

ORSZÁGOS
KÖNYVTÁR

filmvilág

12

1959. JÚNIUS 15



Nina Ivanova és
Jurij Prokopovics

A KIEVI LÁNY

Tyimofej Levcuk fiatal ukrán rendező alkotása »A kievi lány«. Hősnője, Gálja együtt született az új világgal, a Nagy Októberi Forradalom viharában. Életútját, nevelőszüleinek sorát kíséri a film, s közben tanú vagyunk Ukrajna történelmének, a kievi híres Arzenál gyár munkásai életének.

A kétrészes produkció főszereplői *Borisz Csirkov*, *Oleg Zsakov*, *Konstantyin Szkorobogotov*. A címszerepet a hajdani gyermekszínésznő, *Nina Ivanova* alakítja. A felvételek a kievi Dovzsenko stúdió műtermében készültek.



Gálja iskolás korában

CÍMKÉPÜNK: Pap Eva az »Akiket a pacsirta elkísér« (Tűzvirág) című új magyar film egyik főszereplője (Inkey Tibor felvétel)

FILMMŰVÉSZETÜNK MÉRLEGE

1959. május 31-én tartotta alakuló közgyűlését a Művészeti Szakszervezet keretén belül életre hívott Filmművészeti Szakosztály. A közgyűlésen Darvas József tartott beszámolót filmművészetünk helyzetéről és feladatról. Referátumának lényeges pontjait az alábbiakban ismertetjük.

Darvas József bevezetőül végigtekintett a magyar film történeti múltján és elemezte azokat az okokat, amelyek következtében a felszabadulás előtti években jóformán egyáltalában nem alakulhattak ki számottevő magyar filmművészet, amelyet szocialista filmgyártásunk haladó hagyományának tekinthetne. Ebből a problémából kiindulva vetette fel filmművészetünk nemzeti jellegének kérdését és megállapította, hogy a haladó hagyományok hiánya következtében nehezen, lassan alakult ki az új magyar filmművészet nemzeti jellege, holott filmjeinkkel igazi sikereket akkor érünk el, ha filmalkotásaink, sok minden más mellett, a magyar valóság, igazi, hiteles tükrözését is adják, hiszen a világ arra kíváncsi a mi műveinkkel kapcsolatban, hogy mit tudunk mi a magyar világ sajátos színeiből, ízeiből hozzáadni a nagyvilág filmművészetéhez. A továbbiakban rámutatott arra, hogy a felszabadulás új korszakot nyitott filmművészetünk történetében, s bár kezdetben még a helyes, igényes művészi kezdeményezés mellett ott találtuk a giccset is, és különböző retrográd művészi tendenciákat, már közvetlenül a felszabadulást követő időszakban megmutatkozott a nagy pozitívuma annak, hogy filmművészeink megismerkedtek a szovjet filmművészet klasszikus alkotásaival. A filmművészetben is éppen úgy, mint egész kulturális életünkben — hangoztatta —, az igazi fordulatot az államosítás hozta meg. Darvas József erőteljesen beszélt azokkal a nézetekkel, amelyek a szematiikus torzulásokra hivatkozva, el akarják vitatni e korszak alapvetően pozitív jellegét és hangsúlyozta: a lényege ennek a kornak az eszmei alapvetés, az eszmei alap megteremtése egész filmművészetünk számára, a marxizmus—leninizmus hitében és világnézetében, a közelkerül-

lés a dolgozó emberek életéhez és problematikájához, a művészet pártossága elvének elfogadása és elfogadtatása és mindezzel együtt az új mondanivalóval adekvát művészi formák keresése. Szeretném újjólag aláhúzni — mondotta, hogy enélkül az eszmei-politikai alapvetés nélkül soha nem születhetett volna meg az, ami ezekben az esztendőkből történt, és soha nem születhettek volna meg a későbbi nagy eredmények.

Az 1953 júniusi párhatározat utáni erjedés és felfrissülés — folytatta —, amely az egész ország életében és kulturális életében egyaránt megmutatkozott, megmutatkozott a filmművészetben is és a következő években szinte ugrásszerű fejlődést hozott. Úgy szoktuk emlegetni ezt a korszakot, ezeket az éveket, mint a magyar filmművészet nagy éveit, a magyar filmművészet nagy korszakát és azt hiszem, nem is érdemtelenül. Akkor is voltak gyenge, közepes filmek, mint ahogy 1953 előtt sem csak rossz és szematiikus filmek születtek, de az egész 1954-es, 1955-ös és részben 1956-os esztendőök a múlttal szemben mégis komoly minőségi különbséget jelentettek, elsősorban abban, hogy művészeink az élet konfliktusait mélyebben és igazabban, sokrétűbben tudták és merték ábrázolni, mint 1953 előtt. Ez a valóban gazdag, biztató és nagy eredményeket hozó fejlődés azonban csak addig volt nagyjából töretlen, amíg az 1953 előtti évek eszmei alapvetésének talaján éltek és dolgoztak művészeink. Amint a filmművészet területére betört különböző formában a revizionizmus gondolkodása, amint az 1953 előtti évek eszmei alapvetése megingott, vagy kezdett széttöredezni, abban a pillanatban a magyar filmművészetben is megkezdődött a belső irányvesztés, eszmei és művészi szempontból egyaránt.

Ebből a problematikából Darvas József a neorealizmus kérdését emelte ezután ki, amelynek a hatása egyszerre volt pozitív és negatív. Feltétlenül pozitív volt abban az értelemben, hogy erősítette művészeinkben a haladó humanista gondolkodást, példákat adtak egyszerű emberek életének ábrázolására, az élet kis igazságainak felfedezésére. Viszont volt ennek a nagy és termékenyítő hatásnak egy árnyoldala is, elsősorban abban az értelemben, hogy művészeink jelentékeny része a maga gondolkodásában, művészi céljaiban és művészi törekvéseiben egyszerűen behelyettesítette a szocialista realizmust a neorealizmussal, holott a szocialista realizmus és neorealizmus nem azonos; a neorealizmus — hangsúlyozta Darvas — egy fokkal hátrább van művészi és eszmei célkitűzéseiben, koncepciójában a szocialista realizmustól és azok a művészek, akik a szocialista realizmust a neorealizmussal helyettesítették be, amikor előreléptek a valóság intenzívebb és líraibb ábrázolásában, egyben visszafelé is tettek egy lépést azzal, hogy a valóság forradalmi fejlődésének mély összefüggéseiben való ábrázolása helyett eszmeiségben, de művészi programban is sokszor a felszínes riport-dokumentárizmus színvonalán maradtak meg. Ezekben az esztendőkből, már a filmművészetben is, mint minden művészi területen, a revizionizmus kezdett tért hódítani, elsősorban a pesszimizmusban, az eredmények lebecsülésében és tagadásában, bizonyosfokú csalódottságban és dezilluzionizmusban. Akkor szinte kézenfekvő volt és készen adódott az, hogy az olasz neorealizmusban az ottani helyzetből adódó bizonyos pesszimiztikus vonások, a hősnélküliség és pátozsnélküliség saját részévé válják a mi művészeink gondolkodásának és alkotó módszerének. Egy kicsit a neorealizmusra, mint művészi és eszmei példára hivatkozva, lökték ki filmművészetünkben egymás után a pozitív hőst, a pártosságot és a többi eszmei gondolatot, amelynek megfogalmazásában — akár követelményeinkben, akár megvalósításukban — lehettek hibák és

torzítások, de hogy ezek megtisztítva és jól felfogva továbbra is részei kell, hogy legyenek a mi szocialista művészetünknek és filmművészetünknek is, az egészen biztos.

Darvas József a továbbiakban ráért az ellenforradalom szerepére a filmművészetben. Hangoztatta, hogy — nem utolsósorban az állami kontroll következtében — a revizionizmus a filmművészetben nem végzett olyan súlyos rombolásokat, mint egyéb művészi területeken. De bizonyos törekvésekben, művészeink gondolkodásában, útvesztésében dezilluzionizmusában nagyon is komolyan érezhető volt nálunk az ellenforradalom előtt és főleg az ellenforradalom után a revizionizmus rombolása. Utalt itt olyan alkotásokra, mint a Bolond április, a Fekete szem éjszakája, a Külvárosi legenda stb. Vázolta ezután azt az utat, amelyet 1956 után tett meg filmművészetünk, s amelynek során filmművészetünk jó néhány filmben és mindenekelőtt tendenciájában, feltétlenül elért arra a színvonalra, amely valamikor legjobb filmjeinket jellemezte. Sőt, meg merem kockáztatni — mondta —, hogy 1958 legjobb filmjeiben én bizonyos pluszt látok még az 1954—1955-ös évek legjobb filmjeivel szemben is, éppen azért, mert akkor már a revizionizmus helyenként betódult a filmterületre is és mert a neorealizmus alkalmazása sokszor nagyon is egyoldalú volt. Ezután feltette a kérdést, hogy van-e olyan biztató jelenség ma, hogy az ember azt mondhatja: ez a fejlődés förtelenül úgy fog menni, ahogy 1958-ban ment.

Filmművészetünkben erősen fenyeget a szürke középszer veszedelme, sőt ez már nemcsak fenyegetés, hanem már valóság is — mondta. — Az elmúlt évek legjobb filmjei, a Tegnapi kivételével, mind a múlttól szólnak. Filmművészetünk továbbfejlődésének következő láncszeme az lenne, hogy legalább ilyen erővel és intenzitással próbáljuk most már ábrázolni a mai életet, valóságot. Az elmúlt esztendőkből sok vígjátékot készítettünk és ez jó dolog. De emellett a drámaigényű vállalkozásaink a mai életről sorra ku-

darcot vallanak, s ez olyanfajta egyoldalúság, amely már feltétlen valamiféle nem jó jelenséget mutat. Megmutatkozik a szürke közepszer a téma választásában, a mondanivaló érdektelenségében, másodlagosságában, az írói feldolgozás erőtlenségében és még sok mindenben. Ennek okait elemezve, Darvas József rámutatott az irodalmi élet elmaradottságára, több irányú óvatosságra és bátortalanságra, amely az állami irányításban és a gyártásvezetésben, valamint a művészetben egyaránt jelen van, végül harmadik okként filmgazdaságunk szervezeti és gazdasági felépítésének problémáit jelölte meg. En az ellenforradalom után — mondotta — nagyon ellene voltam az akkori csoport-rendszernek, mert az dezorientációt, a dezorganizációt, az anarchiát jelentette abban az időben. Meg lehetne vizsgálni, hogy nem jutottunk-e el a konszolidációnak arra a fokára, amikor bizonyos mértékben ilyen nem lazább, hanem rugalmasabb felépítést lehetne ta-

lálni a filmművészetben. Legfőbb okként pedig azt az ellentmondást jelölte meg, amely a filmművészetel szemben támasztott eszmei igény s a filmművészek jó részének belső eszmei világnézeti állapota között fennáll.

A szocialista filmművészet igényéről nem mondhatunk le — folytatta Darvas József. — Erőltetni sem akarjuk a művészeket, hogy olyasmit vállaljanak mondanivalóként, amit belsőleg még nem egészen éreznek. Hol lehet ezt az ellentmondást feloldani? Nyilván nem abban, hogy egyszerűen rájuk hagyjuk: csinálják azt, amit akarnak, hanem nyilvánvalóan abban, hogy a belső eszmei-politikai és vele együtt a művészi érés nagyobb igényét támasztjuk önmagunkkal szemben. Ez lehet a kiút. Azt hiszem, hogy mindezen problémák megoldásában sokfajta segítséget fog adni számunkra a most megalakuló szövetség, illetőleg szakosztály.

Megalakult a Filmművészeti Szakosztály

Az alakuló közgyűlést Fábri Zoltán nyitotta meg, majd Herskó János terjesztette be a szakosztály alapszabály-tervezetét, amelyet egyhangúlag elfogadtak. Ezután került sor a végleges vezetőség megválasztására, amelyet a kiküldött jelölő-bizottság javaslata alapján a közgyűlés ugyancsak egyhangúlag fogadott el. A szakosztály elnökéül Fábri Zoltánt, titkárául Herskó Jánost választották meg. A tizenegytagú vezetőség tagjai lettek: Darvas József, Deák György, Fábri Zoltán, Herskó János, Keleti Márton, Kollányi Ágoston, Kovács András, Makk Károly, Nemes Károly, Pásztor István és Ranódi László.

A közgyűlés második napirendi pontja filmművészetünk helyzetének és feladatainak megvitatása volt, amelyet Darvas Józsefnek fentebb ismertetett előadása vezetett be. Az előadást hosszan tartó vita követte, amelyben felszóltak Máriássy Félix, Kalmár László, Nemeskürti István, Nemes Károly, Dósa István, Gyertyán Ervin, Várkonyi Zoltán, Bacsó Péter, Kovács András, Fábri Zoltán, Herskó János; dr. Orbán László, Révész Miklós. A vita, amely Darvas József zárszavával ért véget, számos fontos problémát érintett, mint: az eszmeiség, a mondanivaló problémája, a rendező szerepe, a forgatókönyv kérdése, a stílus problémája, az elszűrődés veszedelem, a fiatalok útkeresése, filmgyártásunk volumenjének kérdése stb. A vitában felmerült érdekesebb felszólalások anyagának és problémáinak ismeretetésére folyamatosan visszatérünk.



Barsi Béla és
„Bogánccs”

BOGÁNCCS

Fekete István kedves kutyaregénye, a Bogánccs sem kerülhette el a sikeres könyvek sorsát: film lett belőle. A téma olyannyira hálás, hogy filmen sem lehetett elrontani, sőt, ha szerencsés kézzel nyúlunk hozzá, a filmváltozat még rá is licitálhat a könyv sikerére.

