz: a temetőőr, aki *Toldi* belső monológjának beszédes társa, Budára indulása előtt.

Szemes Mihály elégedetten lapoz a forgatókönyvben. Kérdésünkre kérdéssel felel. Miről beszéljen előbb:



Szemes Mihály



a film nyelvéről, filmszerű megoldásairól, merész fordulatairól? Aztán a verses formával kezdi:

— Az alexandrinus megemeli a szöveget, de lejtése a magyar próza ritmusát követi, zeneisége nem deklamáló, pátosza szép, de nem túlhangsúlyozott.

— Filmünk költségei — folytatja — meghaladják ugyan a magyar filmek átlagos költségvetését, de tévednek, akik csillagászati számokat emlegetnek. Fel kell idézni a magyar gótlíka szellemét, de ami például a díszleteket illeti, csak két nehéz helyszín van. Az egyik a Nagy Lajos korabeli budai utca, a másik maga az udvar, enteriőr az Anjouk palotájában. Úgy gondoljuk, hogy az utcai jelenetet Krakkóban forgathatnánk. Ott egykorú gótszíni városrészlet áll. Lajos udvarával nehezebb dolgunk lesz. De ez a rész az eposzban is stilizált, a leginkább meseszerű, s ez a díszletre is jellemző. Korhű, de nagyvonalú, meiningeni aprólékoskodás nélküli díszletre gondolunk.

Szereposztás? Részletes tervek nincsenek, ráérnek ezzel még nagyon. De a legfontosabb — a címszereplő — nagy gond. Dallos rábólint:

— Miklós tizenkilenc esztendősen légyen, csupaizom dalia. Olyan színészt kell keresnünk, aki ezt a Toldi Miklóst nemcsak játékkal, de testalkatával, fizikumával is fel tudja idézni.

— Megtaláljuk — nyugtatja a rendező. — Lehet, hogy a mi Miklósunk ebben a pillanatban még valamelyik dunántúli faluban jár a lányok után, vagy a bugaci pusztán őrzi a csikókat. Ha kell, bejárom érte az egész országot. Ha nem találunk alkalmas színészt, megkeressük az igazi Toldi Miklóst.

Érzi, hogy melepő, amit mond. Emlekeivel érvel:

— A Föltámadott a tengerben volt egy csatajelenet, amikor a csatában osztrák katonák esnek el. Hogy fogjuk ezt megcsinálni? Katona-statisztákat a hadsereg adott. Elmentünk egy táborba, s megkérdeztük a honvédeket, vállalják-e a feladatot? (Mindenképpen tudja, hogy a legnehezebb feladatok egyike: színpadon

vagy filmen meghalni). Százötven honvéd jelentkezett, rosta után maradt nyolcvan. S ez a nyolcvan katonáé annyiféle harctéri halált produkált, hogy nincs az a rendező, aki ennyi változatot kigondolhatna. Azóta bízok én a rátermett amatőrök képességeiben. Meg kell velük értetni jól a feladatot és csodákra képesek.

S elmondja még, hogy a két nagy jelenetet, a farkasviadalt és a bika megfékezését így tervezik:

— Ez sem olyan nehéz, mint először hittük. Statisztéria nincs, a hős egymaga száll szembe a vadakkal. A stáb kicsi, nem nagy a költség, van idő próbálni, keresni a legjobb megoldást. Segítség máris akadt. Az újságban megjelent hír nyomán jelentkezett Dallos Sándornál egy állatszakkértő és felajánlotta szolgálatait. Szerinte mind a két jelenetet meg lehet csinálni dublózás nélkül, igazi bikával és szelídített farkasokkal. Lehet, hogy a színészt rejtett páncélingben és nadrágba bújtatjuk. Azon nem fog a harapás. Lehet, hogy Toldi két hatalmas farkaskutyával fog birkózni. A farkas fejéről készülő közeli felvételek persze akkor is eredetiek lesznek. S a bika? Majd meglátjuk. Annyi bizonyos: izgalmas lesz.

