



filmvilág

16

1963. AUGUSZTUS 15



Páger Antal

HATTYÚDAL

Most forgatják Keleti Márton, Dobozi Imre forgatókönyve alapján készülő filmjét, a Hattyúdal-t, amelynek főszerepét — egy társadalmon kívül élő csavargót, — Páger Antal alakítja. A film operatőrije Pásztor István. Főbb szereplői: Bodrogi Gyula, Pécsi Ildikó, Sztankay István, Béres Ilona.



A film egyik jelenete



Pécsi Ildikó

CÍMKÉPÜNK

Françoise Hardy játssza a főszerepét R. Vadim-Sagan most készülő új filmjében, a »Kastély Svédországban«.

INTELLEKTUÁLIS SZTRIPTÍZ

MEGJEGYZÉSEK FELLINI FILMJÉRŐL

A »Nyolc és fél« nehéz film. Nehezen érthető, mert nem a megszokott filmmnyelven beszél. Fellininél eddig is tapasztalhattuk, hogy szétfeszíti a drámát riportelemekkel, dokumentumokkal, merész és groteszk vágásokkal. Ezt a szerkesztési módot új filmjében továbbfejlesztette. A »Nyolc és fél«, amint ismeretes, félig-meddig önéletrajzi mű, egy filmmrendezőről szól, aki nagy filmjére készülve, válságba jut. Válságba a téma, a mondanivaló, a kifejezendő eszme és a kifejezés tekintetében, válságba önmagával, környezetével és társadalmával. Erről a válságról szól a film, egy ember vergődéséről, tépelődéseiről és igazságkereséséről. Ennyi a meséje, ha ugyan mesének lehet nevezni. Hiszen ebben a történetben nem történik semmi, a jeleneteknek nincs időbeli, vagy logikai sorrendjük, nehéz lenne elmondani, hogy előbb ez történt, aztán az következett. Jelen és múlt, külvilág és gondolatok, álmok, látomások, emlékek kergetik egymást, képek bukkannak fel a gyermekkorból, a szülőkről, a családról, régi szerelmek a feledésből, de mindannyian a jelen problémáira válaszolva, azokat folytatva, kímélyítve, cáfolva vagy gúnyolva. A képek és jelenetek ily módon nem dramaturgiai szabályok szerint kapcsolódnak egymáshoz, hanem *asszociatív* formában, szeszélyesen szökellve, ötletesen és ötletszerűen, úgy, ahogy az ember gondolkozni, emlékezni vagy álmodni szokott.

*

Nehezen érthető forma ez, de indokolt. Legalábbis abban a koncepcióban, amelyet Fellini követ. Aki hiányolja itt a drámai szerkezetet, az gondolja meg, hogy drámai cselekvés nélkül nincs drámai szerkezet. Márpedig a Nyolc és fél »cselekménye« mindössze annyi, hogy a hős cselekedni szeretne, de nem képes cselekedni. A benutság önmagában nem dráma, a tépelődésre, a vergő-

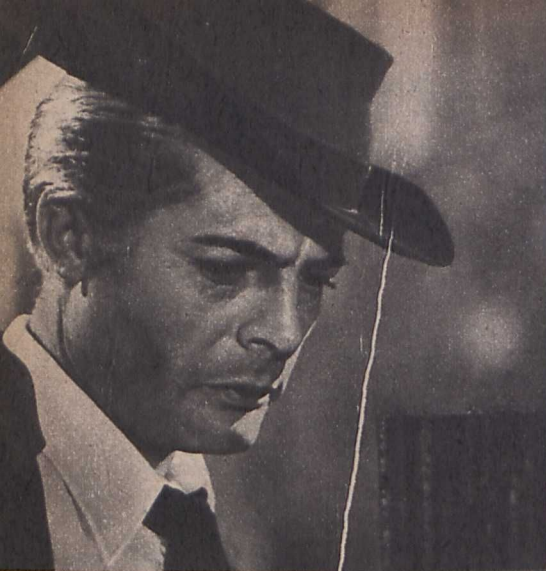
désre ez a forma illik, amelyet Fellini választ.

Hamletnél más a helyzet, hiszen az ő vívódása csak része egy drámának. Itt maga a vívódás a »dráma«. Hamletnél előjáróban egy drámai esemény történik, ettől kezd Hamlet tépelődni, de végül is tette szánja magát és cselekvése a dráma szerves részévé lesz. Fellininél azonban más a helyzet. Az ő műve úgy indul, hogy a hős már cselekvésképtelen és azzal végződik, hogy majd ezután fog tenni, ha véget ért a film. Fellininél ugyanis nem egy drámai esemény okozza a hős vándorát, hanem a társadalom. Shakespeare-nek még külön indokolnia kellett, hogy miért benuil meg Hamlet. A modern kapitalizmusban efféle külön indokolás szükségtelen, hiszen a válság általános és közzismert. Hamletet még az apja szelleme döbbentette rá arra, hogy »valami bűzlik Dániában«. Fellini hőse régóta tudja ezt, apja szellemét csak ezután idézi meg. Hamlet egy megújuló társadalomban végül is eljutoit a felismeréshez és a cselekvéshez. Fellini hőse ma ilyen egyértelműen nem juthat el ehhez, hiszen kételyei továbbra is megmaradnak. Ezek a *társadalmi* okai annak, hogy Fellini filmje nem ismeri a drámai cselekvést és nem követi a drámai szerkezetet.

*

A forma indokoltsága azonban nem jelenti azt, hogy feltétlenül el kell fogadnunk. Nem kell elfogadnunk, bírálnunk kell. De értünk illik. A kritika nem érheti be annyival, mint egyik-másik fesztiváli tudósítónk, hogy leszögezi; ez a forma nehéz, hanem megkeresi, hogy a forma a tartalomhoz, a mondanivalóhoz, a művész világnézetéhez, szociális helyzetéhez és magatartásához illik-e, továbbá megpróbál segíteni a nézőnek a film értelmezésében.

Fellini új filmjénél például a gyakorlott kritikus sokat segíthetne a



Anselmi (Marcello Mastroianni) — Fellini megszemélyesítője

nézőnek. Fellini ugyanis rendkívül nagy műgonddal igyekszik elválasztani a valóságos képeket a lelki »felvételektől«. A képek megvilágítása, kompozíciója, természetes vagy szinte földön túli fényessége, reális berendezése vagy furcsa, mesészerű kopársága, üressége, a képek ritmúságának sokféle variációja — mind-mind olyan eligazító mozzanatok, amelyeket észre kell venni és a nézővel is érzéltetni kell.

Nem szabad továbbá elfeledkezni arról sem, hogy Fellini hangos filmet készített. Hangos filmet, ahol a hangnak, főként a zenének igen nagy szerepe van. Az emlékképek például korabeli slágerekkel együtt merülnek fel a múltból, régi slágerekkel, amelyek az emléket jelzik, másrészt az emlékkép érzelmességét vagy banalitását vagy groteskségét hangsúlyozzák. Slágereket hallunk és klasszikus zenei betéteket, amelyek az emléket vagy az élményt magyarázzák, parodizálják, gúnyolják.

*

A kritikusnak az is feladata lenne, hogy kimutassa ennek a formának Fellini ideológiájával való kapcsolatát és ideológiailag is bírálja ezt a formát. Mert, amit eddig mondtunk a film kifejezéséről, annak ideológiai

okai és konzekvenciái is vannak. Hiszen az a tény, hogy Fellini hőse csak kutató, csak töpreng, csak gondolkodik, csak emlékezik, de nem cselekszik, ez egy ideológiai magatartás kifejezése is. A konkrét drámai szerkezet Fellininél azért is hiányzik, mert nem látja konkrétan a hős válságának valódi társadalmi okait. A közérzet és a légtér ábrázolása azért is tereng túl Fellininél, mert ő maga is inkább érzi, mint tudja a bajt. A tétova, szeszélyes szerkezet kapcsolatos azzal is, hogy nemcsak a hős, de a szerző is tétova a bajok eredetét és megoldását illetően. A drámai cselekményt nélkülöző dramaturgia a szociális cselekvés hiányára vagy képtelenségére is utal.

Kapcsolatos ez a forma Fellini filozófiájával is. Az alkotó eszmei bizonytalanságáról és irracionális hajlamáról is tanúskodik. Túlzás lenne viszont azt állítani — amit az egyik haladó olasz filmkritikus nyilatkozott a napokban Budapesten —, hogy Fellini éppúgy irracionális, mint általában az egzisztencialista filmművészek, vagy mint Antonioni. Ez így nem igaz. Antonioni csak a rossz közérzetet tükrözi vissza, Fellini ennél tovább megy. Ő kutatja is a válság okát, sorra veszi az általa ismert világ és benső énjének jelenségeit, nyomon, dokumentál, végére akar járni ennek a rossz közérzetnek, ki akar törni.

Más kérdés, hogy ez mennyire sikerül neki. Felliniben továbbá erős racionális hajlandóság is él a misztika mellett. Fellini művészi alkata a racionálisnak és a misztikumnak különös keveréke. Fellini racionális katolikus. Ez is egyik oka belső képtelenségének.

*

Érdekes, hogy a »Nyolc és fél«-ről a legtöbb kritikusnak irodalmi példa jut eszébe. Az imént *Hamletre* utaltunk, van, aki *Thomas Mann* *Városhegyét* idézi, *Sadoul* a *Les lettres françaises*-ben arról ír, hogy Fellini filmjéről Dante sorai jutnak eszébe:

»Az emberélet útjának felén
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,
mivel az igaz utat nem lelém.«

Fellini hőse a mai társadalom szociális és eszmei erdejében tévelyeg és keresi az igaz utat, akárcsak Dante. Úppúgy leszáll az infernóba, mint Dante, lelkének infernójába meg környezetének, a nagyburzsoázia, papok, művészek Via Veneto-i luxus-poklába. És folytathatnám tovább a bizonyítást, amit Sadoul abbahagy: itt van például a híres alagút-jelenet, ahol a hős a megrekedt autók dzsungeljében a beáramló széngáz-tól örvjögve veri az ablaküveget, segítségért rimámkodik, de körülötte csak autó és autó és ismét autó, jólöltözött emberekkel és mérhetetlen közönnyel. Hátborzongató látomás ez, kegyetlen bírálata a modern polgári társadalomról és ha úgy tesszük, valóban dantei vízió. Hiszen ez a jelenet, a *közöny alagútja*, éppúgy a pokolba szállást előzi meg, mint ahogyan Dantenél is a pokol kapujában találhatók a közönyösök.

Dantéra emlékeztet a gyógyfürdő-jelenet is. Úgy ülnek ott a gomolygó gőzben a lepedőbe burkolt »lelkek«, mintha a pokolban lennének és ebben a furcsa, groteszk, misztikus és egyszersmind szatirikus jelenetben a hős azt tudakolja a mellette szorongó, rákvörösré főtt bitorostól, hogyan nyerhet az ember üdvösséget... Dantét idézi talán a film címe is, hiszen a Pokol kilenc körből áll és Fellininél a nyolc és fél azt is jelentheti, hogy nyolc kört járt meg hőse a pokolból, a kilencedikből kikerült.

*

Hadd toldjam meg az irodalmi párhuzamok sorát még eggyel. Engem Fellini egyre inkább *Karinthy-ra* emlékeztet. Főként sajátos humora, iróniája, amely át van szöve érzelmességgel, szomorúsággal, nyugtalan tépelődéssel és filozófiával.

Karinthy, akárcsak Fellini, *igazságkereső*. Humora ebből a törekvésből származik és ehhez a törekvéshez kapcsolódik. Az igazságkereső ugyanis temérdek akadályba ütközik. Egy ellenséges, torz világba, amely tele van ellentmondással és amely sokszor a dolgok fonákját mutatja; frázisokba, amelyek mögött más van, vagy éppen semmi sincs, továbbá értetlenségbe ütközik és ab-

ba a legfőbb akadályba, hogy ezt a világot voltaképpen nem lehet megérteni. Ez a rengeteg sok ellentmondás szörnyű, de groteszk is, fájdalmas, de mulatságos is, ha úgy tesszük. Olyan világ ez, amelyen az ember nem tudja, sírjon-e vagy nevéssen. Karinthy humora is ilyen.

Az igazságkereső ember továbbá különböző eszméket, filozófiákat lel, amelyekről szintén kiderül, hogy tele vannak ellentmondással, spekulációval és üres jelszóval, pedig hinni próbált bennük, meg akart fogódzni és íme... Ez is nagyon szomorú, vagy ha úgy tesszük, nevetséges. És nevetséges figura ily módon maga az igazságkereső is, aki tudásra és őszinteségre szomjazik és mindent érteni szeretne és íme, hova jut... Ez így mind nagyon szomorú, illetve nevetséges is. Karinthy humora az ellenséges társadalomban élő és igazságot kereső egyén tragikomédiája. Karinthy humora nem más, mint az osztálytársadalom fonákságainak, ellentmondásainak rendkívül érzékeny átérzése és következetes végiggondolása. Karinthy sokszor azért mulatságos, hogy *ad absurdum* viszi azt, amit lát. Fellini szatírája, főként a »Nyolc és fél«-ben nagyon hasonlít ehhez.

Az érzelmessége is. Mert mindkettőjük humora *érzelmes* humor, sírós humor. Voltaképpen firtor a sírás előtt vagy a sírás helyett. Amikor már majdnem elsírják ma-

Sandra Milo és Marcello Mastroianni



gukat, akkor jön egy ironikus grimasz: »csak nem fogsz bőgni felnőtt férfi létedre...« És mindkettőjük humora *magányos* humor: a kapitalizmusban elszigetelten élő, tévelygő, vívódó, önmagára utalt ember groteskséggel és öniróniával enyhített szemérmes tragédiája.