A Bogánccsnak tisztelt kis fekete terelőpuli sorsa olyan, mint egy mai népmese. A hírneves juhász hírneves kutyája megszökik, mialatt a gazdája rádió-interjút ad, épp. négy-lábú társa szorgalmát és hűségét dicsérve — a világsztár előbb egy cirkuszba keveredik, ahol zongoristát faragnak belőle, ő pedig embert új gazdájából, a kiábrándult, részegeskedő zsonglőrből; majd innen is odébbáll, hogy egy kegyetlen, kutya-gyűlölő sintéren próbálja ki pedagógiai képességeit. Végül persze visszakerül eredeti gazdájához s a nagy kaland emléke mindössze annyi, hogy olykor-olykor boldogan produkálja a cirkuszban fölszedett tudását.

Bogánccs filmváltozata azzal tűnik ki, hogy nem akar kitűnni. Nem mondhatjuk, hogy hemzseg az új, soha nem volt ötletektől, de a kevés, ami van benne, mind talál, mindnek

van mondanivalója. Az autóval terelt nyáj, a cirkuszi »ruhában« sértő, macskát kergető puli, a vénkisasszony és ölebe, a szerelmes sintér, aki elkésik a légyottról —, megannyi bájos helyzet és figura. A film derűs, kellemes összehatását mindössze a cirkuszi epizód fölösleges érzélgőssége rontja. A kiöregedett zsonglőr szerelmi válsága rosszízú, mondvacsinált.

A Bogánccs filmváltozata új rendezőt avatott: *Fejér Tamást*. Eddig kitűnő elméleti embernek ismertük: 1942-ben megjelent *A film* című könyve figyelemre méltó összefoglalása a filmművészeti avantgardizmus esztétikai elveinek: újra olvasva is, csak sajnálhatjuk, hogy szerzőjük már jó évtizede hűtlen lett az esztétikához. Mint rendező, meg sem próbálta akkori elveit gyakorlatban alkalmazni: a Bogánccs filmváltozatában nyoma sincs a kísérletezésnek. Igaz, ezt a téma sem igen engedte meg: itt a könnyed anyagkezelés a helyénvaló. Úgy érezzük azonban, hogy Fejér, elvetve régi elképzeléseit, olyasmiről is lemondott, ami minden filmművész elengedhetetlen sajátja: az eredetiségről, egyéni látásmódról. A Bogánccs rendezését pedantéria, kissé lapos konzervatív



Vas Eva és Kállai
Ferenc

vizmus jellemzi. Ez a pedanteria a debütáló rendezők múló gyermek-betegsége, kissé különös azonban, ha valaki — imponáló elméleti tudással és másfélvéltizedes gyakorlati felkészültséggel — ennyire tartózkodjon a merészebb megoldásoktól. Fejért nem gyanúsíthatjuk meg az-
zal, hogy kísérletezés közben idegen példák másolásába téved, mint a *Razzia*, vagy a *Harangok Rómába mentek* fiatal rendezői, de az öncsonkító szigor sok, valóban eredeti megoldástól is megfosztotta a filmet. A filmben nincs formai hiba: a vágások, a kép-átmenetek, a nézés-irányok hajszálpontosak, de mindez valami merevségről, nehézkességről árulkodik: a képeknek nincs belső ritmusa. Mintha minden egyes beállítás újra kezdődne: a szereplők bejönnek a képbe, mondják vagy teszik a magukét, ráérősen gondoskodnak a következő jelenetről, amely egy csomó agyonmagyarázással előkészítve, végre felváltja az előzőt. Eredmény: a gyakorlottabb néző négy-öt »snittre« előre ki tudja találni, hogy mi következik; a tempó lelassul s bár a vágások külsőleg pontosak, az az érzésünk, hogy mégsincs semmi se a helyén. Ez különben főleg a cirkuszi epizód szcenikailag is elhibázott jelenetezésén érződik a legerősebben. Jellemző példa az a jelenet, amikor a kutya megszökik, s a nézők hiába várják a

produkciót, a zenekar háromszor is tuszt húz, mialatt kétségbeesetten keresik a »sztárt«. Itt nyilvánvalóan a gyors képváltások adnák meg a jelenet feszültségét; ehelyett azonban a rendező mindig végig várta egy-egy akció befejeződését — s így izgalom helyett kínos unalmat érzünk, hisz mi már *tudjuk*, hogy a kutya nem kerül elő. Sok a »passzszázs«-felvétel is, amelyeknek egyetlen funkciójuk, hogy a sima átmenetet biztosítsák: többet kellene bízni a közönség fantáziájára, főleg állatfilmben, ahol a »főszereplő« váratlan, terven felülj produkciói sokszor megérik még a hibás átvágást is. Pedig van Fejér Tamásnak csendes, tiszta lírája is, amelyet felesleges visszaszorítania.

Az együttes játékát ugyanez a kiszámított gondosság jellemezte; igazában csak *Barsi Béla* zsonglörje, *Kiss Ferenc* sintére és *Szabó Ernő* állatidomárja volt emlékezetes. *Széchenyi Ferenc* képei jól komponáltak, de a millió agyonpucoválása nem használt a film hitelének: sehol semmi életszerű rendtelenség, a házak, a fák, a bokrok, a cirkuszi sátor: mind csak kompozíciós elem, szigorú rendszerbe illeszkedve. Még jó, hogy a kutya olykor nem arra szaladt, amerre kellett volna: ezek voltak a legüdítőbb képek.

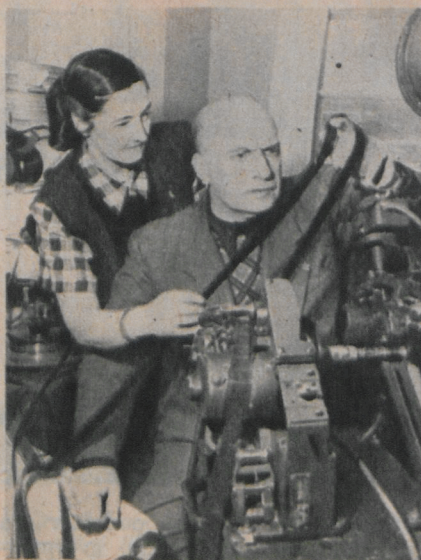
B. NAGY LÁSZLÓ

MESTERK ÉS TANÍTVÁNYOK

A szovjet filmművészet új fejlődését napjainkban sokféle tény bizonyítja. Nemcsak a nagy nemzetközi fesztiválok eredményei: a »Negyvenegyedik«, a »Csendes Don«, a »Múlt évek«, a »Szállnak a darvak« sikere, hanem az is, hogy a gyártás mennyiségileg is emelkedőben van. 1954-ben még 38 film készült, a következő esztendőben már 65. 1956-ban ez a szám 85-re ugrott fel, 1957-ben 92-re. Az elmúlt évben pedig 103 nagy játékfilm hagyta el a stúdiókat.

Mindehhez sok és jó forgatókönyvre van szükség, vagyis az írók, fiatal tehetségek mind szélesebbkörű bekapcsolására, a régi és a főiskoláról most kikerülő rendezők, operatőrök, szakemberek tehetségének, elképzeléseinek kihasználására. S itt kell megemlíteni, hogy az ismert nevű rendezők rendkívül nagy gondot fordítanak az utánpótlás kinevelésére. Mihail Kalatazov például a »Szállnak a darvak« után nem kezdett tüstént új filmet, hanem tapasztalataival, tanácsaival mint művészeti vezető irányította egy teljesen fiatalokból álló forgatócsoport munkáját. Így tesz most Szergej Jutkevics is. Többek között ez a művészi szerezénység is magyarázata az ifjúság gyors előretörésének, a sikernek.

Ha az 1950-es évi tervet böngészünk, az első, ami tüstént a szemünkbe ötlök, a változatos és gazdag tematika. A nemzetközi kapcsolatok kiszélesedéséről vall — a most folyó tárgyalásokon kívül — hat koprodukciós alkotás. A »Keleti szél« (kínai), az »Előeste« (bolgár), a »Normandia-Nyemen« (francia), a »Felszabadulás« (albán), végül a »Májusi csillagok« és a »Győz a szerelem« (csehszlovák) és szovjet művé-



Mihail Csiaureli és asszisztensnője
T. Lihacseva

szek közös munkája. Közülük is kiemelkedik a »Normandia-Nyemen«, amely a Nagy Honvédő Háború idején a szovjet hadsereg oldalán harcolt Normandia repülőhadosztály hős pilótáinak harcát örökíti meg. Jean Dreville francia rendező forgatja a filmet Konsztantyin Szimonov, Charles Spaak és Elsa Triolet forgatókönyve nyomán, szovjet meg francia színészek közreműködésével.

Mellettük érdeklődésre tarthat számot néhány közismert klasszikus orosz regény vagy novella filmváltozata. Így a nemrég befejezett »Apák és fiúk« után Turgenyev még két műve került műterembe. Vlagyimir Petrov az »Előesté«-t, Jevgenyij Tyetjerin pedig a »Mumu«-t ülteti át az új műfaj követelményeinek. Ivan Pirjev, a zenés filmek mestere, talán éppen egyik kritikusat óhajtja megcáfolni, aki néhány esztendeje azt írta, hogy számára idegen a klasszikus léggör. »A félkegyelmű« első részét követően ugyanis ismét Dosztojevszkijhez nyúlt, még pedig a »Fehér éjszakák«-hoz. A Csehov-évforduló alkalmával Joszif Heffic,



Grigorij Moszaj — a Golgotha rendezése
Közeben

a nagy elbeszélő emlékének szenteli »Dáma a kutyuskával« című művét.

Solohov népszerűségét bizonyítja, hogy az »Embersors« mellett elkészül az »Új barázdát szánt az eke« új változata. Alekszej Ivanov, a régi gárda közismert tagja dolgozik rajta a Lenfilm leningrádi műtermében. S ha már itt tartunk, említést érdemel, hogy Szergej Bondarcsukkal egy időben (aki az »Embersors« rendezője), még egy világhírű színész vállalt új szerepkört. Alekszej Batalovról van szó, ő Gogol »Köppeney« című művét forgatja.

A mai témák közül amúgy találmokra megemlíthetjük a falusi tárgyú »Elbeszélés az agronómusról«-t, forgatókönyv írója a nálunk is járt Galina Nyikolajevna. Mihail Kallatov a geológusok életéről fejezett be memregiben filmet (»Az el nem küldött levél«). Operatőre ismét Szergej Uruszevszkij a »Szállnak a darvak« bravúros fényképésze, míg a két főszereplő: az »Életem árán« férfi hőse, Jevgenyij Urbanszkij és természetesen Tatjana Szamojlova.

Az új nemzedék előretörése (a kijevi stúdió 13 filmjéből például 10 olyan rendező irányításával készül, aki most, vagy csak nemrég végezte az akadémiát), nemcsak új lendületet, friss szemléletet, egyéni elképzelést vitt az 1959. évi tervbe, hanem



Vladimir Petrov az új szovjet-bolgár koprodukción, az »Előeste« rendezője

lehetővé tette, hogy a nagyok gondosabban, alaposabban készülhessenek elő új feladataikra. Így már érthető, miért nem találkoztunk — hogy csak néhány nevet említsünk — ebben az esztendőben például Grigorij Alekszandrov, Mihail Romm, Juliusz Rajzmann, Fridrih Ermiler, Abram Room nevével. Mihail Csaurelli Tbiliszi-ben »A nép leánya« című új filmjét készíti elő.

Az írók is — s ez öröndetes jelenség — mind nagyobb érdeklődéssel fordulnak a film felé. A 105 filrn főcímén olyan közismert neveket találunk, mint Konstantyin Szimonov, Olesz Goncsar, Pável Nyilin, Galina Nyikolajevna, Vagyim Szobkó, Zakrutkin, Mihail Solohov, Szergej Mihalkov, Szergej Antonov. Közülük sokan mai témát dolgoztak fel — s ez most különösen a XXI. kongresszus határozatainak fényében — rendkívül fontos. A jelek alapján tehát bizonyos, hogy ez az esztendő is gazdag, érdekes termést hoz.

ÁBEL PÉTER

Ivan Pirjev és V. Pavlov 16operatőr

Filmszerű-e a film?

Általános felfogás az, hogy a film valamilyen szintetikus művészet. Keverednek benne a legkülönbözőbb művészet elemei, van benne valami a képzőművészetből, a zenéből, a színpadból, a regényből és a lírából is. Mindebben van igazság. De ezen az alapon még kétségbe vonható a filmnek, mint művészetnek minden lehetősége.

Miért? Hogy válaszunkat ne kezdjük túl messze, a művészet egyik igen speciális sajátására hívjuk fel a figyelmet. A művészet a kultikus, mágikus játékokból szükségszerűen bontakozott ki külön műfajokban. A művészetben a mágia együtt jelentkező elemei tánc, színjáték, vers, ének, külön műfajokká bomlottak. Nem vizsgálhatjuk meg ennek a folyamatra sajátos okait. Csak arra utalunk, hogy ezt a haladást nem lehetett soha semmissé tenni. A Gesamtkunst, az összművészet irányában történt kísérletek sorra hajótörést szenvedtek. Ennek a művészeti elválásnak, a külön utakon járásnak a művészi hatás szempontjából döntő szerepe van. Ez annyit jelent, hogy az egyes műfajok a valóság más léteit, más síkját, más vonatkozását tükrözik vissza.