A rendező képet lát. Megelevenedik előtte a nagyfalui kúria, a pesti temető, a lovagi torna és a filmet záró szép jelenet, amikor az ifjú Lajos király trónja mellé ülteti Toldit. De már új kérdőjelre bukkann. Ki lesz Lajos, aki ifjúságában is az udvar fölé nőtt, igazi tekintélye van, a ravasz Toldi Györgyöt is szemének egyetlen villanásával elhallgattatja. Lajos királyt sem lesz könnyű megtalálni... S a film indítása: azt szeretnék, ha a feliratok alatt az első két versszak tizenhat sora: — »Mint, ha pástortűz ég őszi éjszakákon...« — Kodály férfikórusával vezetné be a filmeszt.

Író és rendező a legjobb terveket keresi. Megér időt és fáradságot, hogy a Toldi ne csak jó film, hanem a magyar irodalom klasszikus remekéhez méltó, kultúránkat és népünket reprezentáló alkotás legyen.

DERSI TAMÁS



# A filmbeli álom

Nemrég igen érdekes és időszerű kérdést tárgyaló cikk jelent meg a Filmvilágban: Sas György írt a filmbeli álmokról és víziókról. Az időszerűsége vall az is, hogy utóbbi filmjeinkben sűrűn szerepel ez a dramaturgiai és technikai fogás. Abban, hogy a lehetőség nagy, teljesen egyetértek a cikkíróval. Valóban, itt egy ideig jobbra kihasználatlan ábrázolási módról van szó; álmunk sokat elárul legbenső világunkról. A filmre e téren az irodalomnál is jelentősebb, s még több sikerrel kecsegtető feladat vár, hiszen az álom képszerű.

Örvendetes, hogy filmművészeink igyekeznek bevilágítani a lélek mélyebb, álom-régióiba, sok jel mutat arra: a fényugárral azonban olykor csak kulisszákat tapogatnak körül. Mintha megelégednének a bizarr montázsok ismételtetésével, a trükknek, tehát az eszköznek variálásával, néhány álommechanikai sablon alkalmazásával.

A film-álmok elbírálásánál a legényesebb kérdés: vajon dramaturgiailag indokolt-e az álmokép, s ha igen, logikusan olvad-e az egész cselekménybe — az álom és ébrenlét képei feltételezik-e és kiegészítik-e egymást?

Sas cikke csak a „Sóbálvány” dramaturgiáját marasztalja el e tekintetben; Margittainé hallucinációját nem vezeti be megfelelő pszichológiai folyamat, így éppen a valóságos lelki tortúrát elfedő kép lesz belőle — állapítja meg. De nem veszi észre a dramaturgiai indokolatlanságot és életképtelenséget a „Micsoda éjszaka”-ban s a „Razziá”-ban.

A „Micsoda éjszaka” Törös tanárának semmiféle impulzust nem ad álma; cselekvésének, attól függetlenül, a nagybeteg gyerek s a titkon szeretett kollégáné segíteni akarása ad kezdő sebességet. Nemcsak álmában szeret s vágyik szeretetre — az ébrenlét első percei már erről árulkoznak; még látszólagos ellentét is alig van a két állapot között, így hát

főlölsleges az álom-szimbolika. Vígjátékról lévén szó, szívesen méltányoljuk itt az önmagukban ötletes, vidám álom-trükköket, a nem egészen eredeti menyasszony-uszály játéknak is örülünk, hiszen leleményesen használták fel — de elrontja örömmünket — s az egész álom-expozíciót —, hogy álom és ébrenlét zűr-zavaros, bohózati képtelensége között úgyszólván semmi különbség nincs. Sőt: Törös álma sok tekintetben reálisabb, mint az, ami éber állapotban történik vele. A „Micsoda éjszaka”-t így aligha lehet René Clair ihletett álm-filmjéhez, az „Éjszaka szépei”-hez hasonlítani. Ott az álmot s az ébrenlétet egyaránt hitelessé tette éles különválasztottságuk, s az, hogy következetesen váltogatták egymást; nemcsak lélektani, hanem dramaturgiai következetességgel is: az álom mindig előkészített további cselekvéseket és viszont.