Karinthy és Fellini humora erősen *intellektuális*. A valóság elől az eszmékbe menekülnek, a külvilág elől *önmagukba*. Saját énjüket jobban ismerik, mint a társadalmat, önmagukban többet és szívesebben időznek, mint a külvilágban; amit a társadalomból nem látnak, nem élnek át és nem értenek meg, azt önmagukban igyekeznek átélni, magyarázni és pótolni. Sokszor menekülnek a valóság elől a *fantasztikumba*. Az álomba, az emlékekbe, a gyermekkorba. Ezért van az, hogy Karinthy humora szürreális, valóságnak és álomszerűségnek groteszk keveréke; ezért van az, hogy Karinthy humora *ön-elemző*, sőt gyakorta *pszichonanalitikus*, erőteljesebben kötődik az emlékekhez, mint a jelenlevő valósághoz. És Karinthy nem pusztán vizsgálásért merül önmagába, hanem *önvizsgálatért* is. Azt kutatja sokszor a kutató hűvösségével, hol rontotta el, hol lekanyarodott el az igaz útról, jól sáfárkodott-e a tehetséggel. A »Nyolc és fél« ezt a Karinthy problémát dolgozta fel jórészt Karinthy módszerével.

Fellini vizsgálódásánál ugyanolyan nagy szerepet kap a szerelmi élet is, mint Karinthy-nál. Kicsit parodisztikusan azt mondhatnánk: Karinthy is, Fellini is a nemek harcát ábrázolja az osztályharc helyett. Amit a konkrét társadalomból nem látnak meg, vagy nem értenek, azt megpróbálják »örök emberi« síkon megvilágítani.

Mindkettőjükre jellemző továbbá, hogy nemcsak a valóság elől menekülnek az eszmékbe, hanem az eszmék elől is. Egyik eszméből a másikba csaponganak, mély átéléssel és szenvedélyességgel reagálnak minden gondolatra, de erős kritikai érzékük és szkepticizmusuk meg az általuk meglelt eszmék elégtelen-

sege miatt sehol sem tudnak kikötni. Szenvedélyes igazságkeresés és játékos csapongás jellemzi mindkettőjük intellektualizmusát. A *játékosság* a családottság megnyilvánulása. Azt fejezi ki, hogy amit halálos komolyan kerestek, az íme nem sokat ér, mehetünk tovább, illetve ebből is, abból is elfogadunk valamit, így állunk ezekkel az eszmékkel és igazságkeresésünkkel, lépten-nyomon kiderül, hogy amire az életünket tettük, az játék. Hát akkor játsszunk! Így lesz Karinthy-nál is, Fellini-nél is az intellektuális szenvedély szellemi fejtörővé.

Mindkettőjükre jellemző továbbá, hogy a társadalmat inkább gondolatilag élik át, mint teljes szélességében és mélységében. Az ő művészetükben és humorukban a társadalom elsősorban szellemi probléma, öröm, fájdalom, intellektuális élmény. Ezek az eszmék sajátos *eklektikába* olvadnak össze bennük, mindegyikben találunk valamit, de nyugtot egyikben sem. Az eszméket bizonyos mértékig magukénak érzik. »Ami eszmei, az tőlem nem teljesen idegen« — körülbelül ez a magatartás jellemzi Karinthy igazságkeresését. A katolikus Fellinitől sem idegen ez a csapongás. Ő maga katolikus is, eretnek is, a hit megújulását keresi, de antiklerikális, olykor az egyház reformista törekvéseit visszhangozza, mások, mint például ebben a filmjében, azt a kérdést is felteszi magának, hogy valójában a katolikusoknak ad-e igazat, vagy a marxistáknak. Aztán kitér a válasz elől.

Fellini filmjeiben több ízben szerepelnek olyan figurák, akik Karinthyhoz hasonló eszmei eklektikát mondanak. Gondoljunk például »Az édes élet« tragikus sorsú filozófusára és »szellemi inyencekből« álló környezetére vagy a »Nyolc és fél«-ben a Forгатókönyvíró alakjára, akinek az a kizárólagos funkciója, hogy a főhős mellett állva különböző eszmékből citál, töpreng mintegy a hős gondolati énjeként.

*

A »Nyolc és fél«-t Sadoul *intellektuális sztriptiznek* nevezte el.

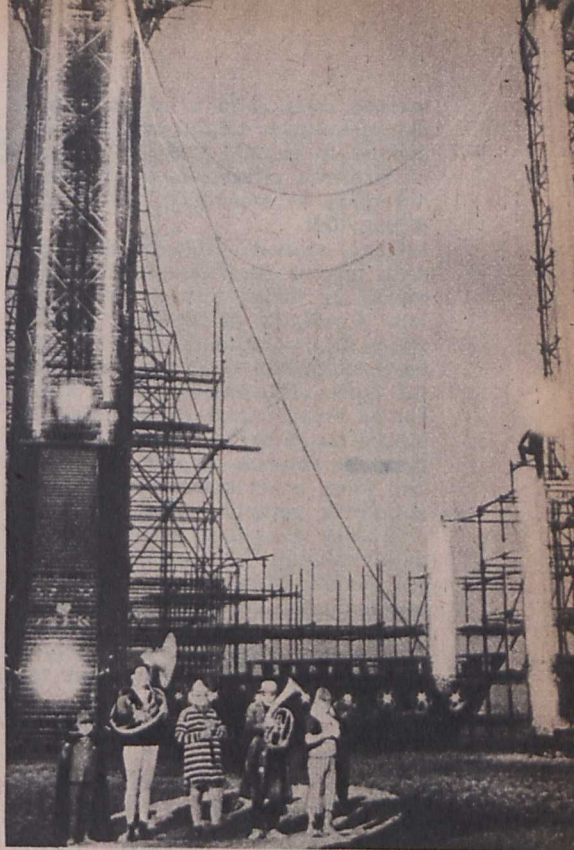
Találó hasonlat ez, »Az édes élet« erotikus sztriptize után most a lelki élet lemeztelenedésének lehetünk tanúi. De az ilyen egocentrikus műnél mindig fenyeget annak a veszélye, hogy nagyképűnek, fontoskodónak hat, hogy olykor már nem is panaszkodónak, hanem nyafogónak, hogy olykor már nem is magát bemutatónak, hanem öntetszelgőnek érezzük. És a férfi-nő viszonyát boncolgató műnél mindig fenyeget az a veszély, hogy társadalmilag érdektelenné, kisszerűvé lesz. Kétségtelen, hogy Fellini művében van ilyen veszély. Olykor soknak érezzük az intellektuális sztriptizt. Ezt a veszélyt igyekszik Fellini, amennyire képes rá, iróniával és öngúnyval csökkenteni.

Fellini tehát sok szempontból hasonlít a mi Karinthykra is. Egyébként nem fontos, hogy mire hasonlít. Hiszen az eddigiekből is kiviláglik, hogy nem pusztán egy bizonyos művészi alkatról van szó, hanem egy meghatározott szociális típusról, egy sajátos művészi, társadalmi és ideológiai magatartásról, amely a polgári értelmiségnek a kapitalizmusban elfoglalt helyzetéből, élményanyagából, reagálásából és a polgári társadalom jellegéből ered.

*

Az eddigi tudósításokban is felvetődött a kérdés, hogy Fellini ezúttal *optimista* vagy *pesszimista* művet alkotott-e, és a válaszok ellentmondók. Kétségtelen, hogy Fellini ezúttal továbbjutott, mint a »Cabiriá«-ban, ahol rezignált, könnyes mosollyal annyit mondott ki végül is: mindezek ellenére élni kell. Most azt mondja, hogy mindezek ellenére alkotni kell. Erénye ennek a műnek, hogy az ember szellemi erejébe vetett hitet hirdeti, arról beszél, hogy az intellektuálnak erőt kell vennie kétségbeesésén, szorongásain, alkotnia kell. Tisztességes hitvallás ez. De kevés.

Azért kevés, mert Fellini csakis önmagában keresi a megoldást, a hős ebben a filmben önmagából újul meg. Már amennyire ez lehetséges. Mert csak önmagunkból nem újulhatunk meg. Fellini eljut addig,



Jelenet a filmből

ameddig a tisztességes értelmiség önjerejéből eljuthat. A baj az, hogy a mi világunkban az értelmiség önjerejéből csak eddig juthat. A társadalom fő erejét, főáramlatait nem lehet az értelmiség problémáinak megoldásánál mellőzni.

Túlzás tehát azt állítani, hogy Fellini filmjének kicsengése optimista. Inkább olyan, mint amikor az ember azt mondja magának: »előlg volt a búsulásból, szedd össze magad!« A film ugyanolyan groteszk-érzelmes fintorral zárul, mint amilyenel közben is találkoztunk. Az a tény, hogy a film hőse beáll a cirkuszi porond szélén körbejáró emléktárgyak és valóságos alakok közé, részben csakugyan azt jelenti, hogy visszatér az életbe.

De nemcsak ezt jelenti. Ne feledjük — és egyik-másik beszámoló elfeledkezik erről —, hogy a hős egy cirkuszi forgatagba áll be, nem egy-

szerűen megtalálta a helyét, hanem egy cirkuszban találta meg! Az élet cirkusz — mondja Fellini — szomorú, groteszk cirkusz és mi nemcsak örvendők és szenvedők, de pojacák is vagyunk.

Nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy a film hőse és a többiek *mi* körül járják cirkuszi körtáncukat. A »Nyolc és fél«-ben ugyanis a hős által készített film számára egy rakéta-kilövő állomás kulisszáját építik fel, innen kellene kilőni azt az embert, akit az atomhalállal elpusztult emberiségből egy új bolygóra mentenek. A »Nyolc és fél«-ben tehát ismét kísért a világ pusztulásának rettenete, épp úgy, mint »Az édes élet«-ben, és a körtáncot az atomhalált jelképező díszlet körül járják. Életünk nem más, mint az atomhalál körüli groteszk haláltánc, — ezt is mondja a befejezés. Íme így fest, ilyen keserűen a »Nyolc és fél/ hősenek és alkotójának felismerése.

*

Hol tart Fellini eszmei és művészi fejlődésében? — ez a kérdés különös jelentőséggel vetődik fel most, amikor Fellini megpróbálta eddigi mondanivalóját összegezni. Egyesek szerint Fellini ezúttal a haladó polgári gondolat csúcsára jutott. Mások azt mondják, hogy Fellini, hőséhez hasonlóan, mély eszmei válságba került. Véleményem szerint Fellini csakugyan eljutott, ha nem is a haladó polgári gondolat, de eddigi eszmei magatartásának a csúcsára. Ez a csúcs azonban egyúttal kátyú is. A »Nyolc és fél«-ben az is benne van, hogy ezen az úton továbbmenni nem lehet. A »Nyolc és fél« nem ismételtető meg. Nemcsak azért nem, mert sajátosságában csakugyan kitűnő mű, de azért sem, mert minden benne van már, amit Fellini a társadalomról tud, az életről ismer, mindaz, ami Fellini intellektusából, valóságos szellemi élményanyagából telik. És nem ismételtető azért sem, mert ez az »örök emberi« és »örök én« téma ilyen »örök-elvont« módon felfogva nem adhat újat. Ötletek, firtorok, groteszk, ironikus, érzelmes mozzanatok vannak csak benne,

igazi gondolatok, a nézőt valóban izgató, felrázó, a művésznek és a közönségnek újat adó, előbbre mutató eszmék és felismerések nincsenek. Az örök emberi, ha nem konkrétan fogalmazlak meg, ha nem konkrét társadalmi megjelenésében fogják meg, embertelenül kisszerűvé és érdektelenné válik.

A »Nyolc és fél« pokoljárása azt is bizonyítja, hogy ez a téma így megfogva csakugyan pokol. Továbbjutni onnan csak úgy lehet, ha a művész kilábol belőle és új útra tér. Ez az új út azonban csak a társadalom konkrétabb és szélesebb csapása lehet. Nem véletlen, hogy Karinthy ebben a témában és ezzel a művészi magatartással sosem jutott el a nagy összegező »enciklopédiáiig«, amelyre egész életében vágyott. Nem hiszek benne, hogy kizárólag anyagi körülmények miatt »aprózta fel magát«. Azt hiszem, eszmei okok miatt is. Ha a művész nem rendelkezik olyan világnézettel, amely az egész világot egységében képes megragadni és megmagyarázni, akkor összegező nagy művet alkotni szinte lehetetlen. Nem véletlen, hogy Karinthy nem juthatott el az összegezésig, mint ahogy az sem véletlen, hogy Fellini most, amikor megkísérelte az összegezést, csak töredékes, csapongó, mozaikszerű formában fejezhette ki azt, hogy egyelőre nem képes művésziileg összegezni csak ismételni és matematikailag összeadni.

Fellini az »Országúton«-ban a társadalom perifériájára ment, *kívülről* próbálta a társadalmat nézni. A »Cabiriában« a prostituáltak világából, *alulról*. »Az édes élet«-ben a felső tízezer körében, *felülről*. A »Nyolc és fél«-ben önmagába mélyedve, *belülről*. A következő látószög csak akkor érdekes, ha valóban a társadalom lényeges része látható belőle. A következő lépés csak akkor érdekes, ha valóságos társadalmi élményt tükröz vissza az eddigi különös, periférikus, groteszk, alvilági, Via Veneto-i, bizarr, és nem központi, nem döntő, nem érdemi élmények helyett. A »Nyolc és fél« csakugyan csúcs is, kátyú is. Minden eddigi Fellini filmnél erősebben veti fel a kérdést: *ezután mi lesz?*

KOMLÓS JÁNOS

A Pacsirta újból megszólal

BESZÉLGETÉS RANÓDY LÁSZLÓVAL

Baja, 1963. augusztus. A főtérbé torkolló utca sarkán, ahol az Agrár Bank, a Mária Gyógytár és Fekete Géza Orvosi Műszerkereskedése közrefogja a Cook utazási iroda kirakatát, a tikkasztó kánikulában napernyós, földig érő szonyájú hölgyek, keménykalapos, kackiás bajszú urak sétálnak. A boltok cikornyás cégtáblái, a tér közepén a Szentháromság szobor árnyékában átügető konfliktusok a századvég hangulatát idézik. Távolabb, a Magyar Király Étterem előtt egy Pobeda és egy külföldi rendszámú fehér Floride gépkocsi parkíroz. Másodpercnyi meghökkenés után mindenki megfejt a különös anakronizmust: Baján filmet forgatnak. Itt készülnek Kosztolányi Dezső Pacsirta című regénye filmváltozatának külső felvételei, Ranódy László rendezésében.