Hogyan lehet ezen az alapon kétségbevonni a film »művészet« voltát? — kérdezhetnénk. Az eddigiek csak azt bizonyítják, hogy a film az igazi, a valóságos összművészet, a film elvileg többet nyújthat, mint bármilyen eddigi műnem és műfaj. Ugyanis a mozgókép nem egyes viszonylatok ábrázolására képes, hanem egyszerre több viszonylatára. Nemcsak fogalmak, szavak segítségével hat a gondolatra és az érelemre, hanem közvetlenül is, mint a zene, sőt, a látáson keresztül is, mint a képzőművészet. Tehát a film lehetőségei szempontjából a legnagyobb művészet.

De éppen itt van a bökkenő. Az előbbi következtetés ugyanis szemelől téveszti a művészet egyik lényeges jellemvonását. Mégpedig a művészet mozgósító hatását. Ez az ak-

tivizáló tendencia nemcsak a művészi alkotásból értelmileg levont végkövetkeztetésekben, nemcsak a gondolati és érzelmi katarziszban rejlik. Ennek a katarzisznak alapvető feltétele a Gorkij által joggal gúnyolt »az író ír, az olvasó olvas«, a műélvezőt passzívnak feltételező elv gyakorlati meghaladása. A különböző műfajok elválása azt is magával hozta, hogy a valóság bizonyos síkjának művészi feltárása a műélvező megjelenítő erejét egy más síkon aktivizálta. A műélvező az eleje tárt valóságához a maga tapasztalta világgal kapcsolatosan reflexiókat fűz, mind gondolatilag mind hangulatilag, mind pedig képzelőerejével. Az ilyen mozgósító hatás az egész műalkotás aktivizáló lehetőségének a végső aktivizálási tendenciáknak alapja.

A film az első pillantásra teljesen kizárja ezt a lehetőséget. Sokoldalúsága révén szinte mindent készen tárol a néző elé. A gondolattól az érzelmekig és a hangulatig. Tehát ha a filmművészet komplex művészet voltát kiemeljük, két egymásnak ellentmondó megállapításhoz jutunk. 1. A filmművészet adottságai szempontjából a legmagasabbrendű művészet, hiszen a legtöbb síkon tükrözi vissza a valóságot. 2. Mivel a film többszörösre képes, nem aktivizálja a nézők teremtő képzeletét, minthogy mindent készen tárol a néző elé, nem is művészet.

Az ellentét természetesen a gyakorlatban, a filmművészetj alkotásokban oldódik fel. Itt bebizonyosodik, hogy a film nem a többi művészet alatt vagy felett álló művészet, hanem speciális műnem. Módszerei alapjukban különböznek a többi művészetek eljárásától. Mindazok a törvények, melyek a művészetre általában érvényesek, érvényesek itt is, de a külön műnemre jellemző átalakult formában. A filmben a művészt és az iparost éppen az választja el egymástól, hogy meg tudja-e teremteni a művészet általános törvényeivel való közösségen belül éppen a speciálisan. A film alkotója tehát nem

filmszerűen fejezi ki magát, hanem
filmben. (A filmszerűség kifejezés a
filmművészet lényegének meg nem
értéséről tanúskodik.) A filmművész
előtt a probléma nem irodalmilag
vagy képszerűen vagy hangban jelen-
nik meg, hanem komplex módon, a
különböző elemek, a teremtés és
reprodukálás együttesében.

Nem akarjuk itt ennek a sajátos-
ságnak minden következményét ele-
mezni, mely a szereplők kiválasztá-
sától a kísérőzenén át a tájfelvéte-
lekig, a fényképezési távolságokig és
az átúszások pillanatának meg-
választásáig determinálja a filmet.
Csupán az ebből következő legálta-
lánosabb sajátosságra szorítkozhat-
unk. A filmművészet fő kérdése a
helyes arány megtalálása. Ha a film
például mindent meg akar mutatni,
akkor mindenütt determinálni igyek-
szik a néző, a műélvező tudati vilá-
gát. Ebben az esetben a film teljesen
elveszíti művésziességét. A másik le-
hetőség az, hogy az említett problé-
mát érezve, igyekezzen az egy-egy
komplex benyomást keltő jelenet
után nagyobb ugrásokat végrehajta-
ni. Ilyenkor, amennyiben a film alk-
otója nem találja meg a különböző,
egymástól időben vagy hangulatban
távolálló jelenetek között az átve-
zető szálát, a film menthetetlenül
szétesik és üressé válik. Más szavak-
kal: kétségtelen, hogy a film kom-
plex jellege következtében nagyobb
ugrásokat bír el az egyes jelenetek
között, mint más műfajok, de min-
denütt meg kell találni ennek a tá-
volságnak a mértékét, mindenütt
meg kell lenni az egyik jelenetből a
másikba átvezető elemet. Mindig et-
től a konkrét átvezető elemtől függ,
hogy a film elbírja-e egyes elemek
elhanyagolását vagy jelzését. Ettől
függ, hogy hol lehet valamit szinte
"feldobni" a filmkodikákra s hol kell
aprólékos megoldásokkal élni. Mind-
ezt mindenütt a tartalom határozza
meg.

Legyen szabad néhány kézen fekvő
példát említeni erre. Orson Wel-
les Aranypolgár c. filmjében a film
kerete felveti a kérdést, hogy miért
volt Kane utolsó szava az, hogy »ró-
zsa-bimbó«. Egyetlen kép egyetlen
szöglete, mikor a többi tűzrevalóval

együtt odadobják a gyerek Kane
szánkóját is, elegendő arra, hogy fel-
villantassa: az egyszerű, gyerekkori
környezetből való kiszakadás indí-
totta el a későbbi milliommot az el-
embertelenedés útján.

Ugyanez a helyzet a Szállnak a
darvak híres montázsával kapcsolat-
ban is. Ebben a montázsban valóság
és vágyak kapcsolódnak egybe a há-
lál előtti szédület forgatagával. Ami-
lyen idegen a montázs a regénytől,
úgy helyén van ez itt. A képek fel-
villantása minden részletes fényké-
pezés és magyarázat nélkül, teljes
betekintést nyújt annak az életnek
tendenciáiba, mely ebben a pillanat-
ban alszik ki.

Tehát ugyanazok az eszközök, me-
lyek más művészeti ágakban pusztá-
an erőltetett szimbólumok lehetnek,
a film komplex jellege következté-
ben megfelelő helyen elnyerik az ér-
telmüket. Ez az oka annak, hogy a
film aránylag igen kevés idő alatt
sokat mondhat, hogy nem lehetnek
benne alárendelt vagy mellékes ele-
mek. De a film csak akkor lehet mű-
vészet, ha megtalálja a megfelelő
mértéket a mindent bemutatás és a
szakadozott ábrázolás között. Az
egy-egy képsorok közötti átmenetek
hajszálfinomok, de ezeknek elcsajá-
títása ugyanúgy felbomlasztja a film
belső harmóniáját, mint a durva,
unalmassá váló, felesleges fény-
képezgetés.

Hol egy képi elem, hol egy dia-
lógus elhangzó utolsó szavai, hol egy
hangulati mozzanat vezet át az új
cselekmény felé. Azt, hogy mikor és
hogyan hajolnak át egymásba a ké-
pek, mindenkor a konkrét tartalom
határozza meg. De a film minden
tartalmat csakis ezeknek a motívu-
moknak megérintésével fejezhet ki.
A jó szűzse alapján így válik per-
döntő kérdéssé az egyes képeknek
egymástól való távolsága, a részlete-
ket az egészszel összeötvöző, e távol-
ságot áthidaló fonál meglelése. En-
nek mentén bontakozik ki a néző alk-
tív műélvezete s így emelkedik a
film minden egyéb művészettel
egyenlő rangra.

HERMANN ISTVÁN

MARCEL CAMUS — RENDEZŐI PÁLYÁJÁRÓL ÉS A NÉGER ORPHEUSRÓL

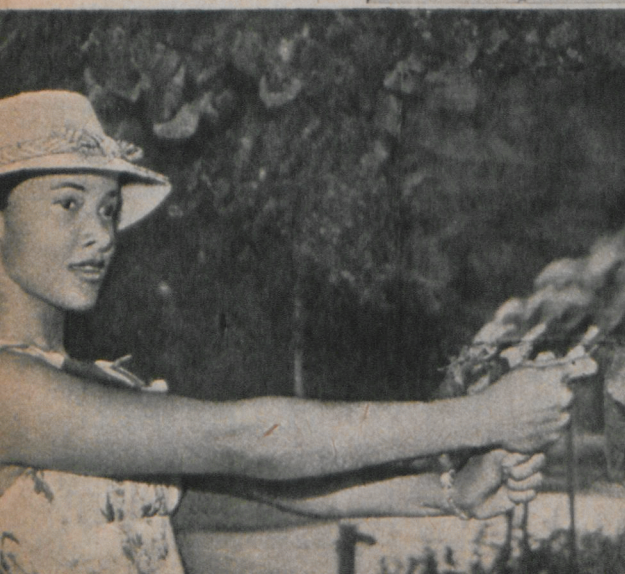
Mint a lapok közölték, a cannes-i filmfesztiválon nagy feltűnést keltett és elnyerte a nagydíjat a *Néger Orpheus* című francia filmalkotás. A film rendezője, *Marcel Camus* fiatal ember, az a második, egész estét betöltő játékfilmje. A két film érdekessége, hogy mind a kettő Franciaországtól távol eső, egzotikus vidéken és millióban játszódik. Az első — a *Mort en Fraude* — Indokínában, a második, a *Néger Orpheus* Braziliában. Maga Camus így magyarázta egy nyilatkozatában ennek a feltűnő és szokatlan pályakezdetnek okait:

— Hogy játékfilmrendezői tevékenységem Indokínában és Braziliában kezdtem, nem azzal magyarázható, hogy szándékosan kerestem ilyen távoli helyeket a forgatáshoz, bárha az utazás igen fontos szerepet tölt be életemben. A

francia filmgyártás helyzete készítetett erre. Hét esztendőn keresztül következetesen visszatudasítottam azt a lehetőséget, hogy valamifajta kommerciális bűntügyi, vagy egyéb témájú kommerc filmmel kezdjem pályafutásomat. Minden alkalommal a *Mort en Fraude* témáját javasoltam, három esztendőn keresztül hasztalan har-



Marcel Camus és Marpessa Dawn



Képeink: Marpessa Dawn, a népszerű kreol filmszínésznő, aki a *Néger Orpheus*-ban Eurydicét alakította



coltam megvalósításáért, pedig szerettem volna ezt a filmet még az indokínai háború során megvalósítani, hogy ezzel közvetlen aktualitást is biztosítsak számára. Ugyanis, ha valamilyen francia »jelenlét« fennmarad Vietnamban, az a francia kultúra jelenléte, szemben a gyarmatosítók és katonák múlt-korú ott-tartózkodásával. Vietnamban ennek a filmnek a megvalósítása hozzásegített az ország és a nép alapos és emberi megismeréséhez és mint ahogy a film hőse egy háborútól meg-

gyötört vietnami faluban, egyszerű emberek között jut el a maga emberi öntudatáig, én is hősöm sorsán és közvetlen élményeimén át jutottam el az egyszerű emberek élete szépségeinek, tisztaságának, költészetének átéléséhez.

Új filmjével, a Néger Orpheusszal kapcsolatban Camus a következőket mondotta:

— Lényegében ez a gondolatkör folytatódik a Néger Orpheus-ban is, amelyben a mindennüti létező emberi gyengédséget akartam kifejezni a film nyelvén, a maga teljességében és valóságában. Az előbb említettem, hogy az utazás újabb és újabb népek, vidékek megismerése, milyen fontos szerepet töltött be életemben. Az utazásban az a csodálatos, hogy az ember levetkőzi szokásait, előítéleteit, és mintegy gyermeki kíváncsisággal nyílik meg az elébe kerülő élmények befogadására. Úgy van ezzel az ember, mint a szerelem-

mel. Amikor szerelmekben vagyunk, igyekszünk valami szépet találni, hogy ajándékként nyújthassuk át... Ezt találtam én meg Orpheus alakjában és legendájában. Orpheus számomra az a harmonikus lény, aki értelmével és érzelmeivel kísérli meg felfedezni a világot. A Néger Orpheus hősei kezdetben csak élni és szeretni akarnak. Néger hőseim a legtisztább emberi érzésekkel vannak eltelve. A nagy költemények mindig valamilyen igen egyszerű eszmébe, gondolatba eresztik gyökereiket. Az Orpheus-legenda felelevenítése is közel van a gyermek képzetéhez. Az orphizmus alapvető eszméje számomra az élet, a szerelem szépsége, az egyszerű emberek érzésvilágának egyensúlya és harmóniája olyan tisztán, ahogyan a brazilai négerek életében — vagy akár Indokína parasztjainak mindennapjaiban — módomból tapasztalni.



A nagy Caruso

Életrajz-film, méghozzá egy hang életrajza! »Bölcsőtől a koporsóig« nyomon követhetjük benne a nagy Caruso hangjának történetét. A film első akkordjai az újszülött Enrico erős torkocsájából hársognak elő, a zárótételt pedig a világhírű belcanto tragikus elcsuklása adja:

Mielőtt Richard Thorpe amerikai filmrendező munkájával foglalkoznánk, előre kell bocsátanom, hogy a címszerepet játszó Mario Lanza éneke, temperamentuma és kissé külseje is Carusót idézi, s a néző valóban csak a film végén ocsúdik fel, hogy nem Carusóban gyönyörködött, hanem Mario Lanzaiban.