A „Razziá” álmával nemcsak az a baj, hogy az álmodó fiú ábrázolt alkatától és tudatától merőben idegen (a legszokatlanabb álmokép is közvetett vagy közvetlen élmények mozaikja, s ebben a fiúban aligha



Álmjelenet a Micsoda éjszakában  
(Latabár Kálmán)





társulhat frakk és hóhér, frakkos hóhérrá); — a fő hiba az, hogy az álom itt ugyancsak fölösleges. S még hagyján, ha amolyan ráadás-motiváció volna. De nem: kizárólagosságával egy igen lényeges belső konfliktus reális ábrázolása elől veszi el a levegőt, a fiú tudatfejlődésének legfontosabb fordulópontját mossa el. Egyébként itt lerontja az álom hitelét a közvetlenül utána következő álomszerű irrealitás is; a templom előtti bohókás rendőresküvő (melynek csoportképébe érnek erejével betaszgálják a két cseppet sem ünnepi külsejű munkanélkülit) mintha az álom folytatása lenne...

Teljesen indokolt az álom s a vízió az „Edes Anna”-ban, s dramaturgiai, rendezői külső „elhelyezésük” is tökéletes. Indokolt, mert az egyedüli módja annak, hogy a film nyelvére fordítsa a lelki motiváció egy olyan szakaszát, amelyet Kosztolányi regénye kizárólagos, „par excellence” irodalmi eszközökkel sejtet. A cselekménysorba való külső elhelyezés pedig nemcsak hibátlan, de egyes esetekben (az immár híres gellérthegy jelenetben!) pompás művészi rátalálás. Álom és ébrenlét elhatároltsága is plasztikus — sehol sem fordul elő, hogy, mint a „Razziá”-ban, összetévesztjük a kettőt. Ami viszont hiányérzetet okoz — s ebben az „Edes Anna” valamennyi „álom-filmünkkel” rokon — az a víziók, álmok minősége és belső logikája.

Már utaltam arra a veszélyre, hogy a film-álom megelégszik a montázs- és trükk-lehetőségek ki-

aknázásával. Ezzel az is együttjár, hogy elsikkad az álom mélyrehatóbb tanulmányozása és így művészi ábrázolását, az igazán lényeges belső összefüggések feltárására való felhasználását néhány felületes séma ismételtetése pótolja.

Tévedés ne essék: nem a — sokban még tisztázatlan, vitatott — mélylélektan tudományos dokumentálását szeretnénk látni a filmen — semmi esetre sem. Még a teljesen leszűrt tudomány sem tévesztendő össze a művészettel! De vajon túllépi-e a film a művészet kategóriáját, ha nem szimplifikálja az álmot semmitmondóvá. Nem hiszem. Az irodalom is erőlyesen rácafol erre. Nemcsak Thomas Mann Castorpjának Varázshegy-beli álmával, Tolsztoj Bolkonszkijának éber-álmával a „Háború és béke”-ben — de a szocialista-realista Gorkij „Áruló”-jának víziójával is; többek között. Ezekből az álmokból és víziókból hiányoznak a felületi, kézenfekvő összefüggések, melyek nem is nyitják semmi újra a szemünket. Viszont a tudat áttételes játékainak ábrázolásával lényegi igazságokra döbbenenek rá. Az illegális pártot elérülő Karamora torokragadó álmának látszólag alig van köze ahhoz, ami ébren foglalkoztatja, s mégis: világosan, szuggesztíven és élménytadón megéreztetni a tudata mélyén lappangó összefüggéseket.

Az „Edes Anna”-álom kétségtelesen a legjobb valamennyi mai „film-álomunk” közül; — a „Hannibál tanár úr” s a „Tanár úr kérem” zavaróan



Az éjszaka  
szépei egyik  
álmójelenete  
(Gerard Phi-  
lippe)



suta álmához pedig már hasonlítani sem lehet. De asszociációi még mindig túl közvetlenek, leegyszerűsítettek. Gondoljunk a kínnes álomra. E képek *egyenes* folytatásai az ébrenlét — amúgy is többször hangsúlyozott — hajszoltságának. Sokat kell Annának mosnia? Azt álmodja hát, hogy még több mosatlan fehérnemű vár rá. Vízyné elviselhetetlenül hajszolja? Az álom: Vízyné megsokszorozódott alakja dobálja neki a szennyest. Kinevetik ormótlan férficipőjét? Álmában is felcsattan az úri társaság röheje. Olyan ez, mintha egy hegedűn játszott dallamot úgy akar-nának kiteljesíteni, hogy fuvola-kíséretet adunk hozzá — de ugyan-abbán a szólamban! Anna álma csak aláhúzza, amit úgysis tudunk; azt a dramaturgiai feladatot viszont, mely létét indokolja, nem teljesíti: nem bővíti — a zenei példával: nem poli-fonizálja — a gyilkosságba hajszolt lány tudatának, lelki állapotának motíválását.