Ez az esemény kétszeresen is örövendetes. Először is, mert Ranódy Lászlót, hároméves kényszerpihenő után — melyre betegsége kárhoztatta — ismét a felvevőgép mögött látjuk, másrészt Kosztolányi kis remekműve egyszerű cselekményével, impresszionista ecsettel festett hangulataival, a lélek mélyébe világító, kegyetlenségig őszinte pszichológiai realizmusával a magyar klasszikus irodalmi művek közül talán leginkább kínálkozik filmre, leginkább találkozik össze a modern filmművészet útjaival és lehetőségeivel.

— A Pacsirta megfilmesítésének gondolata már nagyon régóta foglalkoztat — mondja Ranódy. — Máig sem tudtam szabadulni hatása alól, Kosztolányi szánalma és fájo együttérzése a megnyomorított lelkű, sivár sorsú kisemberek élete iránt, összetalálkozott saját hasonló érzéseimmel és élményeimmel, s ebből az egymásratalálásból valamiféle belső elkötelezettség született. »A Pacsirta akkor támadt bennem, amikor megpillantottam egy szegény vénlány apró, feketésen csillámló, romlott fogait« — írta a regény keletkezésének körülményeiről Kosztolányi. En, persze, kevésbé határozot-

tan tudnám megragadni a pillanatot, melyben az újraalkotás vágya testet öltött bennem: akkor volt-e, amikor először hajtottam rá az utolsó oldalra a könyv borítóját, vagy amikor az életben magam is megrendültem egy-egy hasonló, tragikus sors látán.

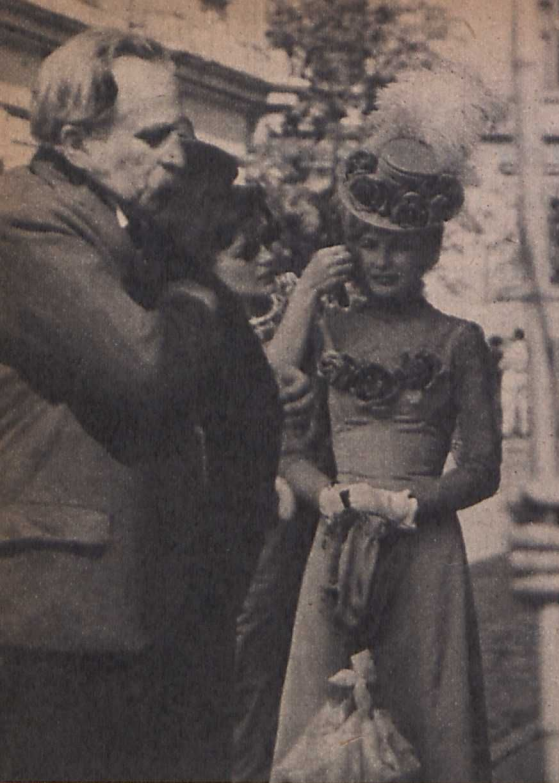
— Bizonyára most nagy örömet okoz, hogy megvalósíthatja régi kedves tervét?

— Örömet? Természetesen azt is. De pillanatnyilag inkább csak félelmet és szorongást érzek, vajon képes leszek-e kifejezni mindazt a hangulati finomságot, melyreható lélektani megfigyelést, mellyel Kosztolányi gazdagon telezsúfolta a regény szinte minden lapját. Vajon nem száll-e el a csúnya vénlány drámájának szomorú varázslata, mire az elkészült filmtekercsek dobozba kerülnek? Az alkotás folyamata számomra cseppet sem örömteli, inkább állandó belső gyötrelmet jelent.

— Gondolom megnehezíti, — de talán izgalmassá is teszi — munkáját az a körülmény, hogy a regény

Ranódy László rendezés közben





Páger Antal (Vajkay Ákos) és Töröcsik Mari (Lator Margit szubrett)

cselekményének egyszerűsége nagy belső érzelmi és gondolati összetettséggel párosul. Azt a sokrétegű vonulatot, mely végighúzódik a látszólagos eseménytelenség alatt, a maga teljességében, ugyanakkor egyértelműségében feltárni és megértetni komoly erőpróbát jelent a filmrendező számára.

— Hogy mennyire komolyat, erre szeretnék egy példát felhozni. Egy Kosztolányi prózájáról írott érdekes stilisztikai tanulmányban olvastam, hogy Pintér Jenő, a Horthy-korszak egyik legnevesebb irodalomtörténésze, a legteljesebb megnemértésről tanúbizonytságot téve, így mondta el például a *Pacsirta* tartalmát: »A rendet tartó, becsületes, komoly leány elutazik hazulról, családjá főlzabadul jelenlétének erkölcsi nyomása alól, szüleiből kitör az elfojtott mulatozó hajlam, új élet kezdődik és tart mindaddig, amíg *Pacsirta* vissza nem tér.« A film készítése közben arra szeretnénk törekedni, hogy a legegyszerűbb néző is

megértse és átérezze *Pacsirta* történetének igazi lényegét. Talán Schöppflin Aladár fogalmazta meg ezt legtalálékosabban: »egy fölösleges emberi lény torz sorsa, a szeretet szomorúsága és rabszolgasága, az elfojtott természetes önzés felszínre kerülése, a tudatos és tudat alatti lelki motívumok ellentéte« — egy hazug és hamis világban hogyan teljesedik ki a felismerés tragédiájává. Zsákutcába jutott emberek manapság is sokan vannak, az ő szigorú sorsukat szeretnénk megengyhíteni a szánalom és együttérzés felkeltésével, s egyben vallani az érzelmi őszinteség kikerülhetetlen szükségességéről.

— Milyen dramaturgiai problémákat vetett fel a regény megfilmesítése?

— Legelőször is a regény lírai, epikai építését igyekeztünk drámaivá, filmen könnyen és világosan megjeleníthetővé tenni. Állandóan hadakoznunk kell a regény levegőjében ott lebegő láthatatlan kísértettel, az élet unalmának és egyhangúságának kísértetével, mely könnyen úrrá lehet az ilyen lassan csörgedező, belső cselekményű történet filmváltozataiban.

— Engedje meg, hogy hangot adjak egy — egyelőre természetesen megalapozatlan — aggodalmamnak. Ez a külső cselekményességre és drámaiságra való törekvés nem egyszerűsíti-e majd le, nem szegényíti-e el a regény világának belső gazdagságát? Hiszen mondanivalójából fakadó lényege, hogy a szereplők érzel-

Nagy Anna — *Pacsirta* szerepében



mei sokszoros áttételen keresztül nyilvánulnak meg, mintegy az önállatás burkába zárva, mely a rádöbbenések, a magashőfokú indulatok hatására néha föl-fölszakadozik.

— Munka közben az ember sohasem tudja pontosan, mi születik végső soron keze alól. Ez a bizonytalanság is hozzájárul az alkotói folyamattal gyötrelmességéhez. Egyelőre csak reményekről és feltevésekről beszélhetek. Tehát remélem, hogy a film elkészülte után sem lesz alapja aggodalmának.

— Az ön filmjei — gondolok itt a »Szakadék«-ra, az »Akiket a pacsirta elkísér«-re, még inkább a »Légy jó mindhalálig«-ra — jellegzetes színt képviselnek a magyar filmművészetben. E művek lírai realizmusában, kiegyensúlyozott, nyugodt áramlásában sokan azt a nemzeti filmstílust vélték felfedezni, mely a magyar temperamentumot leginkább kifejezi. Most több mint három év telt el legutolsó filmje, a »Légy jó mindhalálig« óta. Ez alatt nagyon sok minden történt a világ filmművészetében, új irányzatok születtek, melyekre a magyar filmek is érzékenyen reagáltak, bár leginkább csak külsőségekben. Mint ahogy van, aki szerint Kosztolányi után már nem lehet úgy írni magyarul, mint előtte, lehet-e az »új hullám«, Antonioni, a cinéma vérité után ugyanúgy filmet rendezni, mint annak előtte?

— Nagyon nehéz erre a kérdésre

tömören és egyértelműen felelni. Benne élünk egy kor eleven áramlatában, nap mint nap újabb hatások és benyomások érnek bennünket és ezek szükségyszerűen, akár tudatos, akár tudatalatti változásokat idéznek elő. De az ember egyénisége lényegében ugyanaz marad. Ezért úgy érzem, erőszakot követnék el magamon, ha különböző művészi divatok hatására megpróbálnék változtatni stílusomon. Persze, Kosztolányi prózáját filmre vinni egészen más ábrázolási eszközöket kíván, mint például Móriczét; zaklatottabb, urbanusabb világának megelevenítéséhez stílusosan is alkalmazkodni kell. De ezen belül nem akarok más lenni, mint ami vagyok. A legtöbb, amit tehetünk, hogy önmagunkat, saját életérzésünket próbáljuk kifejezni.

De van egy másik ok is, mely viszsztatart, hogy követni igyekezzem napjaink divatos filmirányzatait. Ez pedig: nagyon tisztulem a közönség véleményét. A művészet fejlődésének történetében gyakran előfordul, hogy egy-egy alkotás megelőzi saját korát, és a közönség körében nem talál visszhangra. De ez csak a zenik joga. Attól azonban, hogy valami nem közérthető, még nem válik zseniállissá. Ezt állandóan szeretném szem előtt tartani a Pacsirta forgatása közben. Nekem szükségem van a közönség visszhangjára és megértésére.

LÉTAY VERA

Páger Antal (Vajkay Ákos), Latinovits Zoltán (Ijas Miklós) és Tolnay Klári (Vajkayné)



BÁLVÁNY

Új filmünk, a »Bálvány«, mind mondandóját, mind művészi megformálását tekintve, olyan problémákat vet föl, amelyekre érdemes odafigyelnünk. A »Bálvány« — ez a benyomásunk — megkísérli a szakítást a filmkészítés sablonos módszereivel. Igaz, manapság világszerte mutatkozik az a törekvés, hogy lerázzuk magunkról a társművészetek filmre telepedett konvencióit. Am azt már nehéz lenne állítani, hogy a mi filmgyártásunk ebben különösképpen jeleskedett volna. A filmnyelv viharos átalakulása idején inkább a fontolva haladás volt a jel-szavunk. Magyarán, a fontolva maradás, mint ez már lenni szokott. Szerencsére egy-ikét nyugtalanító jelenség azért itt is fölka-varta a szakma állóvizét. A Balázs Bélások kisfilmjei, Jancsó Miklós »Oldás és kötés«-e, s bizonyos vonatkozásokban még Mamcserov Frigyes és Hegyi Barnabás »Bálvány«-a is: ha a maga útját nem is igazolja meggyőzően.

Jelentőségüket persze csak akkor érthetjük meg, ha mélyen átérezzük a bennük rejlő igény indokoltságát, a változás égető szükségességét. Sajnos, sokszor még ma is bizonygatni kell, ami pedig egyszerűen ténykérdés, hogy a játékfilm hagyományos formája, a maga gondosan kimódolt konstrukciójával, inkább technikai, illusztratóri, mint sem mű-

vészi feladatot jelentő részletes előre-eltérveltségével — visszavonhatatlanul a múlté. Az effajta film hovatovább csak önmaga kóros túlduzasztásával tudja igazolni létét, de a horribilis költséggel készülő spektakulumokban éppoly nehéz lenne a túlélés jeleit látnunk, mint az urémiás puffadtságban a szervezet egészséges gyarapodását föltételeznünk. Nem is szólva arról, hogy az úgynevezett »blockbusterek« útja — a hagyományos film *egyetlen*, ideig-óráig lehetséges folytatása — a szerényebb anyagi-technikai adottságokkal rendelkező országokban amúgy sem járható. A legnyomósabb érv persze nem ilyen gyakorlati természetű. Hanem a művészi megismerés általános fejlettségére utal: a »hagyományos« film egyszerűen nem vág egybe tudásunk új elemeivel, a természettudomány és főleg a lélektan fölfedezéseivel, egyszerűen a korszerű világképpel.

A kérdés így már régen nem az, hogy mit kezdünk a hagyományos filmmel, hanem a »hogyan tovább«. Hogyan sikerül az élet totalitását, egységét, miután a legravasabb technika harapófogójából is kicsúszott, szerényebb eszközökkel megragadni? Illetve: *más szinten*. Nem a külsőségek, a felszín, mechanikus óksági kapcsolatait, hanem a lélek mélyén ható láthatatlan folyamatok

Jelenet a filmből (középen Szakáts Miklós és Kaló Flórián)





Kiss Gábor
és Törőcsik Mari

bonyolult logikáját filmszalagra örökíteni? Történetének félszázados fordulóján a filmművészet az elé a sziszifuszi feladat elé került, hogy olyan mozzanatok fölfedezésére összpontosítsa erejét, amelyek közvetlenül nem ábrázolhatók, hanem csak különféle úton-módon, olykor a legváratlanabb színben, »megjelentetik magukat«. A láthatatlan láttatása, a kimondhatatlan megfogalmazása: úgy tetszik ez a modern filmművészet — s alkalmasint nemcsak a filmművészet — legfőbb dilemmája. Távolról sem azért, mert holmi modern vajákkosságot akarna úzni, hanem mert hivatása a rejtett összefüggések föltárása.

A *Bálvány* elkészültének története van olyan érdekes, mint maga a film. A téma — *Gergely Mihály* forgatókönyve — hagyományos társadalmi drámát ígért. Három bányászra ráomlik a tárna. Mindhármójukat kimentik, sőt, egyikük — a kis műnkásváros népszerű birkózója — a maga lábán jön a felszínre. Mindenki azt hiszi, ő volt a legderekbabb, ő mentette meg a másik kettőt. Övé a siker, a jobb állás, a szerelem. Csak a társa tudja a titkát, hogy odalent, a szerencsétlenség során, gyáván viselkedett. A »bálvány« még a gyilkosságtól sem riadna vissza, hogy megszabaduljon gyalázata kellemetlen tanújától és szerelmi riválisától. Végül azonban lelepleződik.

Ez az egyszerű történet a kidolgozás során szinte saját ellentétére fordult. Mégpedig nem valami előre

megfontolt szándékkal, a logika, vagy fantázia játékképp, egy ravaszabb, de változatlanul spekulatív »valószínűségi számítás« elűtő eredményeképp. Nem »dramaturgiailag«, hanem szinte spontánul, a kamera előtt alakult át a történet, amikor a színészek, az operatőr, a rendező egyszerre annak részesei lettek, s kiderült, hogy az más módon, legalábbis más síkon folyik, mint elképzelték.