Maga a story hűségesen és pontosan emlékeztet a nagy emberekről szóló életrajz-filmek korrekciósémájára: már kisgyermek korában látszott, hogy... stb., küzdelmes és nehéz ifjúsága alatt... stb., a világ elismerése előtt a megnemertés kudarcra... stb., öt világrész bámulta tehetségét, amikor a végzet... stb., stb., stb. A forgatókönyvnek tehát olyan a szerkezete, hogy Caruso helyébe orvos, felfedező, festő, sportfenorhén is állítható, s az, mit sem változtatna azon, hogy ifjabb és naivabb lényünkkel izgatottan ne figyeljük végig a nagy ember történetét. Szerencsére a filmben a séma énekes-változatát kapjuk, s ebben az előírások fordulatok mind egy-egy nagyszerű áriához szolgáltathatnak alkalmat. A kitűnő Mario Lanza él is a lehetőségekkel, sokféleképpen énekel szépen, stílusfejlődést is mutat,

anélkül, hogy akár a londoni Covent Garden, akár a New York-i Metropolitan akusztikájában változtatna azon, a szertelen, rokonszenvesen és »közönségesen« olasz jellegén, amelyet Caruso születésével hozott Nápolyból.

A forgatókönyv írói (Sonya Levien és William Ludwig) gondoskodnak róla, hogy minden ária előtt megfelelő hangulatba kerüljön a »közönség, s már érzelmileg telítetten lendüljön Bach, Rossini, Verdi, Puccini, s még annyi más muzsikus várázába. A forgatókönyv írói »szívre mennek«, afféle mosoly-könny dramaturgiát alkalmaznak, s ennek megfelelő mozaikokból rakják össze Caruso hangjának történetét. A kis Enrico anyja halálát körmeneti énekkel, Caruso átütő sikerét az Aida diadalmas zengésével, csalódását Leoncavallo Bajazzo-kacájával párosítják. A forgatókönyv legjellemzőbb tulajdonsága, hogy a nézőnek adni akar a pénzéért, a film egészének van is valami »prospektus Carusóról« jellege, kedvünkre lapozgathatunk benne, mindentűt változatos hangulatokat, izléses meseszöveget, gyönyörűen szóló zenekarokat, szép kiállításokat, és természetesen Carusót itt, Carusót ott, Carusót lent, Carusót fent, mint egy lendületes Rossini-áriában.

A legtöbb énekes számára saját lénye olyan, mint egy tok, amelyben a drága hangszert cipeli. Ez az egyszerű, de nagyon igaz tény, a Caruso-film konfliktusának is alapja. Caruso



Caruso (Mario Lanza) énekel az operából kintrekedt népeknek

elsősorban *hang*, melyet mindenkinek — neki magának is — szolgálnia kell. A Caruso-film drámai feszültségének forrása: az énekes addig él, amíg a hangja szépsége tart, személye a hangja nélkül érdektelen, talán még önmaga előtt is az. Mario Lanza érdekesen és hallatlan könyvnyedséggel oldja meg feladatát, kedves, közvetlen, romantikus, mintha magánéletében is egy opera főszerepét játszaná. Pózaik kellemesek, csöppet ironikusak is, egyszerűen mint színész sem vall szégyent káprázatosan szép hangja előtt.

Richart Thorpe igazi karrier-filmet készített, amelyben a nézőt minden eszközzel rajongásra akarja kényszeríteni. E célból a kiváló énekes mellé rokonszenves, kedves férfiakat, szép nőket, változatos és gazdag környezetet helyez, s vigyáz arra, hogy egy tragikus vagy egy humoros csattanó gondoskodják a közönség rajongó lelkiállapotának megtartásáról. A film azonban nem elég-szik meg a lelkesedés keltésének ezzel a szintjével sem, a rendezőnek az is ambíciója, hogy mindezt kellemesen demokratikus légkörben tegye. Evégből különösen rokonszenvesen ábrázolja a hétköznapi embe-
reket, az egyszerű olaszokat és amerikaiakat s ha szabad mondanivalóról beszélni egy énekhang történetével kapcsolatban, hát mondanivalója is van a filmnek. Körülbelül ennyi: csak a karzatnak érdemes énekelni, mert ott ülnek az igazi zenei szakértők, a páholyokban azok, akiknek csak pénzük van.

Sem a film rendezésében, sem az operatőri munkában nincs semmi különösképpen eredeti, de minden a

helyén van. Ez a körülbelül nyolc évvel ezelőtt készült film életfelfogásában — bocsánat a kifejezésért! — polgári-demokratikusan sematikus. A filmművészet szempontjából maradandó alig van, mégis érdekes tanulsága a filmnek, hogy még a közepszerű is lehet izléses, s mi több, nemes szándékú.

A színészi játék színvonala sokkalta magasabb, mint a forgatókönyvé. A Mario Lanza mellett játszó szereplőgárda közvetlen, természetes játéktípusa teljesen mentes a színészvilág privát életének ábrázolásában oly sokszor unalmasan ható túlzásoktól. A szereplők színészalakításukban észrevétlenül színészek, a rendezőt szerencsére nem vonzották a színházi intimitások. A szereplők közül a Caruso szerelmét alakító bájos *Ann Blyth*, a zord pénzmágnást könnyed eleganciával játszó *Carl Benton Reid* tetszik különösen. *Jávor Pál* közepesen kis szerepében is nagyon megnyerő, s az angol szavak mögött is magyarul kedves és szeretetre méltó.

A rendező nagy figyelemmel válogasztotta ki a kis gyermek és a korifjú Caruso alakítóit, akik pontos kis másolatai a férfi Carusónak, s nemcsak külsejükre nézve, de egész lényükkel is hitelesítik a gyermekéveket.

A nagy Carusóban nálunk is minden néző megtalálhatja azt, amit szeret; az ábrándos lelkű rajonghat, az irodalmi sznob bosszankodhat, a zenekedvelő pedig gyönyörködhet Carusóban, aki a filmen inkognitóban. Mario Lanza néven szerepel.

GYÁRFÁS MIKLÓS



Jávor Pál mint Antonio Scotti a »Nagy Caruso« egyik jelenetében

EMLÉKEZÉS UMBERTO BARBARORA

A közelmúltban hunyt el Umberto Barbaro, a kiváló olasz filmesztéta, a haladó olasz filmművészet harcostollú teoretikusa. Felkértük Glauco Pellegrinót, az ismertnevű olasz filmrendezőt Barbaro munkásságának és jelentőségének méltatására.

Umberto Barbaro Szicíliában született és 57 éves volt, amikor meghalt.

Utójára Rómában láttam őt, azon a vitán, amelyet a Gramsci Intézet rendezett a realizmus itáliai problémáiról.

Felszólalt — szakmai környezetben bizonyára utójára — s többek között ezt mondta: »Nagyon pozitív dolognak tartom, hogy ebben a vitában tág teret szenteltek a film problémáinak; bár ez még mindig nem elegendő ahhoz viszonyítva, hogy néhány film-szakembernek (Pudovkinnek, Balázs Bélának) milyen nagy jelentősége volt a realizmus esztétikájának megalapozásában.«

Nos, az, hogy a »vitában tág teret szenteltek a film problémáinak«, főként az ő érdeme volt; mert Umberto Barbaro már a fasizmus éveiben beiktatta a filmet a kulturális problémák közé — amikor pedig a »hivatalos hatalom« kulturális köreiben a legteljesebb közöny uralkodott a film iránt. Életének nagy részét annak szentelte, hogy megérttesse: a film nem »mutatványosbódéba való tünemény«, hanem művészi alkotás. Még egy alapvető megállapítása volt abban az utolsó felszólalásában: idézem a gondolatát, mert minden gondos film-szakember számára értékesnek tartom: »A filmtechnikának önmagában haladó tartalma van: nem tud hazudni, s nem tudja a valóságot meghamisítani — csak azon az áron, hogyha teljes mértékben és tervszerűen eltér tőle.«

Umberto Barbaro mindig keményen csatázott az étellel; már gyermekéveitől kezdve, amikor árván maradt, s otthagya az iskolapadot, hogy munkát keressen, s a későbbiek során is, tudósi és harcos életútjának valamennyi állomásán keresztül.

A nép életének fájdalmas valóságából, a szegények elszántságából, az elnyomott osztályok felszabadításáért vívott elkeseredett és ragyogó harcokból merített ihletet.

Hitt az ember megváltásában, megértette a marxizmust, kommunista volt. Felvilágosult kritikus és elméleti szakember lett, soha nem kételkedett, hogy a gondolat és a civilizáció helyes útján jár.

Az ifjúkori színházi és irodalmi avantgardista kísérleteket, s a bátran ellenzéki antikonformista, érdekes folyóiratok szerkesztési munkáját filmművészeti tevékenységgel váltotta fel; ugyanis megértette, mennyire nagy hatással lehet a film a néptömegekre — amint ezt Balázs Béla is tanította.

Ebben az időben, 1931-ben, más haladó értelmiségiekkel együtt Emilio Cecchi oldalán dolgozik, a CINES-ben. Majd 1935-ben Luigi Chiarinivel együtt tanár a Centro Sperimentale di Cinematografia-ban (Film Kísérleti Központ) — abban a sötét korszakban, amikor a minisztériumbeliek »veszélytelen felforgató«-nak tartották; filmesztétikával foglalkozott ez a »felforgató«, s ezért békében hagyták.

Első találkozásáról Pudovkinnal, s ez élmény jelentőségéről ezt mondja: »Egy idő óta nagy érdeklődéssel figyeltem a film világot, sokat gondoltam rá, s már volt is néhány, talán nem is banális megállapításom róla; — most pedig úgy tűnt, mint ha mindaddig ismeretlen és idegen lett volna számomra... Pudovkin halk beszéde összezavarta, valósággal a levegőbe röpítette azt az egész kultúrát, amelyből — habár mindig türelmetlen voltam vele szemben — én is táplálkoztam. Széles és egyenes út ez — egészen más művészeti felfogás, mint amely Olaszországban egyeduralgó volt...«

Igy kezdte meg a Centro Speri-

mentale-ban tanári munkáját; nevelni, tanítani kezdte a film-szakembereket, ráébresztette őket felelősségük tudatára. A fasiszta korszakban, a fasiszták által létesített iskolában hadat üzent a zsarnoki rendszer ellen, s számos fiatalt magával tudott ragadni; s amit hosszú éveken keresztül kritikusi és elméleti munkájával előkészített: e fiatalok vetették meg a lázadás filmművészetének, a valódi olasz filmnek, a neorealizmusnak az alapjait.

Megtanult németül és oroszul, hogy maga fordíthassa le és mutathassa be Olaszországban Pudovkin, Balázs, Eisenstein, Arnheim műveit. Fiatal film-szakemberek nemzedékének magyarázta a szovjet film értékét, diákjaival forradalmi témájú filmeket elemeztetett. Ezekben az években jelennek meg a »Fehér és fekete« című folyóirat számai, a Luigi Chiarri által összeállított híres antológiák (»A film problémái«, »A színész«, »A színész művészet«) s a »Filmszűrés és a scenográfia« c. híres kiadvány.

Mint tanulmányíró és elméleti szakember Barbaro hatalmas munkásságot fejtett ki. Ezenkívül számos forgatókönyv írásában vett részt, egy játékfilmet (»Az utolsó ellenség«) s néhány ismeretterjesztő filmet (»Hajógyarak az Adrián«, »Carpaccio«, »Caravaggio«) rendezett.

A fasiszmus leverése után a Kísérleti Központ vezetője lett, de 1947-ben eltávolították, mert kommunista volt.

Barbaro nem vesztette el a kedvét, elment Lengyelországba tanítani, 1948 és 1950 között Lodzban a marxista esztétikáról tartott előadásokat. Később, amikor visszatért Olaszországba, haladó újságok és folyóiratok hasábjain, könyveiben, előadásaiban és vitákon elszántan és következetesen folytatta elméleti kutatómunkáját. Igyekezett egy táborba tömöríteni a haladó filmművészeket. Ezek az új olasz film nagy sikerrel idején tudták, hogy e filmek egyre ingerültebbé teszik a haladó olasz film ellenségeit — de ugyanakkor ismerték az új irányzat korlátait is. Bátor kritikai elemzésnek vetették alá munkájukat, s elmélyül-

tebben tanulmányozták az esztétikai problémákat; a realizmust mint »tartalmat« határozták meg, nem mint »irányzatot«, s a mozgalom külsőleg kényyszerű szünetében megpróbálták érvényrejuttatni egy gazdagabb, világosabb és eszményibb belső látomást — hogy ezzel előkészítsék az ellentámadást, a haladó olasz film diadalát.

De ez a lelkes buzgalom hirtelen félbeszakadt.

Barbaro nagy úrt hagyott maga után; — mindig úgy történik ez, amikor egy mester meghal.

Sokan csak most vették észre, vagy csak most emlékeznek rá, hogy az olasz filmnek volt egy mestere, igazi, valódi mester a szakemberek sorai között; s tán olyanok is akadnak néhányan, akik most rádöbbennek arra a vétekre, hogy ezt az embert a nemzeti élet periferiájára szorították. Egyébként ez a kiszorítás nem is sikerült teljesen, hiszen, mint láttuk, Umberto Barbaro ama »periferiáról« is részt vett korunk kulturális harcában, s munkásságát mindig be tudta iktatni az új esztétikai kutatás élvonalába.