Igaztalanság volna azt állítani, hogy az álom csak nálunk korlátozó-dik jobbra az operatőri és vágó-technika csillogtatására. Máshol sem jobb a helyzet, s nálunk vitathatatlan fejlődés mutatkozik: a „divat”-nak nemcsak gépiességéről árulkodó oldala van, filmművészeinket egyre inkább valóban érdekli a film-álom problémája, s ezt bizonyos minőségi haladás is jelzi; elég csak a *Hanni-bábra* és az *Édes Annára* utalni. És a regényekre való hivatkozás sem jelenti, hogy eddig csak az irodalom adott igazán jó álmobrázolást. Né-

hányszor sikerült ez már a filmnek is. Persze, sokkal kevesebbszer, s ez érthető. Az utóbbi évek terméséből csak két olyan filmre emlékszem, amelyben az álom, illetve vízió ábrázolása igazán jól sikerült. Az egyik a már említett René Calir-produkció, a másik a „Szállnak a darvak”. Mindkét esetben a dramaturgiai indokoltóság, a megfelelő elhelyezés és a belső logika szerves egysége volt a siker záloga. És emlékszem egy régi, nagyon régi filmre, Chaplin Aranylázára. Charliet, a vézna aranyásót s bivalyerős társát a vihar elvágta a külvilágtól, Alaszka egyik behavazott kunyhójában dideregnek, napok óta éhség gyötri őket — a nagydarab embert pedig már látomás-sok is. Mit lát? Nyálcsorgató lakomákat? Nem. Elhagyott családjának képe ködlik fel előtte? Vagy a menekülés? Talán az elkerülhetetlen, a szörnyű vég a behavazott tájon, melyre csak hull, hull, irtalmatlanul hull a hó, már hegy magasodik belőle fölöttük — rajtuk?... Nem. Chaplin egyszerűbb, de sokkal-sokkal mélyebb megoldást választott. A nézőt a kimondhatatlan „öszoralom” hideglelése és az ellenálhatatlan komikum nevetőgörcse rázza egyszerre: az elkínzott hatalmas szál ember kotkodácsoló tyúkot látott maga előtt, késével utána is eredt, s a tyúk Chaplin volt... Indokolt, mélyértelmű vízió, cselekményből folyó és cselekmény-várakozást kel-tő — a mozivászon klasszikus víziója lett belőle.

TELEGDI POLGÁR ISTVÁN



# JÁTÉK ÉS JÁTÉKOSSÁG

Új szovjet rajzfilmek

A moszkvai Kartinája Galériában Resetnyikov: »Megint kettes« című festménye egy iskolásfiút ábrázol, aki otthon bevallja, hogy újból csak rosszul felelt... A család megbotránkozva, szemrehányással fogadja a hírt, még a kis gazdájára örömmel felugró kutya szemében is aggodalmas részvét tükröződik... Ez a festmény adja a témáját Koroszkiľov és Lvevszkij szikrázban ötletes rajzfilm-forgatókönyvének. Főhőse Murzilka — mulatságos, modern Hűvelykmatyi — azt a feladatot kapja, derítse ki a tragikus bukás okait. Murzilka cserebogár-taxin, sáska helikopteron sietve repül a képtárba, a bukott kisfiú felkeresésére. Itt a festmények alakjai, kilépvé a vastag aranykeretekből segítik a nyomozást. A beszekundázott mebuló megszökik, majd a Golf-áram sodrában, »strandoló« jegesmedvék és dühös rozmárok között ébred rá arra, hogy kár volt összetévesztenie az Északi-sarkot az Egyenlítő vidékével. És a film végén megfogadja: festenek még róla másmilyen képet is. Persze, rögtön látjuk is, hogy milyet: a vásznon ismét ott ül az egész család, és ünnepli a diadalmas jeles tanulót, aki napóleoni pózban fogadja a gratulációkat. A kutya megint boldogan ugrik vállára, de arkifejezése megváltozott: hódoló elismerés sugárzik róla. Még a váza hervadozó virágai is ünnepi pompában mosolyognak, minden megváltozott, ellenkezőjére derült.