A »spontán film« persze Magyarországon sem újság, de a *Bálvány*-ban nincs is szó rögtönzésről abban az értelemben, hogy az esetlegességek tömege mintegy a vágóasztalon kínálja föl a maga végső soron szintén esetleges rendezési elvét. Az alkotók nem a történetet akarták mindenáron eldobni, hanem a helyzet lélektani következményeit teremteték újra, a szereplők *viselkedésének* titkát firtatva. A »bálványról« például azonnal kiderült, hogy a maga »bálvány« voltát is gyáva viselni. Hol bevallja, mi történt, hol letagadja. Akarat nélküli sodródásának származékos lelkiállapotát karakterisztikusan ábrázolja a film, mint a lélekört is, amit egy kis közösségben a méltatlan »fölfuttatás« teremtet. A színészek nem kész alakokat játszanak meg, hanem alakokat és helyzeteket »teremtnek«. Igaz, Kiss Gábor, a »bálvány« alakítója még gyakorlatlan ahhoz, hogy képzeletben-eszközökben teljesen át tudja emelni az alakot ebbe az új dimenzióba, annál megnyugtatóbb volt

látni Töröcsik Mari finom játékát. Madaras József alakítása pedig, a rivális fiú szerepében, telitalálat. Ennél a fiatal, kezdő művésznél látszik meg a legjobban, mennyire szárnyakat ad a színésznek, ha valóban *alakítója* lehet a szerepének, s nem foglya a helyzetek, és gépállások, hangsúlyok előretervelt sémájának. Nem kisebb meglepetéssel szolgál a régi mester: Hegyi Barnabás operatőri munkája. Minden egyes beállításban érezzük jelenlétét, nemcsak bravúros megoldásokban, hanem végtelenül egyszerű kis mozzanatokban; a kompozíció minden egyes elemének jelentése van: ha a háttérben kigyúló fény vakító udvart von a két szerelmes feje köré, vagy a döntő vallomás alatt a »bálvány« arca nem, csak az árnya látszik; a szerelmi jelenet dermedt légkörében a jégvirágok hideg csillogása, a horgolt függöny értelmetlen arabeszkjei után egy hajfürtön babráló ujj; eleven, képi kifejezése a kicsikart, érdemtelen boldogságnak. Csaknem minden jelenetnek megvan a maga kis meglepetése.

Am a Mamcserov által választott módszer egy bizonyos ponton elégtelennek mutatkozik. A film végeredményben egy megfigyelésekben gazdag, lélektani tanulmány, néhol *etüd-sor*, amely azonban többé-kevésbé függetlenedett a voltaképpen cselekménytől, s csak hangulatában, nem pedig *jelentésében* vált egységessé. Valóban, nem »előre elhatározott« a filmben, hogy egy adott helyzetben az egyik, vagy másik hős miképp viselkedik, de hogy ennek a helyzetnek mi a mélyebb szükség-szerűsége, ez már kivülesik az alkotók vizsgálódási körén.

Márpedig a téma — ezt pusztán a cím is megmutatja — nem nélkülözheti a szélesebb kitekintést. A titok nemcsak a hősök pszichikumában rejlik, hanem mélyen átnyúlik a környezetbe is. A *Bálvány* az állatekintélyek problémáját veti föl, de ezt csak egy síkban vizsgálja. Miképp lehet egy gyenge jellemű emberből hős, miképp termi mintegy spontánul a felületesség, maradi felfogás, haver-szellem a kisebb és nagyobb bálványokat, milyen erők munkálnak a bálványtisztelet ma-

radványainak eltávolításán; — milderre a film sajnos, éppen csak céloz. E redukáltság miatt válik végül is szétesővé, s végső mondanójában esetlegessé. A film témája nem pusztán annak a három embernek az ügye, akik a cselekmény fókuszában állnak. A negyedik »hős« az a kis bányászközösség, amelyikben a történet játszódik. Nem valami mechanikus külterjességet hiányolunk itt, hanem a környezet hatásának erőteljesebb nyomait az egyes ember pszichikumában. Még ha ez a környezet esetleg teljesen láthatatlan is. Más módon lehetetlen igazolni, miért sodródik ebbe a kivételes helyzetbe a film főhőse, miért kell hallgatnia a riválisának, egyáltalán: miért fontos számunkra a »Bálvány« egész története.

A hiba tehát végsősoron szemléleti eredetű, ám, aligha csak a film készítőit lehet okolni érte. Az ember belső ábrázolásának új módszereit — ez is a dogmatizmus egyik következménye — nem mi, hanem elsősorban a különböző nyugati filmiskolák kísérletezték ki, ahol viszont az individuuma való lehatárolódás társadalmi és világnézeti okokból egyaránt elkerülhetetlen. Eredményeik felhasználása és továbbfejlesztése akkor lehet igazán gyümölcsöző, akkor vezethet a mi valóságunk sajátosságainak feltárásához, ha az egyén és környezet kölcsönhatásának feltárására, egy tágabb egység teremtésére irányul a figyelmünk, s nem úgy, mint a »Bálvány«-ban bevált, vagy nem bevált példák másolására. Megközelíteni ezt az egységet persze csak művek egész sorozatával lehet. Az »Oldás és kötés« ha jelképesen is, már utalt erre, míg a »Bálvány« egy biztonságosabb, földközeli világot használ kísérleti eszközü. Megoldatlansága elsősorban nem célja helytelenségéből, hanem inkább a vállalt problémának az alkotók erejét meghaladó bonyolultságából ered.

B. NAGY LÁSZLÓ

Új szín a francia filmben: *Pierre Étaix*

A francia delegáció moszkvai sajtófogadásán az egyik újságíró Pierre Étaix-et Buster Keatonhoz hasonlította. És talán igaza is volt, ha ezzel a francia rendező és humorista kicsit szomorú, szenttelen tekintetét, mosolytalan bohóccát akarta jellemezni. Nyilván nem véletlen, hogy Étaix öt éves kora óta az első nagy cirkuszi élmény hatására bohóc akart lenni.

A sajtófogadás után beszélgettem Étaix-szel, aki első játékfilmjével, az »Epekedő szerelmes«-sel tavaly elnyerte a Delluc-díjat és most a moszkvai filmfesztiválon aratott sikert. Egyébként a film Párizsban február óta van műsoron, ami manapság nagyon ritka esemény francia filmnél.

Vidéken nevelkedett, a cirkuszon kívül a rajz és a zene is vonzotta már gyermekkorától. Évekkel később, amikor egy alkalommal felrándult Párizsba, ismeretlenül írt Tatinak. Nem kért tőle semmit, csak egy beszélgetést. Tati fogadta, majd meghívta munkatársának. Étaix mellette dolgozott a »Nagybácsim« megvalósításán. De a régi álom nem hagyta nyugodni, társult egy bohóccal: Pierre Étaix lett az August és együtt járták az országot két éven keresztül. Közben már vonzotta a film is. Összetalálkozik Jean Claude Carrière-rel, a fiatal regényíróval, s elhatározták, hogy ezentúl együtt dolgoznak. Újra Párizs — Pierre Étaix két music hall számmal a rue Blanche-tól kezdve végigjárja Párizs összes kis és nagy kabaréit. S ekkor végre egy producer »felfedezte«. Négy rövidfilmet írtak ezután Carrière-rel, mindegyiket Pierre Étaix rendezte és ő játszotta benne a főszerepet. Olcsó, kevés díszletes kisfilmek voltak ezek: »Szakítás«, »Boldog születésnap«, 1963-ban Oscar-díjjal jutalmazták.



Pierre Étaix
és példaképe:
Buster Keaton



A Moszkvában bemutatott »Epekedő szerelmes« forgatókönyvét ugyancsak együtt írták barátjával Carrière-rel, a filmet Étaix rendezte, ő játssza benne a főszerepet. Közel három évig dolgoztak rajta, állandó anyagi gondok közepette, Étaix tervezte a díszleteket is.

Az »Epekedő szerelmes« majdnem némafilm. Van benne egy jelenet: a férj a feleségével egy szobában, az asszony éberségét kijátszva, titokban konyakot akar tölteni magának. Bonyodalmas fondorlatot talál ki, füsttel-pipával kombinálva, a néző csak a kezeket látja. Harminc másodperc a jelenet, Pierre Étaix napokig dolgozott rajta. Egy másik jelenetben sokat és hosszan beszélnek a filmben, ebből a néző nem hall semmit. A főhős — az álmodozó fiatalember — ugyanis, akikhez beszélnek, éppen ezért, hogy ne zavarja semmi a munkájában, bedugja a fülét. S a rendező ezzel az



Pierre Étaix filmbeli ideálja fényképével

ügyes ötlettel, hogy a nézőt is sükké teszi, teljesen azonosította a főszereplővel. Mi sem hallunk semmit, csak látjuk a tátogó, hadaró szájakat.

— Azt hiszem — fejtegette a maga csöndes, kicsit hadaró, szerény és szenttelen modorában — aki keresi a komikumot, az nem találja. A komikum mindig valami igaz do-

logból, többnyire drámából kell, hogy kiinduljon. A régi, klasszikus, humoros gegek: valaki ráül a kálapjára, beleül egy vödörbe, hasraesik — csupa kis dráma. Az alapfeltétel az, hogy a közönség higgyen benne, ment nevetni csak azon lehet, amiben hinni tud. Mint ahogy félni is csak attól lehet, amiben hisz. Ha egy filmben a rettenetést, vagy a borzalmast annyira eltűzözik, hogy a néző már nem hiszi el, akkor már félni sem tud. Tehát humoros helyzetet hiába keresnek, az nincs. Csak drámai helyzet van, ebből lehet nagyon sok gondal, aprólékos megfigyeléssel különböző jelenségek sűrítésével, és csoportosításával kibontani a komikumot...

— Láttam, meghatódott, amikor Buster Keatonhoz hasonlították. Valóban ő a mestere?

— Tudom — elérni őt lehetetlen. De korunk legnagyobb komikusának tartom, nagyobb, mint Chaplint. Nemrégén személyesen találkoztam vele Párizsban, ahol másodszeri virágkorát éli, sok keserves, nehéz év után most újra vetítik a filmjeit. Egyébként az ő idejében, harminc évvel ezelőtt, könnyebb volt humoros filmet készíteni, a producerek nem sajnálták rá a pénzt, valóságos »gegman« ármádia vette körül a divatos humoristákat. Akkoriban így dolgoztak: ha egy geg például nem volt megfelelő Buster Keaton figurájára —, felajánlotta Harold Lloyd-nak. Ma a komikus rendezők, alkotók elszigetelten működnek, s ez nagyon nehezé teszi egy új francia komikus iskola kialakítását.

Minden nehézség ellenére hisz a komikum szükségességében, s mindenekelőtt abban, hogy a közönség igényli a komikus filmeket, nemcsak a negyven év előttieket, hanem az újakat is. Most egy rövidfilmen dolgozik: »Az álmatlanság«-on. A kisfilm hőse nem tud elaludni, és meglevenedik előtte mindaz a rémség, amit egy könyvben olvas. Étaix egy távoli merész terve: játékfilm egy gazdag úrról, akinek lelki egyensúlyát megbontja az atomháború fenyegető veszélye.

PONGRÁCZ ZSUZZA

ÚJRA A NEMZETKÖZI ÉLVONALBAN

BESZÉLGETÉS MILOS FIALÁVAL

Fiala, a Rudé Pravo munkatársa, ismert filmkritikus, harmincegy-néhány éves, csontos arcú, nyurga fiatalember, nyílt és bőszerű. Kérdéseimre úgy válaszol, hogy a felelettel már a következő kérdést is előkészíti, sőt — ha nem vágok közbe —, föl is teszi magának, s éppoly készséggel kifejti. A prágai Filmklubban beszélgetünk.

— Május óta optimista vagyok — kezdi. — Akkor rendeztük meg a filmművészek alkotói konferenciáját, amely alighanem lezárt egy bonyolult és nyugtalanító korszakot. Az ötvenes évek végén született néhány érdekes kísérletünk: a »Romeó, Júlia és a sötétség«, az »Itt oroszlanok vannak«, a »Három kívánság«... Aztán 1959-ben, a Banzka Bisztriciában rendezett I. Csehszlovák filmfesztiválon

megtagadtuk ezeket a kísérleteket. Nem az a baj, hogy filmjeink eszmei hibáit bírálták, s rámutattak némely kétes hitélű problémára, misztifikáló elképzelésre, vagy öncélú formabravúrra — ellenkezőleg: az elutasítás nem is a műbíráló módszereivel történt. A filmfesztivál hangadói tüzetesen meg sem vizsgálták a műveket. Depressziót keltettek, ahelyett, hogy munkára serkentettek volna. De a konferencia óta megváltozott a helyzet. Az alkotócsoportok több önállósághoz jutottak. Ezentúl saját hatáskörökben fogadják el a forgatókönyveket. S rangot kapott néhány alkotás, amely az elmúlt években a dogmatikus kritika ellenére — s mintegy az előítéletek kijátszásával — jött létre. Csehszlovákiában most születik

meg az »új hullám« — ha ez a kifejezés nem egyetlen irányzatot, hanem a fiatalok előretörését, a kísérletek sokféleségét jelenti.

— Kiknek a filmjeire gondol elsősorban? Soroljon fel néhányat a jelentősebb alkotások közül.