Felsorolhatnám, mit írt Barbaróról az olasz filmművészet sok szakembere, az olasz kulturális élet sok tekintélyes képviselője, de csak egy részletet idézek abból az emlékezésből, amit Mario Alicata, a Kulturális Bizottság felelőse, az Olasz KP vezetőségi tagja írt Umberto Barbaróról; nagymértékben elősegíti egyéniségének megértését. »... Ha olykor kommunista értelmiségiekben — legalábbis valamelyest — külön lehet választani a kultúra emberének, a művészeknek az egyéniségét politikai állásfoglalásától —, ez Barbarónál teljességgel lehetetlen. Az ő csatlakozása a marxizmus—leninizmus eszméihez s a munkásosztály forradalmi pártjához nem valamiféle felületes, mellékes jelenség volt, hanem amúgy is gazdag eszmel és érzelmi világának újabb gazdagítása. Ő új és modernebb kulturális és művészi koncepciót nyert e csatlakozással: az intellektuális ember és a tömegek kapcsolatának, a művész szabadságának és felelősségének új és modernebb koncepcióját.«



PÁR LÉPÉS

Keleti Márton befejezte Mesterházi Lajos »Pár lépésből készülő film felvételét. A könyvet Hubay Miklós írta, a zenét Ádám, az operatőr Hegyi Barna, a díszletrendező Bara Margit, a vágó Kis Ferenc, a forgatókönyvíró Pap Éva készítette.

Szabó Ernő



Ascher Oszkár
és Bara Margit



Bánhídi László
és Kis Ferenc

A HATÁR

a Hunnia Filmstúdióban
a határ» című regényé-
t. Az új alkotás forgató-
ja, dramaturg Kovács And-
rábás. Szereplők: Szirtes
Várkonyi Zoltán, Kis Fe-
da és még sokan mások.



Somló István
és Agárdi Gábor

Ifj. Szabó Gyula
és Pap Éva

Szirtes Adám
és Ifj. Szabó Gyula
(Szomszéd András
felvételei)



A FÉNY VÁROSA árnyékában

A Filmvilág számára írta: PIERRE JOYE, a Drapeau Rouge főszerkesztője

Pár hete érkeztem vissza Budapestről, lapozgatok öt készített jegyzeteimben; »Beszélgetés egy munkáscsaláddal«, »Egy dunaparti kávéház teraszán«, »Filmvilág«...

Hopp, megvan! Tartozom egy ígérettel a Filmvilágnak. Ottjártamkor a kedves, baráti beszélgetés során megkérdezték tőlem: milyen problémái vannak a belga kulturális életnek? Nos, ha későn is, legalább most, Brüsszelnél válaszolok a Budapesti elhangzott kérdésre.

A belga kulturális élet sok problémája közül a legnagyobb: Párizs. A fény városa háromszáz kilométernyire van Brüsszeltől, s ez a közelség azt jelenti, hogy a belgák szinte a francia kultúrán nevelődnek. Se szeri, se száma a hozzánk érkező francia művészcsoportoknak, francia könyveknek... Így hát a hazájukban maradó belga művészek iránti érdeklődés vajmi kevés. Érthető tehát, hogy a belga írók és művészek zöme igyekszik a francia fővárosba jutni.

A tehetségesek rendszerint hamar érvényesülnek. S ha megvan a hírnév, könnyen elfelejtik származásukat, csodálóik eredeti franciáknak hiszik őket...

A film egyik legismertebb művésze Jacques Feyder például, bár mindig Franciaországban dolgozott, belga származású. Charles Spaak, a filmíró, Claude Spaak színházi szerző ugyancsak belgák, jelenleg Franciaországban élnek. S néhány, a híres francia (tulajdonképpen belga!) színészek közül: Victor Francen, Fernand Ledoux (mindketten a Comédie Française tagjai), Fernand Gravey, Raymond Rouleau, Madeleine Ozoray...

A filmgyártásban Franciaország közelsége gyászos következményeket jelent számunkra. Belga filmgyártás egyszerűen nincs. Mindössze néhány értékes dokumentumfilmet készítettünk, (Henri Storck, André Cauvin stb.), de soha nem tudott megvalósulni nálunk az igazi, belga nemzeti filmművészet. Ennek egyik oka az is, hogy a hazai piac nagyon kicsi, ki-

lencmillió belgából ötmillió beszéli a francia nyelvet. De a döntő ok marad: a francia filmek konkurrenciája legyőzhetetlen.

A színházi fronton a helyzet kevésbé súlyos. Belgiumban van néhány kitűnő színház, a többi között a Nemzeti Színház, bár ez is csak az állami szubvencionálnak köszönheti létezését. A Párizsból hozzánk érkező színjátszó társulatok egyre nehezebb versenytársaknak bizonyulnak, kiváltképpen amióta az új francia darabok »ősbemutatóit« Párizs előtt Brüsszelnél tartják. Jellemző, hogy a legjobb belga drámaírók is Párizsban kezdtek működni és csak az ott elért sikerek után szereztek maguknak becsületet saját hazájukban. Ezek közül a legismertebbek Fernand Crommelynck és José-André Lacour.

És végül, ami az irodalmat illeti: a belga olvasók francia kiadók regényeit vásárolják abban a szent meggyőződésben, hogyha egy író művét belga kiadó adja ki, annak egyedüli oka, hogy az illető nem talált magának francia kiadót Párizsban. Így aztán csak a költők adják ki könyveiket Belgiumban — saját költségükön.

Hosszú ideje már, a legnagyobb belga írók is Franciaországban publikálják könyveiket, így a világhíró Verhaeren és Maeterlinck. Belgiumban él, de Franciaországban adhatja ki könyvét a legjobb belga író, Franz Hollers is és — ezt a névsort lehetne még folytatni az 1958-ban Goncourt-díjjal kitüntetett Francis Valderrel, vagy Daniel Gillessel... A franciáknak ismert, de valójában belga Charles Plisnier ugyancsak Goncourt-díjat kapott, a híres detektívregényíró: Siméon egy liège-i újság szerkesztőségében riporterként kezdte meg pályáját...

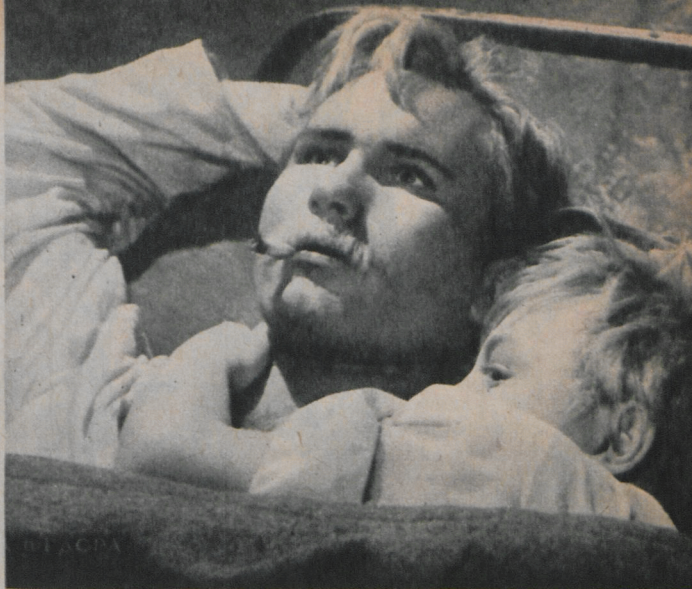
Lapozok budapesti jegyzeteimben: »Film... problémák: Milyen legyen a vígjáték... Új stílusok... Kalandfilmek az ifjúságnak...« — Bevalom, ezért a problémákért egy kicsit irigylem magyar barátaimat.

A két Fedor

A gyerekek sorsa, neveltetésük, problémáik: a Szovjetunióban is központi téma. Ilyen témát dolgozott fel Marlen Hucijev fiatal rendező Szavcsenkó kisregényéből »A két Fedor«-ból.

Hucijev 1950-ben végezte a főiskolát, a nagy ukrán rendező, Igor Szavcsenkó tanítványaként. Eddigi alkotásai közül a magyar közönség a »Tavasza a kisvárosban« című filmet ismeri. Marlen Hucijev, Petr Todorovszkij operatőrrel együtt — talán mert maguk is az ifjabb nemzedékhez tartoznak —, a három főszerepre olyan színészeket választott, akiknek neve még a szovjet közönség előtt sem nagyon ismert. A »nagy« Fedort, a háborúból hazatérő katonát Vaszilij Suskin játssza. Partnere: a »kis« Fedor, Kolja Csurszin. Kettőjük filmbeli sorsa egy vasúti állomáson kapcsolódik össze, ahol az idősebb Fedor, akinek mindenkiye elpusztult a háborúban, megpillantja az árva kisfiút.

Fedor a családi otthon ígését látja a gyermekben és magához veszi kis barátját. Az otthon valóban még csak ígélet, a lerombolt tűzhelyet újjá kell építeni, s e munkából a két Fedor egyaránt derekasán kivészi részét. Egy napon a »nagy« Fedor megismerkedik egy fiatal leánnyal, Natasával (Tatjana Szemina alakítja).

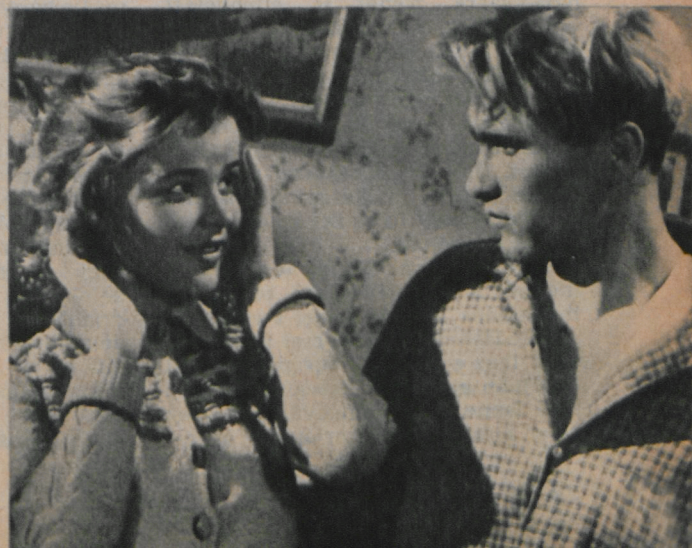


Vaszilij Suskin és Kolja Csurszin

Egymásba szeretnek s össze is házasodnak. Kis Fedor kétségbeesik. Úgy érzi, s joggal, hogy már nem bírja vele Nagy Fedor úgy, ahogy eddig. Mivel szeretetre vágyik, a legkülönfélébb furfanggal próbálja magát észrevétni, de hiába. Az ifjú házaspár nem ügyel rá.

Itt robban ki a konfliktus, amely a harmonikus kis családi közösséget feldúlja. Szavcsenkó és Hucijev derűsen, azért mégis komolyan vetíti elénk a problémát s oldja meg végül megnyugtató módon. Bensőséges líra, természetes egyszerűség, ez Marlen Hucijev rendezői stílusának legfőbb sajátossága. S főként az, hogy a témát az érzelmekre hatóan, de nem érzélgősen dolgozza ki. Munkája érdekes színtöltja az új szovjet filmművészetnek.

Tatjana Szemina és Suskin





Luisa della Noce, Edvardo Nevola és Pietro Germi

A SZALMAÖZVEGY

A *Hétköznapi tragédiákból* már ismert Germi írta (társszerzőként) rendezte és játssza a most látott *Szalmaözveggy* című filmet. Írta, rendezte és játssza: a film három alapvető részletmunkája s köztük a mindent egybeolvasztó rendezés testesül meg benne. Mondják és sok nagy alkotás bizonyítja is: nagyon jó, ha valaki egyszemélyben képes erre a sokoldalúságra. Nehéz is ellenvetést tenni, mert csak használhat a filmnek ez a koncentrátság; mégis, van itt egy kis bökkenő: (egészen durván fogalmazva) nem mindegy, hogy ki vállalkozik erre az egyenként is egész embert kívánó hármas feladatra. Úgy érezzük Germi filmje és benne Germi játéka sajnálatos módon éppen egy ilyen bökkenős esetre szolgáltat példát.

Germi már a *Hétköznapi tragédiákból* is tiszta indulatú, tehetséges művésznek ismertük meg s ebben a vélekedésünkben nem csal meg most sem. Igaz azonban, hogy pusztán ezt az újabb alkotását látva némiképp más lenne a véleményünk. Nézzük talán először a film történetét, a for-

gatókönyvi anyagát. Egy deresedő hajú, hangsúlyozottan jóképű munkásember három hétre szalmaözveggy marad s ezalatt beleszeret egy fiatal lányba, de inkább az öbelé. S mikor az asszony hazajön a férfi szakít a lánnyal, mire az öngyilkos lesz. Erre viszont a feleség hagyja el a hőst, hogy szilveszter éjszakára aztán hazatérjen, megbocsátva ugyan, de megjegyezve: »Ez már nem a régi, valamit elvesztettünk!« A történet mindenestre reálisnak mondható, egészen az öngyilkosságig, ezen a ponton azonban rossz sablonba, tartalmatlan elsietettségbe fullad. Először itt bizonyul Germi alkalmatlannak a hármas feladat megfelelő elvégzésére: a lehetséges írói-művészi megoldások közül a legalkalmatlanabbat választja ki, ahelyett, hogy megérkezve az igazi drámai helyzethez, belőle fejlesztené ki a drámát és a mondanivalót, meg gondolatlanul és szentimentálisan feláldozza a lányt. Érezzük szándékát: a kis szalmaözveggyi kalandorkodásból nagy drámát, talán tragédiát akar csinálni s éppen az ellenkező-

jét éri el. Az író, a dramatizátor szemével nincs átgondolva ez a történet.