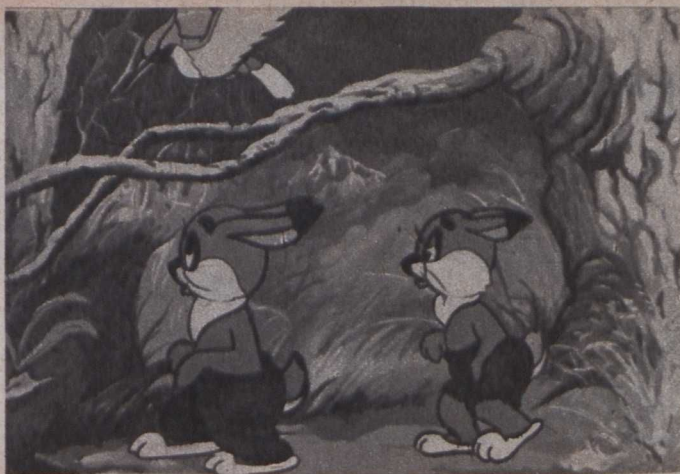
Klimova rajzainak bravúros könnyedsége, az egész képi megjelenítést idézőjelbe helyező hangvétel sajátos, mulatságos légkört teremt, amelyben a képtelen helyzetek görbetükkörben felvillanó realitása egyszerű lehetetlen is, meg — a gyermeki fantázia számára — hihető is. A történet jóízű, természetes humorral jelenik meg a vásznon. A műsor címadó »Csodálatos kút« című színes bábfilmjéről ez nem mondható. Témája a régi népmese; egy gonosz özvegyasszony a kútbaesett vödör keresésére küldi mostohalányát, aki a mélyben Téalapó csodálatos birodalmába jutva, jószívúsége és há-

ziassága jutalmául gazdag ajándékokkal tér haza. Vérszemet kap ettől a mostoha: leküldi lusta és kapzsi édeslányát is a kútba — természetesen hiába, mert az igazságos Téalapó alaposan megtréfálja a haszonlesőt. Eddig a film: és bár a bábfigurák nagyon kedvesek, s a Téalapó birodalmának tarka csillogása szépen mutat a színes filmen — az egész mese túlságosan egysíkú. Hiányoznak belőle a jóízű ötletek — amelyekből pedig oly kívánatos bőséggel jutott az imént ismertett rajzfilmbe. A közvetlen pedagógiai hatás szándéka a »Mese a rossz tanulóról«-ban teljesen nyilvánvaló, hiszen ezt a film is mondja. Mégis a tendenciát egyetlen percig sem érezzük. A »Csodálatos kút« viszont, bár sokkalta inkább kendőzi nevelőszándékát — éppen mert szűkölködik eredeti és mulatságos ízekben — kevésbé hatásosan szolgálja célját.