— Kezdjük talán Jasny díjnyertes cannesi filmjével. Az »Amikor a macska jön« történetét bizonyára önök is ismerik. Az egyik csehszlovák kisvárosba különös bűvész-csoport érkezik, amelynek attrakciója, a pápaszemes csodakandúr tüköletes zűrzavart kelt a városban. A mutatvány lényege: a varázserejű szemüveg. Ha a macska pápaszemét leveszik, a film hősei jellemükhöz illően — megváltoztatják a színüket. S ez a leleplező színváltozás megbontja az élet hétköznapi rendjét: a ha-

Jan Kačer és Eva Polakova »A halott neve: Engelchen« című filmben

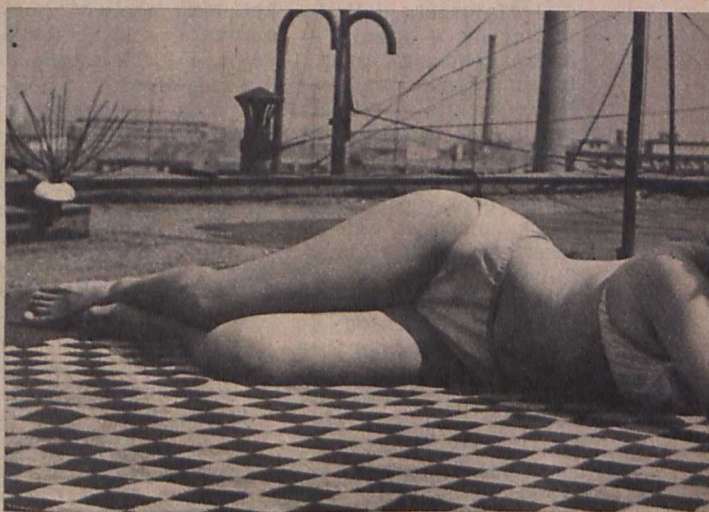




Jelenet Jasny: »Amikor a macska jön« című filmjéből

mis szerelmek, hitszegő barátságok, műérzelmek és álszövetségek sorra érvényüket veszítik. Jasny filmjének érdekességét abban látom, hogy rendkívül komoly mondánivalóját a legkönnyebb zsánerben fogalmazza meg. Mintha egy felelőtlen játék peregne le előttünk. De ez a »könnyű komédia« sok más műfaji elemet is felhasznál, nevezetesen a pantomim s a balett eszközeit is...

— Következő, jelen-

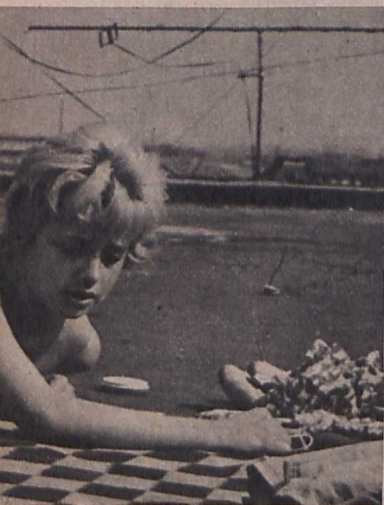
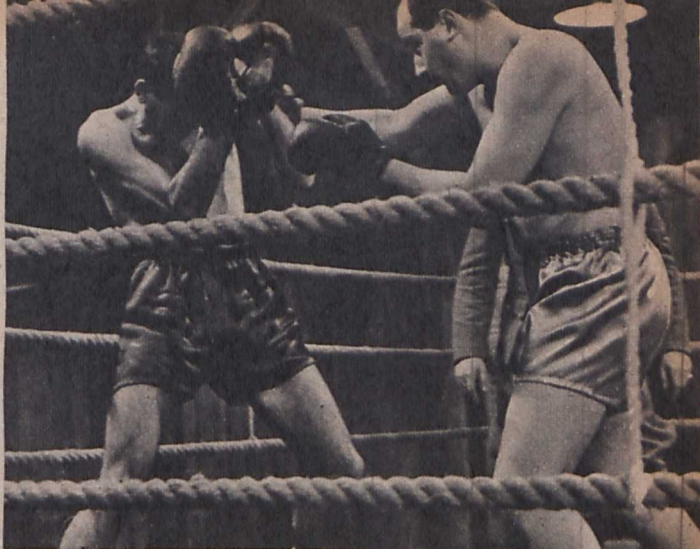


Jelenet Zbynek Brynich: »Társasport a paradicsomból« című filmjéből



»A boxoló és a halál« egyik jelenete. Peter Solan alkotása

tősnek tartott filmünket, Jan Kádár és Elmar Klos »A halott neve: Engelchen« című alkotását a moszkvai fesztiválon mutattuk be. (Aranydíjat nyert.) A forgatókönyv Ladislav Mnacko nagyszerű regényéből készült. Az eredeti mű egy cseh partizáncsoport története — a forgatókönyvből azonban hiányoznak az ellenállási históriák until-ismert közhelyei. Az »Engelchen« értelme,



»Nap a hálóban« — Stefan Uher filmje

hogy a háború néha tragikusan jelöli meg a győzteseket is. A hősiesség nagy dolog. De nem »problémátlan« érdem. Hiszen a háború a legnemesebb emberi felbuzdulást, a hősiességet is a bűntudat nagy kérdéseivel szembesítheti.

Marika Gálova a »Közel a mennybolt« főszereplője

Jan Kádár és Elmar Klos filmje — noha pacifista kicsengése vitára érdemes — mély erkölcsiségről tanúskodik. A főhős felelősnek érzi magát az ártatlanok haláláért. Azokért, akik büntetlenül pusztultak el. A harc mindenképp jogos volt. De a legjogosabb harcnak is van bizonyos erkölcsi »selejtsszázaléka«. S elől nem lehet napirendre térni.

— Harmadsorban Zbyněk Brynich fiatal rendező »Transzport a paradicsomból« (Locarnóban első díjat nyert) című filmjéről kívánok

szólni. Ez is háborús történet. A színhely Theisenstadt, ahol a náci-csoportok megtévesztésére — afféle »kirakati« koncentrációs tábor rendeztek be, a film főszereplői pedig: számokká devalválódott emberek. De egyesek ki tudnak törni a személyi megsemmisülés, a tragikus elértéktelenedés állapotából. Brynich filmjének nincs főhőse. Nyers, dokumentáris pillanatképeket látunk. De a rendező és az operatőr és kamera célta-lannak tetsző bolyongása közben is ki tudja



emelni a jelképeket. Nem a »cinéma vérité« módszere ez — noha a hasonlóság megtévesztő. Itt minden kockának matematikailag átgon-dolt értelme van. S az intellektuális fegyelem — a képek értelme, amely a látvány »ad hoc«-jellegét belsőleg mindenkor hitelesíti — megóv a naturalizmus veszélyétől is.

— Három filmet em-lítet — jegyzem meg —, s közülük kettő a háború éveiben játszó-dik. Vajon véletlen-e ez?

— Kétségtelen — mondja Milos Fiala —, hogy a jelen, a »folyó idő« ábrázolása mindig kockázatosabb feladat. Amatőr fotós vagyok, tudom: egy mozgó cél-pontot lefényképezni sokkal nehezebb, mint mozdulatlan figurákról jó csoportképet készí-teni...

— Eszerint a mai té-májú filmek kevésbé si-kerültek?...

— Ezt nem monda-nám. De talán ritkább bennük a higgadt ítél-kezés biztonsága. Ste-fan Uher és Vera Chy-

tinova filmjei azonban így is állják a versenyt...

— Szerintem Uher »Nap a hálóban« című alkotása jutott legto-vább a fiatalság tudat-és érzésvilágának ábrá-zolásában. A film hősei külsőleg fáradt, kiáb-rándult emberek. De a legcsekélyebb belső póz is hiányzik belőlük. Ezek a fiatalok azért hordják a közöny álarcát, hogy a maszk szemrésein át senkitől sem zavar-tatva, minél ébereg-ben nézhessenek a világ-ba. — A főhős, egy fia-tal diák, falura megy, társadalmi munkát akar végezni, hogy jó káder-jellemzést adjanak róla. Ám az ember csakha-mar konfliktusba kerül a szereppel. Stefan Uher nem az alaptéma didak-tikus kifejtésére törek-szik, hanem az eligazo-dás módját keresi: va-jon a fiatalok miképp találják meg helyüket — s önmagukat — az élet-ben? A rendező formai-lag Resnais »Marien-bad«-ját tekinti példá-nak, de néhol túl lát-ványosan fejezi ki ön-magát; szívesen tetsze-leg és különködik...

— Vera Chytinova, az

ismert rendező a »ci-néma vérité« híve. El-ső filmje, az »Egy zsák bolha« egy textilgyár leányotthonában játszó-dik: kitűnően stilizált s mégis rögtönz-szerű pillanatképeket ad az otthon lakóiról. De most befejezett műve az el-sőnél is érdekesebbnek ígérkezik. A film egy mű-tornászról tartalmaz éle-tét szembesíti egy ha-sználó korú »privát« höl-gyecske hétköznapjai-val... Chytinova rend-kívül találékony, jó sze-mű, ügyes rendező. Csak kissé még bátortalan a társadalmi problémák kielezésében...

— Gondolja — kérde-zem —, hogy néhány mű már korszakváltást je-lent a filmművészetben?

— Talán igen, talán nem. Ezt csak a jövő döntheti el. — mondja Milos Fiala. — Dehát én csak példákat említet-tem. S lelkiismeretem is rábeszél, hogy legalább felsoroljam Peter Solan csak példákat rendező »A bo-xoló és a halál«, Karel Kachyna: »Szédület«, Ivo Novak: »A kötélén« és Vladimir Brebera: »Közel a mennybolt« című filmjeit...

Majd némi szünet után:

— Tudja, mi a leg-biztatóbb? Ebben az év-ben összesen nyolc fia-tal rendező debütál. Egyre nehezebbek lesz-nek a versenyfeltételek. Nemsokára a régi, ide-jétmúlt stílusú rendezők okoznak majd gondot nekünk: tudnak-e a fia-talokkal haladni?

GALSAI PONGRÁC

Ivo Novák: »A kötélén« című filmjének egyik jele-nete



NAGY FILMEK IDÉZÉSE

CARL DREYER: *Jeanne d'Arc kínhalála*

A Filmvilág új rovata azt a célt szolgálja, hogy elevenen tartsa a filmkultúra folyamatosságát, és megismertessen a filmtörténetnek azokkal a kiemelkedő nagy alkotásaival, amelyeknek termékenyítő hatása napjaink művészetében is eleven és érezhető.

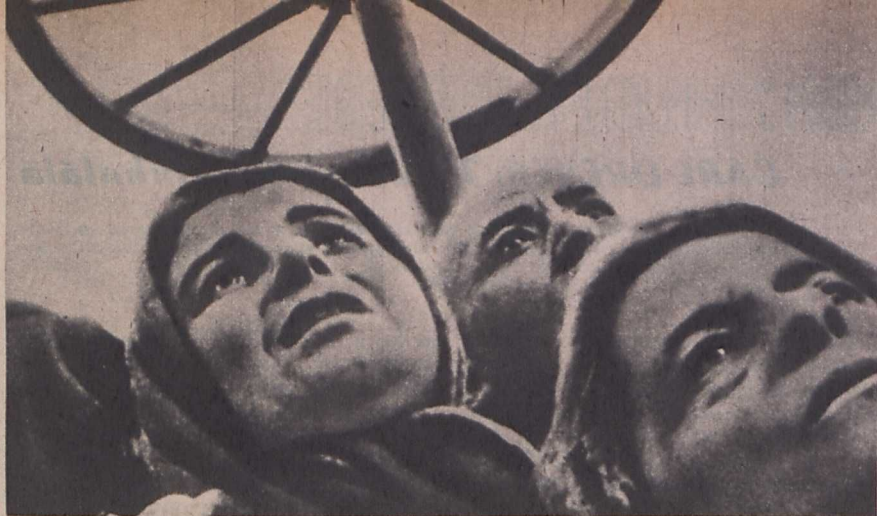
Van valami megrendítő abban, hogy az ember több mint harminc év múltán egy olyan remekművel találkozhatik, amely a megváltozott világban is megőrizte erejét.

A »Jeanne d'Arc kínhalála«-t, Carl Dreyer filmalkotását 1930-ban láttam, Berlinben, a mi Filmmúzeumunk ottani ősében, a Kamerában. Intim kis mozi volt ez, amelyet az Unter den Lindenen azzal tett népszerűvé tulajdonosa, hogy régi, híres filmeket vetített olyan közönségnek, amely már nem a friss szenzációt kereste, hanem a kibontakozó új művészet küzdelmeit és győzelmeit figyelte. Amikor most újra láttam, kísérteties nemcsak a film maga volt, hanem a felidéző emlékek ereje is. Szinte fáj, amikor itt-ott észre kellett vennem, hogy a vetítésre kerülő példány megcsontult az idők folyamán. Hová lett, bosszankodtam, a film lenyűgöző első képsora, amelyen Rudolph Máté kamerája egy Jeanne d'Arcot elvezető tárgyalására a hétköznapi közönyével bevonuló angol katonai lépeket követve, megelevenítette a halálraszánt hősnő mártírúrnak emberi környezetét; s oly módon, hogy mást nem is lehetett látni, mint a kifetetlen s csodálatos kifejezőerővel fotografált fejeket. Tudom, milyen teljesítmény a látványos történelmi filmek kosztümös, nagytávlátú tömegjeleneteinek pátoaszát felidézni; de az igazán nagy dolog mégis csak az a szinte eszköztelen egyszerűség, amellyel ez a film beszél hozzánk. S Dreyer műve — akár tegnap is készülhetett volna.

Az új művészet a húszas és harmincas évek fordulóján vajudásának egyik legválságosabb szakaszán esett át éppen. Nem sokkal Dreyer műve előtt láttam és hallottam a film új csodáját, a *Singing fool*-t;

s én is elmondtam a magam véleményét a hangosfilm feltérésével kapcsolatos vitákban. Nem szégyenlem; az ellenzők pártján álltam, akik féltették a suhanó, sűrítető s oldható ritmusú mozgásművészetet, az álom és képzelet oly valóság ízű kalandjainak, a montázs roppant kifejező erejének vívmányait a nehézkesen mozduló új technikától, amelynek körében — úgy látszott — a film megint visszakényszerül az irodalom, a színház szolgájává. Chaplin épp akkor jelentette ki, hogy nem hajlandó felhasználni az új technika vívmányait: »A cirkuszszal a régi út helyességét kívánta bizonyítani. Pudovkin és Eizenstejn Kiáltványa is elutasította a talkie-t s a »Dzsingisz kán«, az »Október«, meg »A föld« csodálatra méltó teljesítménye meghökkentette még a beszélő film érdekeinek legelszántabb képviselőit is.