A rendezést, mivel a film jeleneinek kilencvenöt százalékában sajátmagát rendezti Germi, nem lehet elválasztani a játéktól. A játék pedig, Germi játéka csalódást okoz. Szinte érthetetlennek tűnik a *Hétköznapi tragédiák* után Germi itteni eszköztelensége. A legtöbb lényeges fordulópontot átcigarettázza, mindig akkor gyújt rá, mégpedig jellegzetesen amerikai Gregori Peck-es hányavetiséggel, mikor valami érzelmet kellene kifejeznie. Ez persze, a rendező súlyos mulasztásának is tekinthető, látszik, hogy Germi a rendező nem tudja instruálni Germit a színészt, zavarják egymás munkáját. És éppen ebben a zavarásban van a hiba, bizonyítja ezt az is, hogy igen jó, élő, színes az a néhány jelenet, melyben Germi nincs ott, meg az is, ahol Germi a színész néhány helyen kitör saját rendezői szorításából.

A legfőbb és legbántóbb s szintén e hármasszövegösszetételből származó hibáról azonban még nem beszélünk. Nehéz is erről szólni, de az elején már céloztunk rá, azzal tudniillik, hogy ez a szalmaözeveggy munkásember hangsúlyozottan jóképű. Megaztán jóállású, vállas, izmos, belevaló, aki után megfordulnak a nők. Nem is volna ez baj, ha csak Germi a színész —, aki valóban rendelkezik e tulajdonságokkal — használná ki mindezeket s ugyanakkor a rendező Germi nevetne rajtuk. Csak hogy nem ez történik, hanem éppen

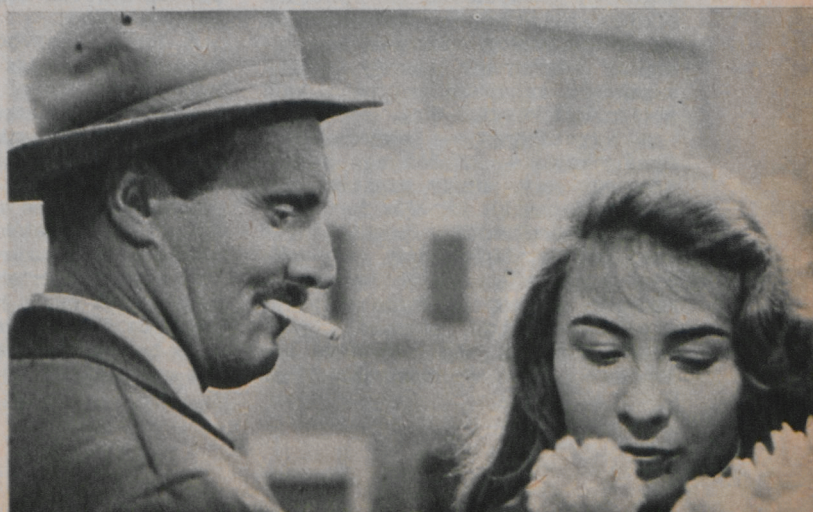
a fordítottja: Germi a színész végtelen boldog, hogy ilyennek teremtette az Isten, a rendező pedig bátran kihasználja ezeket a természetadta nagyszerű lehetőségeket és majd minden kockában ezt hangsúlyozza, mutogatja, fitogtatja. Ettől válik amerikaivá Germi játéka s persze, ettől lesz nevetséges az egész koncepció. Így lassan megsejtjük azt is, miért kell a szerencsétlen kislánynak öngyilkosnak lenni... Mi mást tehetne, mikor egy ilyen férfi hagyta el?...

Nem sok jót mondtunk el a *Szalmaözeveggyről* s most a végére érve, mentő kérdéseket is fel kell tennünk. Ezek: milyen volt a kisfiú, a szalmaözeveggy fia? Milyen volt a milió-rajz és a mellékalakok mozgatója, ábrázolója? Ritmus, vágás, kompozíció? A kisfiú remek volt. Írásban, rendezésben, játékban (játékszításban) egyaránt remek. Érdekes megjegyezni, hogy Germi előzőleg látott *Hétköznapi tragédiákban* is a gyermekjelenetek alkották a csúcst. Ehhez különlegesen jó érzelme van, úgy látszik. A mellékalakok ábrázolója nyugodt menetű, egységes, jó volt, kiváló azonban csak a lány apjának jelenetében láttunk.

Végezetül csak annyit: a film három alapeleme: írás, játék, rendezés lényegében három egymásnak feszülő kontroll, egymást az örökös ellenőrzésben összetartó ellentét-triász. Akiben a kritikusból olyan kevés van, mint Germiben, jobb ha megelégszik a három alapelem egyikével. Germi csak játsszon.

CSURKA ISTVÁN

Germi és Franca
Bettoja



A DIALÓGUS KÉRDÉSÉHEZ

A szerző „A forgatókönyv természetéről” című tanulmányából

Képzelnék el egy teoretikust, aki a következő módon mondana ítéletet az építészetről: az épületet tervező építész papírt és ceruzát használ, a grafikushoz hasonlóan rajzol és így megállapíthatjuk, hogy a terven szereplő építészeti elemek a grafikai művészet elemei.

Mi most szándékosan más szavakkal fejeztük ki V. Szutirin egyik gondolatát. Szutirin ugyanis a harmincas évek elején kifejtette, hogy »az összes vizuális megjelenítések adva vannak a forgatókönyvben, mint irodalmi megjelenítések«. Tettük ezt azért, mert a forgatókönyv és az építészeti terv összehasonlítása nézetünk szerint igen eredményes lehet. A tervet készítő építész nem tartja kezében alkotó elképzelésének megvalósítási anyagát, a követ, a vasbetont vagy a fát. A grafikushoz hasonlóan, vonalakkal és színekkel dolgozik. Ezzel kapcsolatban felvetődik a kérdés: a nagyszerűen megrajzolt, de elképzelésében és technikai számításaiiban gyenge építészeti terv igényt tarthat arra, hogy művészetnek tekintsük? Szerintünk nem kellene különösebb építészeti ismeretek ahhoz, hogy erre a kérdésre, nemlegesen válaszoljunk.

Az építész nem színekben és vonalakban gondolkodik, mint a grafikus, hanem térfogatokban és azokban az anyagokban, amelyekből az épület készülni fog. Építészeti egységekben gondolkodik. Az építészeti alkotás rögzítésének ilyen formája az építőművészet történetében kialakult hagyomány, amely rajzok készítését, az épület papíron való ábrázolását követeli meg.

A forgatókönyv — akárcsak az építész rajza — szintén egy mintakép, egy terv, amely azonban szavakban fejeződik ki. Más formában is megkísérélhetjük forgatókönyvi megjelenítés lerögzítését, így például a némafilm idején voltak kísérletek, amikor a forgatókönyvet képek formájában rajzolták meg, vagyis pontosan úgy, ahogyan későbbben a néző a mozivásznon az

egészet látta. Az ilyesmi azonban ma már nehézkes és nem hatásos eljárás, mert a film aránytalanul bonyolultabb művészi szövevény, mint a régebbi időben. A szó, mint a gondolat megtestesítésének univerzális formája, amelyet Marx »A gondolat közvetlen valóságának« nevezett, természetesen sokkal rugalmasabban érzékelteti a forgatókönyvíró gondolatait, mint a film. De a forgatókönyvi megjelenítésben nem az önmagában vett szó jelentős, hanem az, amit jelöl, a mögötte álló tárgyak vagy jelenségek. A prózában (és annál inkább a költészetben) a szavak és azok társításai, a mondattan, a szókészlet, stb. döntő szerepet játszanak.

Alexej Tolasztoj igen jól írt az irodalomnak erről a tulajdonságairól: »Tegyük fel, hogy öt szóval van dolgunk. Bárhogy kapcsoljuk össze őket, összeállíthatunk egy mondatot, amely érthető lesz, sőt, gondolatunkat is közvetíti. Az olvasóra az adott esetben, az adott pillanatban, a tárgy adott környezetét figyelembevéve, csakis az adott író egyéniségére jellemző, egyféle szórend gyakorolhat különleges hatást. Csak ez szól valamennyi érzékéhez, csak így fogja fel minden reflexével a megjelenítést, a gondolatot, vagyis csak így fogja fel művészi értelemben«. Ezért az irodalomban nem cserélhetünk fel egy szót egy másikkal, az alkotás művészi szerkezetének megbontása nélkül.

A forgatókönyvben könnyűszerrel felcserélhetünk egy szót hasonló értelmű másik szóval. Ha ennek során a szó által kifejezett tárgy vagy jelenség nem változik, akkor a cserének nincsen semmiféle jelentősége. Csak Rzsesevszkij emocionális forgatókönyvében és a hasonló elvekre épített mai forgatókönyvekben használták a szót kizárólagos, szigorúan vett esztétikai értelemben. A példa kedvéért az egyik háború utáni forgatókönyvből idézünk, amelyben így írják le a tavasz beköszöntését: »Teltek a napok és a hetek és egyre esett

a hó, újabb és újabb hóbuckák keletkeztek. Rétegesen rakodott a hó a földre, belepte az utakat, vastag, fehér takaróval fedte be a háztetőket, nehezen ráült a fák ágaira, öszszeterlődött a földek felállított védőkerítéseknél, az ablakok magasságáig betemette a házakat, mindaddig, amíg ki nem sütött a nap, meg nem indult az olvadás, és míg a csenő, hidegvízű patakok le nem futottak a domboldalon.»

Különösebb zenei hallás nélkül is könyvszerűen megállapíthatjuk, hogy az irodalmilag igen jól leírt táj szépségei a sajátos ritmusra, a szavak hangzására támaszkodnak. N. Vírta, a tehetséges író, akinek »Csendes sarok« című forgatókönyvéből idéztünk, kitűnő ritmussal oldotta meg a leírást. Az író elérte eszközeivel, hogy a tél megjelenítése összefonódik a mondatok monoton és kimért hangzásával és mindez a tél hosszú és kegyetlen uralmát érzékelteti. A tavaszt Vírta már kontrasztosan írja le. Ha figyelmesen olvassuk leírását, észrevehetjük, hogy ez elsősorban ritmikus kontraszt, amelyet az »amíg... meg nem... le nem« nyelvtani szerkezettel oldott meg. Ha most nem azt nézzük, hogyan írja le a tájat, hanem azt, nézzük, hogy mi vesz benne részt, hogy »mi játszik«, akkor bármennyire is furcsa, de kiderül, hogy a leírásban az író egyetlen filmművészeti jellegű részletet sem nyújt. A táj egész kifejező ereje a szavakban, illetve azok hangzásában rejlik. A részlet leforgatásával kísérletező rendező és operátor áthidalhatatlan nehézségekkel találják magukat szembe. Feltehetik nekünk a kérdést, hogyan mondhatunk olyasmit, hogy a forgatókönyvben a szónak nincs esztétikai funkciója, hogy más szavakkal helyettesíthető és hogy kizárólag a közlés szerepét tölti be, hogyan fedlekezhetünk meg arról, hogy minden mai forgatókönyv elengedhetetlen feltétele a dialógus. A mi következtetéseink természetesen elsősorban a szerzői utasításokra és leírásokra vonatkoznak. Kétségtelen, hogy a dialógus éppen úgy jelen van az irodalmi szemlélettel írt forgatókönyvekben, mint a filmművészeti jelenségeként értelmezett forgató-

könyvekben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a dialógus természete mindkét forgatókönyvtípusra egyforma. Az irodalmi gondolkodásmóddal alkotó forgatókönyvírók dialógusai leírói jellegűek. Ezek a művek leggyakrabban *elmondják* azokat az eszméket, amelyeket a film hősei nem elszavalni tartoznak, hanem cselekménnyel felszínrehozni. Ezekben a művekben a tényleges dialógus csak elismétli mindazt, amit már a leírás állapotjában tudunk. Olyan benyomás keletkezik bennünk, hogy az ilyen forgatókönyvekben vagy a dialógus, vagy a leírás felesleges.

A forgatókönyv nem élhet az irodalmi dialógussal és az irodalmi leírással. A szépirodalmi dialógus nem függ össze egy egyidejűleg pergő ábrázolással. Ezért érthető kell, hogy legyen az olvasás során. A filmművészeti dialógus azonban nem minden esetben érthető olvasás közben, sőt, kizárólag színészi eszközökkel sem kelthető életre. Emlékezzünk a »Csapajev« támadási epizódjának dialógusaira. Csak egyidejű »nézés és hallgatás« teszi maradéktalanul érthetővé a film dialógusát, csak ez tárja fel maradéktalanul esztétikai funkcióját.