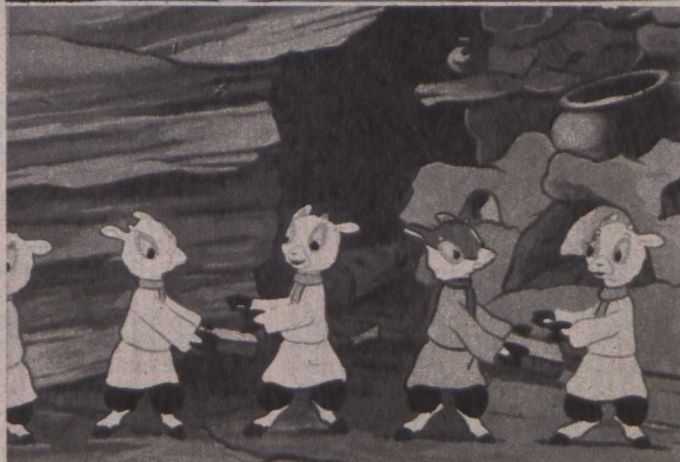
A műsor további három filmje: a »Farkas- és a hét kisgida«, a »Gyermekek és játékok« és »A leningrádi úttörőpalota«. Az előbbi a sok változatban és sokszor feldolgozott mesét eleveníti meg a gonosz farkasról, aki kecskemama hangját utánözva bejut a gidákhoz, hogy felfalja őket, de pórul jár... A másik kettő tartalmilag összefüggő alkotás, gyermekek is élvezik, de tulajdonképpen a felnőtteknek szól: a gyermeki játékoság fontosságára figyelmeztet. »A játék: a gyermek útja a világ megismeréséhez, amelyben él, és amelynek megváltoztatására hivatott« — mondja Maxim Gorkij. E gondolat jegyében kísérvük el az apróságokat a Játékoszág izgalmas meglepetésekkel szolgáló földjére, a »Gyermekek és játékok« című kisfilmben, s e gondolat tanulságainak gyakorlati valósággá formálását látjuk a hatalmas leningrádi Úttörőpalota életéről beszámoló riportban is. Több mint ötezer gyerek tekintni második otthonának ezt a nagyszerű intézményt, amelynek gyakorlati munkáját színesen és érdekesen mutatja be a »Csodálatos palota« című rövidfilm.

G. P.





A csodálatos  
kút



A farkas és a  
hét kis gida



A farkas és a  
hét kis gida





Hyet kősz a MOSZFILM-  
város 1960-ban, a most folyó  
rekonstrukciós munkálatok  
befejezésekor

## Európa legnagyobb filmvárosa: a MOSZFILM-stúdió

A MOSZFILM-stúdió története szorosán egybefonódik a szovjet filmipar fejlődésének történetével. 1917 novembere előtt az orosz filmipar Moszkvára korlátozódott, ahol nyolc nagy és tíz kisebb filmvállalat műtermében folytak felvételek. A fiatal szovjet állam 1919-ben Lenin javaslatára tízmillió rubeles rendkívüli hitelt szavazott meg a filmipar támogatására. A nemzetközi politikai élet vezetői, a sikertelen intervenció után, a teljes gazdasági blokádot kényszerítették a szovjet államra, így a filmeseknek minden elektromos berendezésüket, felvevőgépeiket és a felvételekhez szükséges nyersanyagot maguknak kellett előállítaniuk és kikísérletezniük. 1924-ben elkészítették a világ első elektromechanikus szerkezetű filmfelvevő kameráját, a »Majevká«-t, amelynek optikáit is szovjet gyárak állították elő. A régi filmstúdiókat is korszerűsítették, de ezek még így sem fe-

leltek meg a követelményeknek a filmgyártás mennyiségi növekedéséhez mérten. 1925-ben 51 filmet készítettek a szovjet filmstúdiókban, 1929-ben már majdnem 100-at, úgyhogy 1928 szeptemberében megnyitják az új központi filmstúdiót, amely később a MOSZFILM-stúdió nevet kapta. Ez a stúdió tökéletes belső berendezésével a kor legkorszerűbb műteremvárosává vált. Hét műtermében mindenféle felvételt meg lehetett oldani, elektromos berendezése pedig 1000 kilowatt terhelést bírt el. A világon itt alkalmazták először alumíniumállványos 2500 mm átmérőjű óriás fényezőkat. Az új filmgyárat néhány év alatt valóságos kombináltá fejlesztették. Itt hívták elő és itt másolták a filmszalagokat és 1933-tól a kisfilm-másolás is itt történt. 1929 nyaratól kezdve rendszeres kísérletek folytak háromféle szovjet gyártmányú hangfelvevő berendezéssel, amellyel már 1930-ban