A viharos fejlődést azonban nem lehetett megállítani. René Clair is megcsinálta a maga briliáns művét, a »Párizsi háztetők alatt« című filmet. King Vidor »Hallelujah«-ja és Sternberg filmje, a »Kék angyal« mindnyájunkat térdre kényszerített; 1931-ben Nyikolaj Ekk is elkészítette az első világsikert aratott szovjet hangos filmet, »Út az életbe« címmel. A két törekvés azonban még egy ideig párhuzamosan hatott. A hangosfilmre csak a roppant tőkével rendelkező vállalatok s az átalakítás kockázatait vállaló nagy mozik rendezkedtek be. A másik üzletág, a némafilmé, évekig megtartotta biztos tömegbázisait, hiszen a megszólaló filmek közül felmagasodtak a nyelvi válaszfalak s az egyik leglukratívabb műfaj, a »Ben Hur« gigantikus üzleti sikerének nyomán elszaporodó monstre tömegfilm nem is tudott egyelőre



A máglyahalál ellen tiltakozók

mit kezdeni a hanggal. A 20-as évek vége emellett világszerte a nacionalizmus megnövekedésének a kora; a végeleáthatatlan kosztümös tömegeket mozgató s a hazafi szenvedélyeket felszító »nemzeti« néma filmek egész sora készült akkor. Magam is akkortájt láttam a franciák teljes állami támogatással, óriási erőfeszítéssel készült, a Szűzet lobogó szőke hajjal, már-már hollywoodi szépségben, sisakosan-vértesen, hatalmas csatajelenetek kavargásában felidézõ Jeanne d'Arc-filmjét.

Dreyer műve mindennek ellenkezője volt; akik elleneztek a talkie térhódítását, márcsak azért is lelkesedéssel fogadták.

A film az orleans-i szűzet megaláztatása és felmagasztaltatása utolsó óráiban mutatja meg. Ha varázslatos egyénisége felragyog: a magányban s a lélek erejével, nem a csatateret forgatagában ragyog fel. A forgatókönyv a per eredeti szövegében alapul. Minden egy helyen, egyetlen nap, egyetlen szorosan zárt cselekmény kereteiben játszódik le. A hősnő a végtelenségig felfokozott dísztelenségben, durva katonaruhában, rövidrenyírt hajjal, elcsigázottan jelenik meg, a börtönben arra sincs módja, hogy körmeit kitisztítsa; csak megtört, gyengéd erejűvel lefegyverző mozdulataival, kiszáradt, lázas ajkainak rezzenései-

vel s főként szemével, félelmetesen kifejező erejű szemével beszél. Nem sokkal több látszik az ellenfelekből sem, a papok, katonák s a nép rendkívül árnyalt, egyéni arculatokra szétbomló tömegéből; a részvét és közöny, a szeretet és harag, a gonosz, embertelen fanatizmus s a fölényében megrendült cinizmus, az eksztázis és a zokogó megsemmisülés s még annyiféle emberi érzés és magatartás hordozóiból. Amikor a cselekmény elindul, már minden elvégeztetett. Mint a nagy tragédiákban, példázatokban, mártíriumokban és passiókban; a néző előtt közismert történet pereg le; a váratlan fordulatok izgalmának nem is szabad elterelnie a figyelmet a lényegről, ennek a sajátos laikus liturgiának főtárgyáról, a hős megkínzató-sáról és megdicsőüléséről.

Dreyer, a film alkotója, a dán filmiprodukciónak nőtt ki. Amikor első filmjeit létrehozta, már megjelentek a filmpiacon a nemzetközi mammutvállalatok s kiderült, hogy a kis népek filmgyártása legfeljebb a kamarajáték területén versenyképes, ahol a művészet többletét veheti szembe a lebírhatalan anyagi erőfölénnyel. A Jeanne d'Arc mártíriumát Párizsban készítette, francia művészekkel, ennek a kamarajátéknak jegyében; ragyogó színészek közt ragyogtatta fel az addig alig ismert Falconetti nevét.

Egy kivételes tehetségű operatort talált szövetségestársaul: a magyar Rudolf Mathét, akiről akkor nem tudtam még, hogy egyike annak a nagy gárdának, amely szerencsésebb körülmények közt itthon is megte-remthette volna az igazi filmművészetet, de megfelelő feltételek hiányában szétszóródott a világban. A panchromatikus film különös fény-érzékenységet használt fel s a szovjet iskola realista törekvéseinek eredményeit az akkor legmodernebb fényképezési eljárások minden rafinériájával egyesítette. Dreyerrel együtt nem tűrt arcfestéket, parókat, kikészítést. S kicsoda erővel hatot-tak ránk a maguk csupasz valóságá-ban megjelenő, egyénitetten kiváló-gatott arcok! Hogy tudta ez a két nagy művész mondanivalóit kifejez-ni a felvételi szögek, képkivágások, gépmozgatások virtuóz alkalmazásá-val! Hogy tudták kiemelni a legfon-tosabbat, jelképpé formálni: az egy-szerű jeleneteket — pl. a szalmako-szorú és a tőviskorona finom párhuzamával, vagy a vásári jelenet s a máglya keserű összepárosításával.

Dreyer és művésztársai mindent ki tudtak fejezni szavak nélkül. Erdemes elmondanom, hogy ha régeb-ben visszaemlékeztem a filmre, egy-re inkább úgy tűnt fel előttem, mintha közbeiktatott szövegek nem is lettek volna benne. Most, hogy újra láttam, voltaképpen csak ezek zavartak: megtörték a látvány gyö-nyörű, szoros folytonosságát. Akko-riban persze, a külön vetített szöveg megszokott volt s mivel Dreyer szövegeiben a fogalmazás tartalmas egyszerűsége elűtött az akkoriban divatos »költői« pafonszövegek vi-zenyősségétől, természetesen olvad-tak bele a mű egészébe. Igaza van Sadoul-nak: a némafilmművészet legkiválóbb alkotásai szinte megkí-vánták már a hang és szó alkalmazását. Úgy tudom, Dreyer nem is ellenezte a talkiet, csak meg akarta nemesíteni, a maga magasabb művé-szetének szolgálatára akarta kény-szeríteni. Mindez akkor a levegőben volt: megérett a kimondásra. S még egy második tapasztalatomról is sze-retnék beszámolni. Amikor a filmet először láttam, meg voltam győződ-

ve róla, hogy egyszeri alkotás, a te-hetség magános kísérlete; az út, amelyen elindult, járhatatlan, a kez-demény folytathatatlan. S most, hogy több mint három évtized tapasz-talataival gazdagabban újra lát-tam, meg kellett vallanom, hogy té-vedtem: az egész filmgyártás tanult ettől a filmtől. Vannak, akik csak technikát, hatásos képkivágást s ha-sonlókat, a nagy alkotók a méltó tárgy méltó művészi megközelítését: következetességet egy-egy jelentős alkotó gondolat végigvitelében.

Megrendülten néztem végig újra a fimet. Megindultságomat nemcsak a szomorú történet, Falconetti töré-keny, csodálatos alakítása váltotta ki, hanem legalább annyira a művé-szet hatalmának eredménye. Dreyer műve csorbítatlan szépséggel élte túl a filmművészet átalakulását, a mű-vészi alkotás megtörhetetlen erejét bizonyítva. KERESZTURY. DEZSÓ

Jeanne d'Arc — Marie Falconetti



A FILMCÉZÁR ÜZLETEI

— CLEOPATRA HUMOROS RÉMREGÉNYE —

A »Cleopatra«, az új amerikai történelmi szuper-produkció negyven millió dollárba került. Ez az összeg nagyobb, mint a princetoni egyetem alapítványának fele, túllépi a Washington-korabeli Amerika kormány-költségvetését, tizennyolcszorosa egy Rembrandt-kép eladási árának. Ilyen összeget még aligha áldoztak »műalkotásra« a kultúrtörténet során. Ámbátor némiképp csökkent a művészetpártoló nagylelkűség hitelét Spyros Skourasnak, a Fox új művészeti vezetőjének lefegyverző pártatlansággal közölt megállapítása, mely szerint: »A film költségvetése legalább húszmillió dollárral több, mint amennyiért meg lehetett volna csinálni.« De még így is húszmillió dollár maradt a film »valóságos anyagi értéke«. Húszmillió dollárért pedig igazán »sok« művészetet lehet vásárolni.

Lássuk tehát, mi az a húszmillió dolláros művészeti érték, amelyet dupla áron, de végül is megvásárolt? Vagy egyszerűbben; hogyan lett egy filmelképzelésből, amelynek megvalósítására — az eredeti költségvetés tanúsága szerint — tervezői szerény kétmillió dollárt igényeltek, egy tisztességes államkölcsönnek is beillő horribilis befektetés?

A »Cleopatra« ihletője, múzsája Hollywood gazdasági válsága volt, a Fox-társaság pénzügyi manővere, hogy valamilyen kikecmeregjen nehéz helyzetéből. Spyros Skouras, a »hitbizomány utolsó hercege« kétségbeejtő helyzetben volt. Vezetése alatt a társaság veszteségei öt év alatt hetvenmillió dollárra növekedtek. A részvényesek föllázdáltak. Skouras egyetlen reménye csak az lehetett az elnökség megtartására, ha időben befejezik

a »Cleopatrát«-t és viheti magával a tavaly júniusi részvénytársasági ülésre. Skouras egy misztikus határidőért harcolt — és vesztett.

De vegyük sorjába az eseményeket. A »Cleopatra« kalandjai akkor kezdődtek, mikor egy független producer, Walter Wanger, a Fox-hoz fordult, a maga eredetieg kétmillió dolláros tervajánlatával. A Fox ezt elfogadta és kinevezte producernek. Wanger Rouben Mamoulian-t szerződtette rendezőjének. A Fox Diana Wynntert vagy Joan Collinst szánta a címszerepre. Wanger és Mamoulian magasfokú művészetet akartak — és Elisabeth Taylort; ám az ő »kikiáltási ára« egymillió dollár volt — elég magas összeg egy kétmillió dolláros film számára. Végül is Taylor 750 ezerért és a nyereség hét és fél százaléka ellenében is hajlandó volt a szerepet elvállalni. Mikor ez elintéződött, Mamoulian Olaszországba utazott, kijelölni a műtermeket, a külső felvételek helyszíneit. De a Fox elégedetlen volt az olasz koproducerekkal. Elhatározták, hogy a filmet Hollywoodban veszik fel. Aztán mégis úgy döntöttek, hogy a belsőket Londonban csinálják, a külsőket Rómában. Végül úgy döntöttek, hogy az



Joseph Mankiewicz, a film rendezője utasításokat ad Elisabeth Taylornak

egész filmet Londonban veszik fel.

Ezen a ponton azonban Mamoulian megmakacsolta magát. »Közöltem velük — nyilatkozta —, hogy teljesen örült ötlet egyiptomi külsőket Angliában felvenni. Mondtam azt is, hogy számolniuk kell az angliai klíma Elisabeth Taylorra való hatásával. Mégis, visszautaztam Londonba, vagy három ízben és gyakorlatilag lekötöttem valamennyi stúdiót. Szerződtettem Stephen Boydot Antonius, Peter Finch-et Caesar szerepére. Alkalmaztunk még húsz nagyobb színészt. A Pine-wood Stúdió közelében felépítettünk egy nyolc és fél acre-nyi (kb. négy hektár) egyiptomi várost — palotákat, templomokat, kékre festett vízzel teli medencéket (nyolcvanezer köbláb faanyag, hét tonna szög és csavar, 750 ezer láb cső-acél). Mondtam Skourasnak, hogy ez nem jó, de ő azt felelte, ő a társaság elnöke, joga és kötelessége határozni. Mondtam, hogy ez igaz, de az ügy mégis beteg.«

Skouras valóban rosszul döntött. Heteken át az idő rossz volt. Aztán októberben Elisabeth Taylor megbetegedett — szenzációsan, hatásosan — és végül egész komolyan. Magára a felvételre pedig az volt jellemző, hogy — mint Mamoulin nyilatkozta — »Valahányszor csak valaki kimondott egy szót, látni lehetett a leheletét. Ez nem Egyiptom volt, hanem az Északi Sark. Bárgyú gondolat volt az egész.«

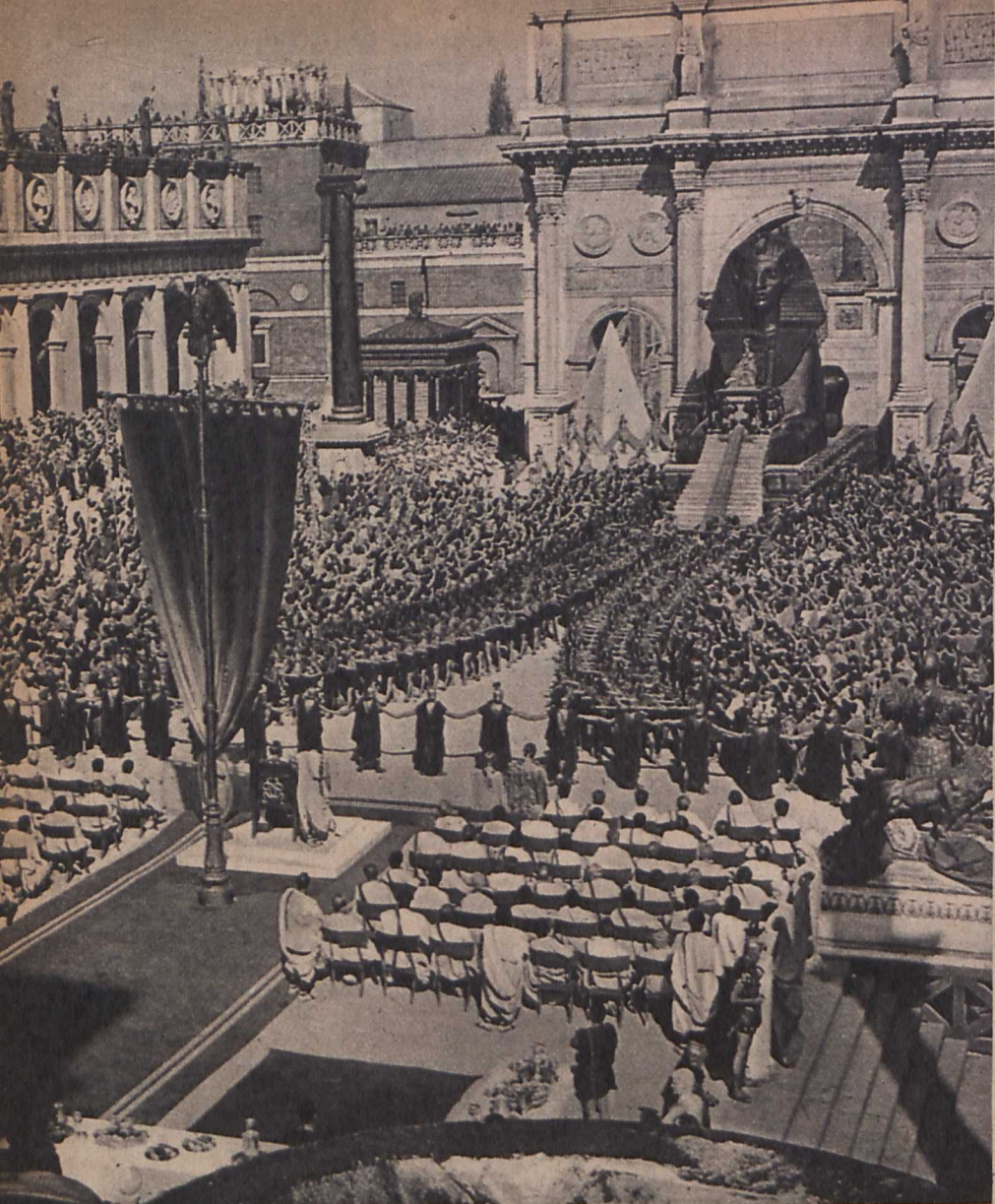


Cleopatra (Elisabeth Taylor) forgatás közben

Végül is hétmillió dollár és tizenhét nap után, húszperces felvételi anyaggal a dobozokban, Mamoulian feladta a film készítését.