A film dialógusa abban különbözik még az irodalmi dialógustól, (és főleg a színpadi dialógustól), hogy itt a szónak valahogyan rögtönzött jellege van. Olyan, mintha felvevőgép hallotta volna meg és vette volna fel. Ez a filmművészetre jellemző fényképszerű elvvel magyarázható, amely a mozivásznon ábrázoltaknak természetes, a hétköznapi élethez közelálló jelleget kölcsönöz. Miután az életben nem beszélünk előre kigondolt mondatokban, szóhasználatunk mindenkor kissé hanyag, és mondataink nem kifogástalanok az irodalmi stílus szemszögéből. Sok a beszédünkben a be nem fejezett elem, a vázlatos fogalmazás. A hétköznapi beszédben legtöbbször maga a gondolat vagy a hangulat a fontos és nem az azokat kifejező szavak. Ilyen a film nyelve is. Amikor megbontják ezt a feltételt, akkor teatrális jellegről beszélünk. Kritikánk kiemelte a »Gyil-

kosság a Dante utcában» című film dialógusainak teatrális jellegét. Bizonyos mértékben teatrális egyes francia filmek választékos dialógusa. Az olasz neorealista filmek nyelve azonban a legnagyobb mértékben filmszerű. Nem a szó, mint olyan a fontos, hanem az általa érzékeltetett szándékok és lelki impulzusok. Ilyen alapon tehát a filmdialógussal kapcsolatban is kimondhatjuk, hogy bizonyos mértékig megengedi a szavak felcserélését. Nem véletlen, hogy a szinkronizálás során — amikor a számozgás kedvéért feláldozzák a pontos, szó szerinti átültetést — a dialógus kifejező ereje általában nem csökken. Egyesek úgy vélik, hogy a filmdialógus sajátos vonása a lakonikus jelleg. Az utóbbi idők során készült, feleslegesen bőbeszédű filmek ellenhatásaként megjelent az aszkétikus szóhasználat teóriája, amely hallgatást ír elő ott is, ahol beszélni kellene. A valóságban azonban a forgatókönyv dialógusában nem a tömörség a lényeg, (ez inkább a színjátszás fontos kelteke), hanem a hatásosság. Az olasz filmek például bőbeszédűek, mégis filmszerűek. A lakonikus dialógusban, amikor minden egyes szó egyidejűleg többféle megterhelést szen-

ved, a sikeresen eltalált »egyetlen« szó hatalmas szerepet tölt be. Ezzel a szó tölti be az alapvető esztétikai funkciót. A filmművészetben az esztétikai ráhatás súlypontja a szavakról a hősök cselekedeteire tolódik át. Ha dialógusok nélkül írunk forgatókönyvet, de pontosan indokoljuk a cselekményt, akkor ez már forgatókönyv. Nem véletlen, hogy külföldön gyakran dialógusok nélkül írnak forgatókönyveket és a dialógusok megírására bizonyos szakembereket kérnek fel. Elképzelhetünk egy színdarabot, amelyet a szerző dialógusok nélkül ír meg? És mondhatjuk, hogy az ilyen »író« a mű valóságos alkotója, még akkor is, ha szakembereket von be a megírásába?

A dialógusok problémája a filmművészetben nem kevésbé fontos, mint az a probléma, amelynek megoldásán fáradozunk. Nyilvánvaló, hogy nem egy cikkben kell foglalkoznunk a dialógus problémájával. Ebben a cikkben szükségyszerűen csak vázlatosan emlékezhetünk meg a dialógusról és lehetséges, hogy amit elmondtunk, az nem teljesen meggyőző. Az adott cikk keretei természetyszerűen csak a legfontosabb problémák érintését engedik meg.

A LENGYEL FILMGYÁRTÁS HELYZETE

A Lengyel Egyesült Munkáspárt Kulturális Bizottsága megvitatásra közzétette téziseit a lengyel filmgyártás helyzetéről. A tézisek leszögezik, hogy 1956—1959. között jelentős mennyiségi ugrás következett be a filmgyártásban. Míg az első tíz esztendő alatt 40 játékfilm készült, a legutóbbi három esztendő termése 47 film és 1959 folyamán 30 film kerül leforgatásra. A mennyiségi növekedéssel párhuzamosan új filmműfajok keletkeztek, mint a lélektani dráma, a költői filmnovella és ma már kalandos filmek is készülnek az ifjúság számára. Nincs hiány értékes vígjátékokban sem. Ugyanakkor a tézisek bizonyos tematikai egyoldalúságra is rámutatnak és hangsúlyozzák, hogy az eddiginél feltétlenül bővebben kell meríteni a mai problémákból. A lengyel film — állapítják meg a tézisek — igazat kell, hogy mondjon mindarról, ami ma Lengyelországban történik, nem hűnyva szemet a nehézségek, a drámai helyzetek és a kibontakozó ellentétek előtt, de ugyanakkor a szocialista építés melletti teljes elkötelezettség szemszögéből bírálva a jelenségeket. A mai témájú filmekkel szemben nem kedvezményes tarifát, hanem a művészeti bírálat szigorú kritériumait kell alkalmazni. Ez ugyanis nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy a filmek kellő társadalmi és eszmiel hatást váltsanak ki.

A tézisek a továbbiakban leszögezik, hogy tovább kell folytatni a harcot a játékfilmek mennyiségének növeléséért, és ennek érdekében bővíteni kell a filmgyártás termelési bázisát, rendezni kell a filmparajogi és szervezeti helyzetét és meg kell javítani az alkotócsoportok munkáját, jobb feltételeket kell teremteni a művészi útkeresésükhöz, a rokon művészi elvek szerint való tömörítésükhöz, és az új káderek neveléséhez. A tézisek foglalkoznak a szövegkönyvek kérdésével, és az írók és filmművészek eredményesebb és szorosabb együttműködését szorgalmazzák, továbbá bírálják a szövegkönyv elbíráló bizottság eddigi munkáját és javasolják a hazai filmek évi seregszámának a megrendezését.

ARANYHAL, CSILLAGOK, POLICARPO

— BRÜSSZELI LEVÉL —

Sok közepes sikerű filmről tájékoztattam már a Filmvilág olvasóit, ezúttal örömmel jelentem: három olyan filmről számolok be, amelyeknek, mind a nyugati kritikusok, mind a közönség előtt komoly sikerük volt.

Az első egy kisfilm: „Egy aranyhal története.” Nehéz feladatra vállalkozott Edmond Sechan, a film rendezője, hiszen a főszereplők: egy

aranyhal, egy macska és egy éneklő, sárga kanári. Idomításuk nem volt könnyű! A kanárimadarak nehezen akartak énekelni s mikor énekeltek, színüket változtatták, volt olyan is, amelyik elszállt... És az aranyhalak! Hánytal kellett próbálkozni! Az egyik nem mozdult az akvárium mélyéről, a másik nem volt tiszta piros, a harmadik... 12 heti forgatás után ké-

szült el ez a kis filmköltemény, amely arról szól, hogy egy vásáron, a tombolán egy kisfiú — akinek nincs pénze — nyer egy aranyhalat. Hazaviszi és elmegy az iskolába. A kanári énekel, a halacska táncol, ficáncol az énekre s szemben, a tetőről egy macska lesi mindkettőt, hiszen olyan finom a kanári és az aranyhalak húsa... A film finom, költői muzsikáját Crol-



Az aranyhal



Sasha Krusharska

tere szörnyű valóság: 30 000 görög zsidó koncentrációs táborba való hurcolása. Nemcsak a múlt szörnyűségeit lepeli le — a ma éledő fasiszta veszély ellen is harcba szólít.

Végül egy nagyon vidám, mulatságos, olasz—francia—spanyol koprodukció: Policarpo. Mario Soldati, a film rendezője sok finomsággal,

la, Yves Montand zenekarának gitáros a szerzte.

A »Csillagok« — bolgár—német koprodukció. Rendezője Konrad Wolf, főszereplői: Sasha Krusharska, Jürgen Frohriep, Erik S. Klein, Stefan Pejtshev, Georgi Naumov... 1943 őszén, egy kis, a hegyek ölében fekvő bolgár városkában kezdődik a film cselekménye. Ide kerül Walter, a hitleri hadsereg háborútól kifáradt, kiábrándult katonája. Megismerkedik Ruth-tal, a zsidó tanítónővel, aki egy koncentrációs táborban várja a biztos halált. Walter sem tudja megmenteni, s a lány eltűnik az életből, mint egy hullócsillag. De Ruth hatására Walter újra hinni kezd az emberiségben, a jóban, mindenkiiben, aki harcol a fasiszmus ellen. Ruth megértette vele: szeretni egyet jelent az azal: segíteni az embereken.

Walternek ez a meggyőződése véglegesen



Krusharska és Jürgen Frohriep

elvásztja őt hajdani barátjától, Kurttól. Kurt — náci. Együlke azoknak, akik személyesen nem követtek el semmilyen kegyetlenséget, de mégis: cinkosok százezrek meggyilkolásában.

A film alkotói maguk is részesei voltak a fasiszmus elleni harcnak. A történet hiteles hát-

bájjal idézi fel a század-eleji Róma szokásait, típusait, költői idilljeit... A főszereplő: Renato Rascel, egy kis írnokot alakít, aki fizetésemelésre, nagyobb pozícióra vágyik, s emiatt még azt is eltűri, hogy főnöke fia a lányának udvaroljon. Celeste, a lány, akit nagyon sok bájjal

alakít Carla Gravina, azonban régi szerelmével, Marióval — Renato Salvatori alakítja — megszőkik. No, de szerencsére végül minden jóra fordul: az írnok megtanul gépen írni, elő is léptetik, megbocsát lányának, aki hozzámegy a régi szerelméhez. A film rendkívüli bájjal idézi fel a régi világot, a nézők kiváltképpen a strandjeleneteken mulatnak, amikor a sok, térdig érő fűrdőruhát viselő szemérmes hölgy óriási felháborodására megjelenik egy »démon« — akinek trikójából combig kivillan a lába...

W. MICHAUX

Két kép a Pollicarpoból



A filmművészet szintézisének kérdéséhez

Napjainkban egyre nagyobb érdeklődést kelt a film és az irodalom kapcsolatának kérdése. Ezért érdekes ezt a problémát megvizsgálni.

A valóság művészeti tükröződése nem annak mechanikus másolását jelenti. A tudományos megismerés is több fázisú, nem marad meg a jelenségek közvetlen vizsgálatánál, hanem kísérletezik, új és új mesterségesen létrehozott körülményeket és szituációkat teremt. A művészetek nem a jelenség egyszerű kópiájában tárják fel annak esztétikai tulajdonságait. Még a fotóművészet sem, amely pedig nagymértékben a pillanatot dokumentáris megragadására hívatott. Annál kevésbé az összetettebb és bonyolultabb művészetek.

A film, amely mint a mozgó valóság másolatának dokumentáris technikai eszköze keletkezett, az adott szórakozási keretektől és igényektől indítva más művészi produktumok kópiájává vált. A mozgásrögzítés szenzációja (hullámzó tenger, érkező vonat stb.) előbb a valóság lemásolt szenzációival (politikai események, etnográfiai érdekességek stb.) igyekeztek pótolni, majd áttértek a szenzációs szórakozási ágak (cirkusz, varieté, stb.) másolására, végül nagy színészek és nagy irodalmi művek megjelenítésének szenzációjára.

Ez a fejlődési vonal, amely bizonyos ponton elvitt a film művészetté válásához, mutatja, hogy milyen jelentősége volt minden olyan kísérletnek, amely részben a fényképszerűség korlátját igyekezett leküzdeni, részben a megismerést mélyíteni és általánosabb érvényűvé tenni. Még emlékeztet ezekre azok a hangok, amelyek a film ellen, mint művészet ellen tiltakoztak, hivatkozva annak technikai voltára. Ezeknek a nézeteknek alapja azt a félelem volt, hogy a valóságot fényképszerűen másoló kinematográfia nem tud eleget tenni a valóság érzelmi ítélettel való tükröződése követelményének, amely a művészet kritériuma.

(Ez a jelenség a művészettörténetben nem új; hasonló okokból tá-

madt Heinrich Heine a zongora ellen 1843-ban:

»Eles, sűrűlő, természetes elhalulástól megfosztott csőrömpölő hangok és közönséges dörömbölés — mindez megöli bennünk a gondolkodás és érzés képességét, megsüketít és megbutít. A zongorajáték elterjedése és a zongorista-virtuózok győzelmes utazásai igen jellemzőek a mi időnkre és világosan tanúsítanak a gép győzelméről a lelken. A technikai sietség, az automata pontosság, azonosulás a felhúrozott fával, az ember helyettesítése a hangszerrel — magasztaltatnak és dicsértetnek mindenek előtt.«)

A fényképszerű másolással éppen a valóság alkotó tükrözésének lehetősége látszott kizártnak. Ebből a helyzetből az irodalom és drámairodalom felhasználása kínálkozott kivezető útnak. Ha nem lehet a valóságról alkotott esztétikai véleményt a fényképszerű kópiába sűríteni — s a közvetlen művészeti eszközök hiánya miatt ez nem volt lehetséges — akkor meg kell változtatni magát a fényképezendő tárgyat. S itt találkozott a két momentum: A valóság tükrözésében megszabadulni a fényképszerű másolás korlátaitól, és nagyobb jelentőségű, mélyebb megismerést produkálni, valamilyen előzetes szervezéssel. A kialakult helyzetben felhasználni az irodalmat, mint az előzetes szervezés eszközeit.

Természetesen nem minden előzetes szervezés jelent irodalmat is. A szó nemcsak az irodalom anyaga, hanem az emberi érintkezés eszköze is, így annak rögzítése még nem az irodalom felhasználása.

Maga a szintézis nem az irodalom felhasználásának pillanatában jött létre. Eleinte csupán mechanikus összetevődés volt. A szintézis kialakulása új irodalmi műfaj keletkezését követelte meg — a film irodalmi foratókönyvét. S ha nincs is mód itt az irodalom eszközeinek elemzésére, legalább anyagának tulajdonságait szemügyre kell vennünk, hogy a szintézis lényegét megérthessük.

Egy szó hallatára négyféle következményről adhatunk számot: auditív benyomást kapunk, azaz érzéki hatást, az érzéki hatásra megjelenik tudtunkban a szó jelentése — egy fogalom; a szó hallatára viszont valami képféle is támad bennünk, a fogalommal jelölt jelenség halványabb, vagy konkrétabb képe — ez képzeti hatás; végül a szó hangalakja (hangutánzó értéke, vagy a jelenséghez fűződő emlékek és asszociációk érzelmi színézete). Az auditív és a képzethatás a megismerés érzéki — képzeti fokán jön létre, a fogalmi és asszociációs viszont az értelmi és érzelmi fokon.