A »Borús reggel« (a »Golgotha«-trilógia harmadik részének felvétele az újonnan épült MOSZFILM-stúdiók előtt)



hangos filmhíradókat készítettek. Évek során a gyár valóságos várossá nőtt, és már 1935-ben másfélszer akkora volt, mint az Európa legnagyobb műtermének tartott neubabelsbergi UFA-filmstúdió. A szovjet filmtechnika megeremésének 15. évfordulójára, 1935-re elkészült a »Virágok karneválja« című első szovjet színesfilm. Majd érdekes kísérleteket folytattak a vándormaszk elnevezésű technikai eljárással, amelyet elsősorban szovjet filmekben alkalmaztak. 1933 óta csak hangosfilmek készülnek a MOSZFILM-stúdióban, amelyet egy hároméves terv keretében 1938 elejére tovább bővítettek, s ekkor a stúdióknak tíz filmműterme, két háttérvetítő-műterme, egy kombinált film- és trükkműhelye, valamint egy feliratozó műterme lett. A gyár saját, több mint tízezer kilowattos elektromos erőművet kapott. Ivanov professzor vezetése alatt 1939-ben megkezdődtek a sztereofilm-kísérletek és 1941-ben megnyílt Moszkvában a világ első állandó jellegű plasztikus filmszínháza.

A második világháború rendkívüli feladatokat rótt a filmstúdióra. A németektől veszélyeztetett területekről Moszkvába és Leningrádba evakuálnak a filmstúdiók és a gyárban felfokozott haditermelés kezdődik. Évente 200, részben játék, részben katonai oktatófilmet készítenek. A háború után az alapvető helyreállítási munkák elvégzésével lehetővé vált, hogy az ismeretterjesztő- és oktatófilm intézet is kiköltözzön a MOSZFILM-stúdióba. 1947-ben a teljes technikai apparátust kicserélik és a legkorszerűbb »Moszkva« típusú felvevőgépekkel látják el a gyárat. Fokozatosan áttértek a színesfilmgyártásra is — az 50-es évek elején a

szovjet filmek 40 százaléka színes anyagra készült.

A rohamosan fejlődő filmtechnika azonban újabb korszerősítéseket tett szükségesszerűvé. Ezért 1957-ben hözkezdtek a MOSZFILM-stúdió újabb nagyarányú bővítéséhez, amelyet 1960-ra fejeznek be, és akkorra Moszkvában áll majd Európa legkorszerűbb filmvárosa. A nagyszabású terv keretében három, új, hatalmas, egyenként 120 000 köbméteres stúdiókomplexumot építenek, amelyek mindegyike egy nagyobb, vagy három-három kisebb műteremre bontható. Elkészítik Európa legnagyobb filmlaboratóriumát, új dekorációs, asztalos, szabó és egyéb műhelyeket építenek és berendezkednek a 70 mm széles filmszalagokra történő felvételekre. A normálfilmgyártásban is áttérnek a magnetikus hangrögzítésre, ami a hangminőséget jelentősen emeli, az előállítási költségeket olcsóbbítja. A szélesvásznú filmeket kizárólag többcsatornás, plasztikus hangfelvétellel készítik, ami nemzetközi viszonylatban is egyedülálló. Természetesen új raktárakat és egyéb részlegeket is létrehoznak, ami nélkül a korszerű filmgyártás elképzelhetetlen. A gyár erőműtelepét százezer kilowattosra bővítik — ez már egy kisebb város áramszükségletét is el tudná látni.

Az újjáépített MOSZFILM-stúdió, 1960-ban évente 100—120 film előállítására lesz képes, és ezáltal lehetővé válik a szovjet hétéves terv filmipar számára kiszabott feladatának teljesítése és a többi újjáépített, vagy újonnan épített filmstúdiókkal együtt, így, 1965-ben évente már 280—320 szovjet játékfilm hagyhatja el a filmgyárakat. És ezek egyharmada majd a MOSZFILM-városban készül...  
FENYVES GYÖRGY



A most felépült két óriás, 120 000 köbméteres filmstúdió homlokzata. Mindegyik három-három kisebb stúdióra oszlik. Még ebben az évben elkészül a harmadik ilyen stúdió is





Uray Tivadar (Petőfi)

**H**evesi Sándor, az elmúlt évek egyik legkiválóbb színházi szakembere, a Nemzeti Színház hajdani igazgatója, több színház-elméleti könyv írója, rövid ideig ugyan, de foglalkozott a filmművészettel is. Eleinte nem ismerte fel a mozi jelentőségét, cikkeiben aggódott, hogy a filmek a maguk szenzáció hajhászó történeteivel félrenevellik a közönséget.