1961 januárjában Skouras Joseph L. Mankiewicz-et bízta meg a film folytatásával, azzal az utasítással, hogy tizenöt hét alatt fejezze be a »Cleopatrát«. Skouras csak Mankiewicz megszerzéséért hárommillió dollárt fizetett a Figaro vállalatnak, ahol az szerződésben állt. Mankiewicz végignézte a Mamoulian által készített anyagot, s közölte Skouras-szal, hogy a díszletek »borzalmasak«, »a forgatókönyv egy ra-

kás szerencsétlenség«. Ezután még négy különböző szcenarióra kísérletezett a forgatókönyvvel, amelyet végül is Wanger és Mankiewicz közösen fejeztek be. Elisabeth Taylornak is megnőtt az ázsíója a Butterfield 8-ért Oscart kapott és új szerződést kellett vele kötni egymillió dollárra, tízpercentes nyereségrészesedés ellenében. Mankiewicz a szereposztásban is érvényesítette saját elképzelését. Kikényszerítette a Fox-tól, hogy Antonius szerepére Richard Burtont szerződtesse, akiért ötvenezer dollár lelépést kellett fizetni, Caesar szerepére pedig



Cleopatra bevonulása Rómába -- hétezer statiszta részvételével

Rex Harrisont Peter kockáztatta, hogy a jó és a felhők, melyek Cleo-
Finch helyett. idő októberben is kitart.

A filmmel sietni kellett és Mankiewicz szeptemberben elkezdte Rómában a külső felvételek forgatását. A Fox

vesztett. Esett, esett és esett az eső, és minden esős nap negyvenezer dollárig terjedő többletköltséget okozott. A szél

és a felhők, melyek Cleopatra római bevonulásának felvétele alatt jöttek — Cleopatra egy kéttonnás szfinxen lovagolt, melyet háromszáz rabszolga húzott — ne-

gyedmillió dolláros. kieresést okoztak.

Skouras elhatározta: mindent bele. Kitöltetlen váltót adott Wangernek és Mankiewicznek. Csak annyit kívánt tőlük, hogy csinálják meg minden idők legnagyobb szabású filmjét. Mankiewicz előretört. Éjszakánként újjáírta a forgatókönyvet és napral felvette az újraírt részt. De ennek következtében kénytelen volt az események időbeli sorrendje szerint beosztani a felvételeket is. Ez volt az egyik legfőbb oka a kiadásoknak. Most már azonban a jelszó a filmtörténet legnagyobb szabású — értsd a legköltségesebb — filmje volt, és legalább annyi fantáziát és erőfeszítést fektettek abba, hogy költségessé tegyék, mint abba, hogy művészi. Tizenegy hónapon át az amerikai technikusok és színészek részére csak a kristályvíz-költség nyolcvanezer dollárba került.

A film még nem volt kész, amikor a részvényesek, tavaly júniusban összeültek. A bankárok és filmesek között kitört háborút Darryl F. Zanuck nyerte meg. Átvette a Fox elnökségét és Skouras, aki segített neki, művészeti vezető lett. Zanuck Párizsba repült, ahol Mankiewicz levétíttette neki a durván vágott kópiát. Zanuck úgy döntött, hogy ő maga fogja a végső fi-

nomítást elvégezni. Mankiewicz-et tájékoztatták, hogy szolgálataira tovább nem tartanak igényt. A főrendező epés volt, de higgadt. »Jó ideig voltam gyapotszedő — mondta — hogy megtanuljam: a főgőré azt tesz a leszedett gyapottal, amit akar. Befejeztem az első vágást, a többi már a stúdió dolga. Ha akarják, miszlikbe vághatják az egészet.«

Végül Zanuck és Mankiewicz megegyeztek. Így történt, hogy Mankiewicznek a bensőséges filmregényről valott összes elképzelése ellenére a filmet egy szélfúttá dűnás tengerparton fejezték be, Spanyolországban, tizenöt mérföldnyire Almeriától, egy homokviharra várakozva, hogy segítsen, amennyire tud, az »öreg főgőrének«. Felfogadott másfélezer statisztát és ezer lovat

(nyolcvanhét megvadult és soha többé nem lehetett előkeríteni), és megfejtelte a megálmódott szerelmi történetet csatajelenetekkel, olyan kiterjedt terepen, hogy rakétákra volt szükség a lovasok elindításához. A pótfelvételek kétmillió dollárba kerültek, de Zanuck elégedett volt.

Hogy a közönség is az lesz-e — az még a jövő zenéje. Hogy üzletileg beválják-e a számításuk, hogy a legköltségesebb és legnagyobb szabású látványosság reklámjával megtérülnek-e a gigantikus költségek — az szintén kérdéses még. Csupán egy bizonyos: rossz filmet olcsóbban is lehet gyártani. Amerika, az értelmetlen világrekordok hazája. Valószínűleg újabb világrekordot ért el: a legdrágább filmgiccs világrekordját!

Dávid Slavittnek a »New-sweek«-ben megjelent cikke alapján.



Cleopatra (Elisabeth Taylor) és Caesar (Rex Harrison)

MÚZSA — papucsban

A televízió adását ma — szerényen számítva — két millióan figyelik, és számuk napról napra növekszik. Ez a tény kérdéseket ad fel, és feladatok elé állít. A televízióknak nemcsak kielégítenie kell a különféle, gyakran ellentétes igényeket, de nevelnie is kell. A többi műzsának is kötelessége ez, kétségkívül. A választék és a minőség mellett irányító eszköz lehet számukra a kiállítás is: a könyvkiadó például figyelmet kelthet egy-egy értékes könyv iránt a szép, tetszetős, »blickfangos« kötéssel. Vajon a televízió nem tehetne meg valami hasonlót?

Miképpen lehetne külsőben, első tekintetre is különbséget tenni műsor és műsor között, miképp lehetne tetszetős formával »beadni« a közönségnek — illetőleg a közönség még idegenkedő részének — a művelődés szempontjából fontos, de számukra talán még idegen értékeket? Bizonyára sok lehetőség van erre; hadd javasoljak most egyet. A rádió párhuzamára utalok. Sok érdekes műsor-keretne lenne szükség, sorozatokra. A rádió egész csokorra valót produkál ezekből: Pódium, Rádiószínház, a Rádió Világszínház, Glóbusz, Élőszóvalmuzsikával, Gondolat, Családi körben stb. A televízió is ért már el eredményeket ezen a téren. Az Irodalmi Klub, a Zenélő órák helyes és bevált kezdeményezés. De nem elegendő. Sokkal több hasonló — és mégis más — műsorra lenne szükség, hogy a változatos, gazdag programfajták minél szélesebb közönségrétegeket nyerjenek meg az igényesebb szórakozásnak. Így például az irodalomtörténet és a drámatörténet, a filmkultúra, a költészet számos sorozatban kaphatna helyet; a képzőművészeti kultúra terjesztésére kezdett próbálkozások is vonzóbb, érdekesebb és változatosabb formát kaphatnának.

A televízió egyébként is sokat tehet az irodalom megkedveltetésé-

re, arról nem is szólva, hogy az irodalomtörténet szinte kimeríthetetlen kincsesbánya a tv számára. Minden művészetnél inkább a televízió alkalmas az irodalom korszerű tolmácsolására, méghozzá az irodalmi anyag sérelme nélkül, vagyis nem »comic« módszerrel. A nagy sikerű *Maupassant*-filmsorozat és a legutóbbi irodalmi adaptáció sikere ékes példa erre. A magyar irodalom története több sorozatra is elegendő lenne (nem ilyen száraz, tudákos címmel, persze). Novellairódmunk is sok-sok adást ilhethetne; alig kell változtatni az alapszövegen, csak épp a *Maupassant*-sorozatból ismert módszerrel egy kicsit dramatizálni.

Mielőtt továbbmennék e gondolatsoron, tárgyilagosan állapítsuk meg, hogy az ilyesfajta ötletek megvalósítása nemcsak a televíziósokon múlik. Kevés a stúdió; kevés az anyagi erő; kevés a színész — és még sok minden kevés ahhoz, hogy a tv minden jó ötletet megvalósíthasson. Tudjuk, hogy a tv fejlesztése így is sok anyagi erőt igényel, azt is tudjuk, hogy fejlődik. Mégis tanulmányozni kellene, vajon elegendő-e a fejlesztés mostani mértéke? A tv kultúrpolitika jelentőségéhez mérve kiélgeztető-e az íróknak, színészeknek, vendégművészeknek juttatható honorárium? Úgy gondoljuk, hogy átfogó tervet kellene kidolgozni a televízió stúdióviszonyainak, honoráriumlehetőségének, technikai korszerűsítésének biztosítására.

Ha rendeződnének a tv anyagi-műszaki lehetőségei, bővílné a műsor is. Mostanában dicséretesen megkezdte a tv például saját színházának — vagy színpadának — kiépítését. Miért ne lehetne ezt bővíteni? Akár olymódon is, hogy ez enyhítené a stúdióhiányt? Miért ne lehetne például egy-egy színház együttesével külön a televízió számára betanítatni egy-egy drámatörténeti érdekességet, kísérleti, stúdiószerű darabot, az élő irodalom egy-

egy figyelmet érdemlő alkotását? Miért ne lehetne ezeket a televízió műsorába illeszteni, egyeseket akár »éjjeli tv-színház« formájában Új darabok bemutatására is nyílna így lehetőség, az eddignél szorosabb együttműködés létesülhetne a vidéki színházakkal. Tegyük hozzá: természetesen az ilyen műsorokra, a színházak vendégjátékára a képernyőn, elsősorban, a hétfői napok lennének alkalmasak, amelyek érthetetlen módon még mindig a színházak és a tv közös színpadjai. Minimális díszlettel, a televíziónak megfelelő csekély dramaturgiai átdolgozással, a helyi erők gazdag felhasználásával a televízió műsorának gyöngyszemei lehetnének ezek a »tv-színház« műsorok, amelyek ezenfelül a drámairodalom klaszszikusainak és élő jeleseinek sereg-szemléjét is jelenthetnék. (Ez a módszer elsősorban a vidéki színházak szerepeltetésére lenne alkalmas.)

Ma már nyilvánvaló, hogy a televízió a filmkultúra terjesztésében is hallatlan lehetőségei vannak. Az egyetlen olyan orgánus, amely élő illusztrációkkal tarkíthatná kritikáit. Esztétikai ismeretterjesztésre, a vizuális kultúra megkedveltetésére mi sem alkalmasabb a tv-nél. Sajnos, ma ezzel a tv még alig-alig él; pár kezdeményezést — jót és kevésbé jót egyaránt — abbahagyott ugyan, de még nem találta meg a közönségnek is tetsző, a célnak is megfelelő változatos formákat. Arról nem is szólva, hogy a filmhez bevezetőt, esetleg *előzetes vitát* is lehet sugározni, amely magára a filmre és megfigyelésre érdemes erényeire irányítja a figyelmet. Kísérleteztek már effélével, de rendszerint rosszul. A száraz, tudákos, történelmi adatokkal zsúfolt, szakkifejezésekkel terhelt bevezető rosszabb, mintha semmi sem hangzott volna el. Arra is ügyelni kell, hogy a bevezető — akár előadás, akár vita formájában hangzik is el, bár az utóbbi mindenképpen jobb — érdeklődést keltsen, és ne csökkentse az érdeklődést; egyes jele- netekre például úgy is rá lehet irányítani a figyelmet, hogy a nézőnek nem támad már előre az az

érzése: mindent tudok, most már akár meg se nézem a filmet.

A filmkultúra változatos szolgálata a televízió és a film együttműködésének egyik oldala. Együttműködést írtam és nem versengést; most már nálunk is mindinkább függetlenedik egymástól a mozi-műsor és a tv. Ez másfajta versengést jelent, mint amiről eddig panaszkodtak a filmesek: most már a közönség nem azért nem megy moziba, ha nem megy, mert a filmet úgyis látja majd a tv-ben. Most már nem lehet erre az évrre háritani egy-egy kudarcot.