Mindez azt teszi lehetővé, hogy a nyelv eszközeivel úgy mondható el, jeleníthető meg valami, hogy vele esztétikai hatást érhetünk el.

Az irodalom filmművészetben való szintézisének lényege, hogy annak tulajdonságai a filmművészet anyaga tulajdonságaival szervesen összeforrvá jelentkeznek: Az auditív benyomás csak mint dialóg vagy monológ a film komplexumában jelentkezik, a vizuális benyomással párhuzamosan, vagy kontrapunktikus kapcsolatban. A szó jelentése, illetve az, amit ennek ki kell fejezni, szűkebb területre szorul, nincs hivatva a valóság teljes képét adni, hanem csak annak auditív-fogalmi részét tükrözni, szintén párhuzamosan, vagy kontrasztban a képek vizuális-fogalmi tükrözésével. Ennek megfelelően módosul a szó-keltette képi benyomás és az asszociációk által támasztott érzelmi hatás. Mindkettő „szabadsága” csökken és nagymértékben determinálódik a vizuális, és egyéb auditív benyomásokkal, amelyek szorosabb korlátok közé fogják, irányt adnak neki és intenzívebbé teszik. Természetesen ezzel megváltozik az irodalom művészi eszközeinek terve és szerepe is. A leírás, a szókép stb. más módon jelentkezik, még a dialógusban vagy monológban is.

Az irodalom és film szintézisének problémáihoz szorosan kapcsolódik, bár nem azonosul azzal — az irodalmi alkotások filmrevitelének kérdése.

Az irodalmi alkotások filmrevitelénél többnyire három variáns van: a filmművész az irodalmi művet egyszerű nyersanyagként tekinti, s az író szemléletével nem feltétlenül azonosul; vagy csupán vizuális képét adja az irodalmi műnek, amely voltaképpen illusztrálást jelent: végül az irodalmi műben tükrözött valóságot akarja újrat teremteni a filmművészet eszközeivel, úgy hogy megőrizze az író esztétikai értékelését. Ez az amit leggyakrabban tűznek ki célul és legritkábban sikerül.

A sikertelen megvalósítás módja általában a következő szokott lenni: Az adott drámai alkotásból, vagy dramatizált epikai műből kiválasztják a »legfilmszerűbb« részeket, tehát, ahol a külső mozgás a legélénkebb és legtöbb (csatajelenet, stb. de párbeszéd is). Ezt lefényképezve, a vizuális ábrázolásból éppen a legfontosabb — érzések, gondolatok, stb. — tükrözése marad ki, ezt a feladatot a párbeszédnek, esetleg a narratorknak kell elvégezni. A folyamat tehát: — az irodalmi mű formai megközelítése, az eredmény pedig — illusztráció.

Az irodalmi művek sikeres filmrevitele más módszerről tanúskodik: A filmművész nem az irodalmi műből indul el, hanem abból a jelenségből, amelyet az tükröz, beleélve magát az író esztétikai értékelésébe. Így tükrözi a jelenséget a saját művészete eszközeivel, a saját — de az íróval egybeeső — esztétikai értékelésben. Természetesen itt nem az elvonatkoztatott tartalom játszik szerepet, hanem a filmművészeti élményként felfogott jelenség. Ugyanakkor a filmművész felhasználja az irodalmi alkotás formai elemeit is: meseszöveget, típusait, párbeszédeit. Így ugyanarról a jelenségről, hasonló szemlélettel új művészi alkotás születik, amelynek önállósága kétségtelen, ugyanakkor az irodalmi alkotáshoz való hűsége is megvan. Benne a lényeg feltárása, a belső mozgások megragadása, a filmművészet eszközeivel történik, így sajátos filmművészeti tükrözést jelent.

NEMES KÁROLY

A RÖVIDFILM

fesztivál mellett a rómainra is felfigyelt volna a magyar sajtó, a kapott kép nem lett volna olyan sötét. Két magyar kisfilm, a Szőnyi István festőművésze által készült dokumentumfilm és az »Egy másodperc története« megnyerte a fesztivál II. és III. díját.

Annyi azonban bizonyos, hogy Oberhausen leckéje erős; és hatásában bizonyosan pozitív. Új utak keresésére, a tartalmi és formai problémák újszerű, az eddiginél művészebb és hatásosabb megoldására sarkallja a kisfilmek művészeit. A Budapest Filmstúdió rendezői, operatőrjei, dramaturgjai fölemlítik a szűkös anyagi lehetőségeket. Annyi bizonyos, hogy esetenként sok mulhat ugyan a pénzen, de nemcsak itt van a problémák gyökere. Az is nyilvánvaló, hogy a kisfilm-művészek ambíciója előbb-utóbb megkopik abban az elég általános visszhangtalanságban, amely még jelentős műveiket is fogadja. A művészek telve vannak a forgalmazási szervek elleni kifogásokkal. Kevésnek tartják a kópiák számát, nem értik, miért kell titokban vetíteni a kisfilmeket, kritika alig szól róluk, plakáton sehol sem hirdetik műveiket. Szeretnék, ha megszületne valami olyasfajta rendelkezés, amely kötelezővé tenné vagy premizálhatná a mozikban a kisfilmek vetítését. Tény az, hogy a kisfilmek gazdasági rentabilitását kimutatni nem lehet; a helyáratat a



A monguzok szigete

Az Oberhausenben néhány hónappal ezelőtt lezajlott Nemzetközi Kisfilm-fesztiválon a magyar filmművészet alkotásai közül egyetlen egyet sem díjazott a zsűri. A fesztivál növekvő tekintélye és nyilvánvaló pártatlansága csak fokozta a kudarc keserűségét, a beszámoló és a tudósítások pedig szinte teljes egyöntetűséggel állapították meg a magyar kisfilmgyártás színvonalának hanyatlását. De ha az oberhauseni



Egy modell öt napja

ÚJ ÚTJAI

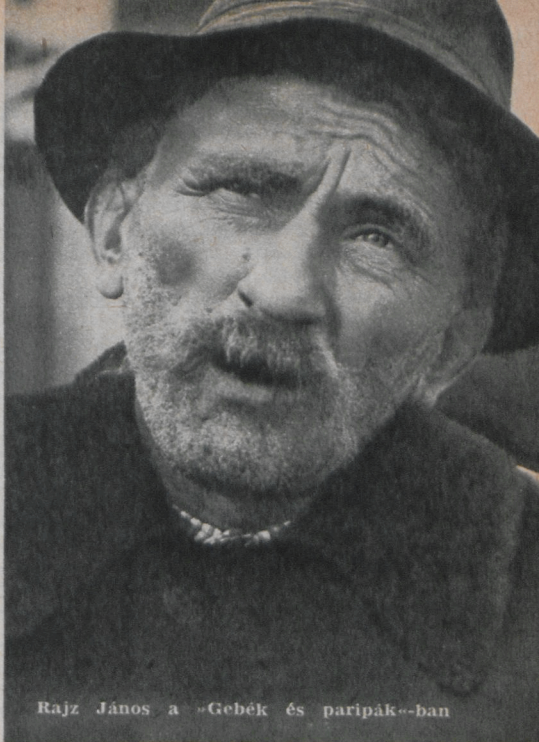
játékfilmért amúgy is megfizeti a néző. De tény az is, hogy a tudományos, ismeretterjesztő és egyéb kisfilmek a kulturális forradalom hatásos fegyverei.

És senki sem szeret filmet csinálni az archívum számára.

*

A kisfilmek művészei maguk is érzik, hogy kifogásaik, perlekedésük a forgalmazó szervekkel stb. semmiképpen sem adnak választ a sürgető kérdésre: hogyan tovább? De a válasz azért születőben van.

Mindenekelőtt megszületett és megfogalmazás nélkül ugyan, de érvényesül az érzelmi telítettség iránti fokozott igény. Példaként említjük, hogy készül most egy film Goldman Györgyről, a mártírhálált halt kitűnő proletárművészről. Szinte látjuk, hogyan festett volna néhány esztendeje egy ilyen dokumentum-ismeretetés. Tárlókat láttunk volna, benne leveleket, emléktárgyakat előbb közlelről, majd totálban, azután egy-két művet premier-planban stb. miközben a narrátor érces hangon olvasta volna az értékelő szöveget. Most másképpen fogtak a megvalósításhoz. Vizió-szerűen indul a film: a világmindenség fényeit látjuk, a makrokozmosz csodáját. S a kozmosz térein itt-ott: mécsesek lobognak. Ebbe a képbe



Rajz János a „Gébék és paripák”-ban

tör bc, hallatlan brutalitással egy páncélos ököl: sorra elnyomja, elfojtja a fényeket. Így nagy és igaz szimbólumokkal, filmszerű eszközökkel vezet végig tekintetünket a film az antifasiszta harc művészmártírjának életútján. Talán érzékelhető ezen a példán is, mennyire megnövekedett a művészek érdeklődése az egyelőre jobb elnevezés híján kísérleti filmnek elkeresztelt műfaj iránt.



Nem ártana egyébként egyszer megnézni: mi is voltaképpen ez a bizonyos kísérleti film? Mert most inkább csak annyit tudunk, hogy mi *nem*. (Ilyenfajta problémákkal találkozunk a filmgyárban.) Tehát: nem rövid játékfilm, mint a *Szánkó* volt, nem is dokumentumfilm, mint az *Utolsó felvonás*, de nem ismeretterjesztő, mint a *Monguzok szigete*... Hanem novellafilm? Vagy filmnovella? Egyik sem. Pedig film, amely néhány száz méteres szalagon erős érzelmi hatást képes kiváltani a nézőből. Film, amelynek alkotói a kép leíró realitásán túlmenően leginkább a szimbólumok és vizuális asszociációk felhasználásával egy mélyebb, értelmű realitást fejeznek ki: a mondanivaló realitását; mint egy Krúdy-novella, ami nem is novella a szó műfaji értelmében. Modern? Minden bizonnyal az. És buktatói vannak. Nem szabad modernistává torzulnia: e torzulástól csak a magasrendű, szocialista tartalom élményalkotó ereje mentheti meg.

A röviddel ezelőtt bemutatott »Harcban születtek« című rövidfilm megvalósítási módja is már ezeket az új elképzeléseket tükrözte. A film jó néhány hibája is megmutatta, hogy ez az út nem járhatóan, s hogy elindulva rajta felfedezetlen tájakra, a kifejezés lehetőségeinek új birodalmába juthatunk.

Az előkészületben levő forgatókönyvek száma lényegesen nagyobb,

A MAGYAR FILMOGRÁFIA I.

című dokumentumkötet
VII., Dohány utca 1/c.
alatt vásárolható meg

NAGY VILÁG

ÖT ÉRDEKES ELBESZÉLÉS
A JÚNIUSI SZÁMBAN:

SICSIRO FUKAZAVA
japán író díjnyertes elbeszélése:
ZARÁNDOKÉNEK

GAVIN LAMBERT
angol író magyar vonatkozású
elbeszélése:
EGY KALIFORNIAI GRÓFNÉ

SÓLEM ALÉHEM
jiddis író vidám elbeszélése:
A JÓTANÁCS

ANDRÉ DHÓTEL
francia író szerelmes témájú
novellája:
KI VOLT JANVIER ÚR?

MARTIN VIERTEL
német író satirikus novellája:
A MEDVEVADÁSZAT

ÁRA 12,— FT

mint a gyár kapacitása. Így egészséges verseny alakulhat ki a témák között. Film készül a többi között a raddarról, az ultrahangról, Haydn életéről, az álomról, a felhőkről, a geofizikai évről, a televízióról, a világegyetem szerkezetéről stb.

E készülő filmek befejezésekor, a premieren mérhetjük majd le, hogy mennyi vált ténylegesen valóra az útkereső, a műfaj megújítására törekvő tervekben.

Az alkotók szándékait, reméljük, a megvalósult művek igazolják majd.

GESZTI PÁL

filmvilág

II. évfolyam 12. szám. — Filmművészeti folyóirat. — Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Felelős szerkesztő: Hámos György. Felelős kiadó: Sala Sándor, a Lapkiadó Vállalat igazgatója — Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VI., Lenin körút 9-11. Telefon: 221-285 — Terjeszti a Magyar Posta — Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál, Budapest, V., József nádor tér 1. és bármely postahivatalnál — Előfizetés 1/4 évre 24,— Ft. Csekk számlaszám: egyéni előfizetésnél 61.238, közületnél 61.066. — Külföldön terjeszti a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat, Budapest, Népköztársaság útja 21. 2-592017 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)



DULSZKA ASSZONY ERKÖLCSE

A csehszlovák filmgyártás megfilmesítette *Gabriella Zápolska* színdarabját a *Dulszka asszony erkölcsét*. A forgatókönyvet a darab nyomán *Jiri Fried* írta. Rendező: *Jiri Krejčík*, operatőr: *Vladimír Novotný*, zeneszerző: *Jiri Sust*, Főszereplők: *Zdenka Baldová*, *Bedrich Vrbský*, *Vladimír Ráz*, *Vlasta Fabiánová*, *Marie Tamasová*, *Jirina Seibalová*, *Jana Breichová*.





filmvilág

Ára: 4,— Ft

GINA LOLLOBRIGIDA
a »Kenyér, szerelem, fantázia«
című olasz film főszereplője.
A balatoni filmbemutatók
műsorából