Mégis vállalkozott arra, hogy forgatókönyvet ír Petőfiről. A filmet 1922-ben Deésy Alfréd rendező és Papp Gyula operatőr forgatta.

A film előjátékában Arany megtudja a legjobban szeretett barát halálát. A költő képzeletében feltámadnak a Petőfi haláláról szőtt legendák. A továbbiakban

## *Kis képes filmtörténet*

### HEVESI SÁNDOR ÉS A FILMMŰVÉSZET

Petőfi Sándor élete eleve-  
nedik meg a filmen. A sza-  
badságharc és a márciusi  
napok állnak a történet köz-  
pontjában. A filmről szóló  
kritikák dicsérik Petőfi  
alakjának történelmileg hi-  
teles ábrázolását. A régi  
Pestről, a Pálvax Kávéház-  
ról, az ott gyülekező írók-  
ról, az echós szekéren falu-  
ról falura vándorló komé-  
diásokról készült felvételek-  
et. Nagyszabásúnak siker-  
ülhetett a Petőfi szüleinek  
házát elragadó árvíz, a  
Nemzeti Múzeum előtt fel-  
vett „Talpra magyar”-jának  
és a segesvári útközetnek  
képei, s azok a részek, ame-  
lyekben a „Szeptember vé-  
gén” és az „Egy gondolat  
bánt engemet” víziószerű  
képekben jelennek meg.

A korabeli sajtó rendki-  
vüli figyelmet szentelt a  
filmnek. A Pesti Hírlap sze-  
rint ez a film új irányt je-  
lez a filmtörténetben, az  
irodalmi témák felé fordul-  
ást.

Hevesi Sándor nemcsak a  
film elkészítésében vett  
részt, hanem ugyanakkor  
elméleti eredményekre is  
törekedett. Abban az időben  
sokat foglalkozott a film-  
színész játékkal. Megállapí-  
totta, hogy a filmen köny-



Bajor Gizl (Szendrey Júlia)  
és Uray Tivadar

nyebb a komikus, mint a  
tragikus szerepet játszó szí-  
nész feladata, mert az előbbi  
eszköze inkább mimikai,  
míg az utóbbi a kimondott  
szó. A vásznon pedig na-  
gyobb jelentősége van a mi-  
mikának, mint a színpadon.  
Filmjáték, Hevesi szerint,  
sűrített, nagy önfegyelmet  
követelő színjáték.

Hevesi különösen nagy  
jelentőséget tulajdonított  
annak, hogy a filmen a szí-  
nész megláthatja önmagát,  
alkalma nyílik a művészi  
önkritikára. S bár a maga  
korában Hevesi nem sejt-  
ette még a filmművészet  
teljes kibontakozását, ki-  
tűnő érzékkel állapította  
meg, hogy a színjátszásra  
világszerte termékenyítő  
hatással lesz.

LÁSZLÓ ANNA

## *filmvilág*

II. évfolyam 5. szám. — Filmművészeti folyóirat. — Megjelenik  
minden hónap 1-én és 15-én. — Felelős szerkesztő: Hámos György.  
Felelős kiadó: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadó-  
hivatal: Budapest, VI., Lenin körút 9—11. Telefon: 231—285 — Terjeszti a Magyar Posta  
— Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és  
bármely postahivatalnál — Előfizetés 1/2 évre 24.— Ft. Csekkzámlaszám: egyéni elő-  
fizetésnél 61.238, közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap  
Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-500633. Athenaeum  
(F. v. Soproni Béla)





Papp Eva és Tordy Géza

## TŰZVIRÁG

A napokban kezdték el a »Tűzvirág« című új magyar film forgatását a Hunnia Filmstúdióban. A film írója Darvas József, rendezője Ranódy László, operatőrije Pásztor István. Főszerepeit Papp Eva, Tolnay Klári, Agárdi Gábor, Tordy Géza és Páger Antal alakítják

(Inkey Tibor felvételei)



Dajka Margit, Tordy Géza,  
Weisser Antal és Nagy  
Kati



# filmvilág

Ára: 4,— Ft

Barbara Laage a tisztességtudó utcalány szerepében, a hasonló című Sartre színdarab most bemutatásra kerülő francia filmváltozatában