Van azonban a versengésnek más lehetősége is. Elsősorban a magyar filmgyártás és a tv-filmek művészi versenyére gondolok. A Hunniának számos eddigi problémája mellett most már számolnia kell azzal is, hogy az általa elutasított szűzséket talán átveszi a tv. Ez ma még csak a művészi ambícióknak kedvez; tudunk olyan filmrendezőről, aki a filmgyári alkotócsoport által visszautasított kedves filmtémáját a televízióban kívánja megvalósítani, bár ez anyagilag komoly veszteséget jelent, mert a tv meglehetősen rosszul fizet. De ha a televízió anyagi lehetőségei megnövekszenek, akkor ez a hátrány is eltűnik, s mivel a tv talán nagyobb lehetőségeket biztosít, feltétlenül nagyobb publicitással jár, rendezőket és művészeket fog akaratlanul is átcsábítani a filmgyárból a tv-stúdióba. Bár már ott tartanánk; hiszen ez a művészi verseny nagy lehetőségét rejti magában!

Természetes, hogy az elmondottak csak néhány villanás a tv előtt álló problémákból, és feladatokból, amelyekről állandó vitát kellene kezdeményoznünk. Hiszen ez a papucos múzsa igen nagy jelentőségű: ma kétféleképpen nézőnek viszi haza hetente ötször, huszonnégy órára a kultúra gazdagságát, holnap még többnek, és még többször. A fejlődés azonban csak akkor lesz igazi, ha az új múzsa produkcióit már nemcsak papucsan nézzük, hanem tudatosan odafigyelve, ha szabad így mondani: ünneplő ruhában.

ZAY LÁSZLÓ

A KONFORMIZMUS ELLEN

A KUBAI FILM MŰVÉSZI PROGRAMMJA

Ez év nyarán lépett élete ötödik évébe a kubai filmgyártás. E néhány esztendő figyelemre méltó eredményeinek értékét csak növeli az a tény, hogy a kubai filmet úgyszólván a semmiből kellett megteremteni. A korábbi »kubai« filmek ugyanis javarészt selejtes hollywoodi produkciók, vagy más külföldi alvállalkozások voltak, amelyekben az ország és népe csupán mint egzotikum szerepeltek. 1959-ben a forradalmi kormány egyik legelső rendelete intézkedett a Kubai Nemzeti Film Művészeti és Gyártási Intézet felállításáról, még ugyanabban az esztendőben megjelentek a vásznon a forradalmi harcokról készült első dokumentumfilmek és az első önálló alkotás García Espinosa fiatal kubai rendező Cesare Zavattini közreműködésével készült filmje, a »Cuba baila« (Kuba táncol). Az Olaszországban tanult Espinoza forgatókönyve öt éve várt megvalósításra...

Azóta komoly nemzeti filmipar és művészet teremtődött meg Kubában. A sikert nemcsak a hazai közönség rendkívüli érdeklődése jelzi, hanem komoly nemzetközi elismerés is. A »Forradalmi történetek« az

1961-es moszkvai fesztiválon nyert díjat, az »Elfelejtett földek« a locarnóin, de a kubai filmek elismerést arattak más nemzetközi filmtalálkozókon is.

Igaz, a kubai nép hősi és romantikus fejezetekben gazdag felszabadító harca roppant lelkesítő filmtéma, mely egész sor világhírű külföldi művészt (Joris Ivens, Armand Gatti, Chris Marker, Leacock, Kalatozov, Ascot) is alkotásra lelkesített. A szigetet csodálatos táji gazdagsága, lakosainak színes élete, történelmi emlékekben való gazdagsága pedig valósággal predestinálja a film számára. Mindez azonban egymagában még nem magyarázza meg a kubai »film-csodát«.

A döntő tényező kétségtelenül az, hogy a kubai vezetők kezdettől fogva, sőt már az illegalitás éveiben is, rendkívüli, elsőrendű figyelmet szenteltek a filmnek. Ezt a szemléletet nemzetpolitikai megfontolások szülték. Az évszázados gyarmati uralom, majd a népellenes, idegen zsoldban álló kormányok bűne folytán a kubai nép túlnyomó többsége analfabéta volt. A film ilyen körülmények között a nevelés, tanítás,

»Pedro a Sierrába megy«



öntudatosítás döntő, sőt egyes vidékeken szinte egyedüli eszközevé lett. Ez határozta meg az első esztendőik műveinek tematikáját is. A forradalmi és antiimperialista filmek mellett, film készült a földreform végrehajtásáról, a lakásépítésről, a szövetkezetek megalakításáról, az iskolákról, az analfabétizmus elleni harcról. A film tehát nemcsak a szó-rakoztatás, hanem a sajtó, a törvényt magyarázó és a pedagógus szerepét is betöltötte. S hogy eközben a művészi szempontok sem sikkadtak el, azt bizonyítja a nemzetközi filmvilág szakmai elismerése, mely oly alkotásoknak is kijutott, mint »Tierra Olvidada« (Elfelejtett földek) és »La Vivienda« (A lakás).

A kubai filmművészek tehát elégedetten tekinthetnek vissza az első öt esztendő eredményeire, de az 1963-as év mégis fordulatot látszik előkészíteni a kubai filmgyártásban. A kubai film eddig lényegében dokumentumfilm volt, ha sokszor dramatizált formában is. Erre képesítette a művészeket technikai, szakmai felkészültségük, de ezt kívánta a nép, az ország is. Öt év alatt azonban Kuba óriásit fejlődött. A film is kijárta inaséveit és a művészek a kulturális szervekkel karöltve, most a kubai *játékfilm-gyártás* alapjait akarják lefektetni.

Ebben a perspektívában különös érdeklődésre tarthatnak számot azok



Maida Limonta Rodriguez, a világhírű
»Ritmos de Cuba« táncosnője

a szavak, amelyeket Alfredo Guevara, a legfelsőbb kubai állami filmszerv, a Nemzeti Film Művészeti és Gyártási Intézet igazgatója mondott a kubai film jövőjéről és feladatairól:

»Hatodik évforduló«





»Történetek a forradalomról«

— A mi filmünk forradalom közepette született. Ennek terméke, ebből merít ihletet. De nem akarunk propagandafilmeket gyártani. Mert, ha teret engedünk a direkt-propagandának, korlátokat szabunk a filmművészetnek.

— A mi filmünk legyen forradalmi, mélységesen forradalmi, mégpedig azért, hogy élő, alkotó és anti-konformista. Ez a mi egyetlen »hivatalos« tézistünk.

— Nem állítunk föl semmilyen meghatározott esztétikai, stílusbeli követelményt. Azt akarjuk, hogy a mi fiatal filmművészeink: forgatókönyvírók, rendezők, operatőrök maguk, szabadon alkotva alakítsák ki álláspontjukat. Mi biztosítani kívánjuk a kubai film számára az elengedhetetlen technikai kellékeket. Feladatunk azonban annak biztosítása is, hogy a film ne veszítse el művészi jellegét, ne váljék olyan gazdasági vál-

lalkozássá, mely semmibe veszi a művészetet és a közönséget.

— A mi ellenségünk a konformizmus. Bármilyen formában jelenik is meg, bármilyen lepel mögé bújik.

Alfredo Guevara idézett nyilatkozata a »Cinéma 63« című francia filmfolyóirat legfrissebb, július—augusztusi számában jelent meg. Az egyik legtekintélyesebb francia szakfolyóirat, a »Positif« pedig júniusi számának jelentős részét a kubai filmnek szenteli. Több cikk, tanulmány, részletes filmográfia foglalkozik a kubai filmművészetrel elismerő és főleg várakozásteli hangon. Ezzel egyidejűleg más szaklapokban is, egyre sűrűbben találkozunk kubai témájú filmcikkekkel, annak jeleként, hogy a nemzetközi filmvilág az eddigi eredmények és tervek alapján fokozódó érdeklődéssel, rokonszenvvel és várakozással tekint a szocialista kubai film jövője elé.

FILMEK — LOCARNÓBÓL

Amikor Michel Simon, a játékfilmek zsűrijének elnöke, felolvasta a XVI. locarnói filmfesztivál díjazott filmjeit, akkor már a megjelent közönség többsége tudta, hogy a nagydíjat, az Aranyvitorlát Zbynek Brynych csehszlovák rendező filmje, a »Transzport a paradicsomból« kapja.

Nem a zsűri tagjai voltak pletykások, hanem a csehszlovák film sikere volt egyértelmű. Pedig nem könnyű a koncentrációs táborokról szóló filmek megszámlálhatatlan sora és a közönség jelentős részének elutasító tartózkodása után sikeres lágerfilmet készíteni. Hogyan sikerült mégis? Talán mindenekelőtt a rendező önfegyelme, mértéktartása az oka. Összesen egyetlen alkalommal ütnek meg valakit, egyetlen lövést látunk, de az áldozat itt sem hal meg. És mégis, éppen az emberi viszonylatok igaz ábrázolásának eredményeképp-

pen érezzük át azt a tragikus atmoszférát, amelyben az ütés, a golyó, a halál minden másodpercben lecsaphat a védtelen áldozatokra. A rendező kifejezőerejének legerősebb oldala a dramaturgiai komponáltság. Rövid, villódzó, idegcsinító képekkel indul a film, amíg bemutatja hőseit, s a theresienstadti mintaláger hétköznapi nyüzsgését. Aztán lassúbbodik a tempó, kibontakozik a foglyok bizonyos fajta ellenállása és a németek terve a láger kiürítésére. Az utolsó éjszaka képei már lírai lassúsággal hömpölyögnek, hosszasan elidőzve egy-egy fiatal portréján. S ezek után az elszállítás reggelének rövid, dokumentumfilmszerű képei szinte csattognak, mint ha valóságos fájdalmat okozna mindegyik a nézőnek is.

A cseh film mellett egy délolasz kisvárost bemutató szociografikus jellegű alkotás, — az



Hannelore Elsner a »Végtelen éj« című Will Tremper-film főszerepében

»I basilischi« volt — a legérdekesebb játékfilm, amely a társadalmi megmerevedést, a ma is meglevő kasztszerű elkülönülést mutatta be a cinéma »vérité eszközeivel. Ám azok, akik a filmvásznon megjelenő újra voltak elsősorban kíváncsiak, azok számára a fesztivál egyik kisfilmje jelentette a legizgalmasabb be-

»Transzport a paradicsomból« — a díjnyertes cseh film.



A MOKÉP jelenti

AUGUSZTUSI
FILMÚJDONSÁGOK



TŰCSÖK

Magyar film
Széles változatban is
Főszerepben:

ESZTERGÁLYOS
CECILIA,
SINKOVITS IMRE,
KISS MANYI,
PSOTA IREN,
SZIRTES ADÁM



A HETEDIK ESKÜDT

Magyarul beszélő
francia filmdráma
Széles változatban is
Főszerepben:
BERNARD BLIER
14 éven alulaknak nem
ajánljuk
Csak a moziban láthat-
ják a TV nem közvetíti



FARKASOK KÖZT, VEDTELEN

Bruno Apitz regényének
szélesvásznú, magyarul
beszélő NDK filmválto-
zata

Főszerepben:
ERWIN GESCHONNECK
10 éven alulaknak nem
ajánljuk.
Csak a mozikban lát-
hatják, a TV nem köz-
vetíti



Jelenet az »I basilichi« című olasz filmből

mutatót. Chris Marker
»A móló« című kisfilm-
jét az érdeklődésre való
tekintettel kétszer veti-
tették le. Ezt a sikert
egy olyan kisfilm mond-
hatta magáénak, amely
első pillanatban ellent-
mondani látszik a film-
esztétika legalapvetőbb
szabályának: a mozgás-
nak. A film valameny-
nyi képe áll. És nem
azért áll, mert fotográ-
fiák, vagy egyéb doku-
mentumok képezik az
alapanyagát; a kisfilm
szabályos filmnovella,
egy esetleges harmadik
világháború orvosi kí-
sérletéről, a kísérletben
részt vevő férfi szerel-
mének néhány órájáról.
A filmet rendezesen lefor-
gatták. Ám a vágóasztal-
on a rendező nem jele-
neteket, hanem csak
egyes kockákat váloga-
tott ki. És furcsa mó-
don az álló képek a
mozgás, a lassú, vész-
teljes, mondhatnánk,
fragilkus mozgás benyo-
mását keltik. A mozgást

ugyanis két álló kocka
között a nézőnek kell
folytatnia, s így aktí-
vabban részt vesz az
átélésben.

Az elsősorban fiatal
rendezőket felvonultató
locarnói fesztivált egyéb-
ként a szociális-morális
kérdések iránti fokozó-
dó érdeklődés jelleme-
zte. A mexikói »Cápava-
dász«, egy japán bányászfilm és a nyugat-
német »Végtelen éj« is
a morális kérdések irán-
ti érzékenységről tanús-
kodik. Ez utóbbiban pél-
dál a Berlin-Tempel-
hoff-i repülőtér egyetlen
éjszakáján próbál Will
Tremper rendező élete-
ket, sorsokat, jellemeket
ábrázolni. A rossz idő
miatt nem indulnak a
gépek és a türelmetlen
utasokban társadalmi
keresztmetszetet szeret-
ne nyújtani a rendező.
Kár, hogy éleltszemlélete
ezt a keresztmetszetet
túlságosan egyoldalúvá
zsugorította.

BERNÁTH LÁSZLÓ

filmvilág VI. évf., 16. sz. — Filmművészeti folyó-
irat. — Megjelenik minden hónap 1-én
és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a
Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szer-
kesztőség és kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin körút
9—11, Telefon: 221—285.

63 3561

Az Athenaeum Nyomda íves és rotációs mélynyomása
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató

Terjeszti a Magyar Posta; külföldön a »Kultúra« külke-
reskedelmi vállalat

»INDEX« 25.286



CLEOPATRA

Ünnepi felvonulás Caesar tiszteletére

Alighanem a filmtörténet első stafétában készített filmje, ez a rekordköltségvetésű amerikai szuperprodukciónak. Írták, illetve átírták sorrendben: N. Balchin, L. Durel, S. Buchman, újra Durel, R. Macdougall és Joseph L. Mankiewicz. Rendezte, illetve átrendezte: Rouben, Mamoulian, majd Joseph L. Mankiewicz. Belendezte a filmcézár Spyros Skouras és utódja, aki Brutusként ledöfte, Darryl F. Zanuck. Cikkünk a 22. oldalon.

Elisabeth Taylor, aki végül is sok jelölt után elnyerte Cleopatra trónját



filmvilág

Ára: 4,— Ft

Szilvásy Annamária,
Kalmár László »Szelhám-
osnő« című, készülő
filmjében

